A CARA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO E SUAS REPRESENTAÇÕES MATERNAS

2010-2020

Clarissa F. B. G. de Azevedo

Recife - PE
2023

UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CLARISSA FRAGA BARBOSA GONÇALVES DE AZEVEDO

A CARA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO E SUAS REPRESENTAÇÕES MATERNAS

Recife
2023

CLARISSA FRAGA BARBOSA GONÇALVES DE AZEVEDO

A CARA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO E SUAS REPRESENTAÇÕES MATERNAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, na linha de pesquisa Estética e Culturas da Imagem e do Som, como requisito parcial para obtenção do título de mestra. Área de concentração: comunicação.

Orientadora: Nina Velasco e Cruz

Coorientadora: Fernanda Capibaribe Leite

Recife

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Azevedo, Clarissa Fraga Barbosa Gonçalves de.
A cara do cinema pernambucano contemporâneo e suas representações maternas / Clarissa Fraga Barbosa Gonçalves de Azevedo. - Recife, 2023.
283 p. : il., tab.

Orientador(a): Nina Velasco e Cruz
Cooorientador(a): Fernanda Capibaribe Leite
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.
Inclui referências, anexos.

1. Cinema pernambucano. 2. Representações maternas. I. Velasco e Cruz, Nina. (Orientação). II. Leite, Fernanda Capibaribe. (Coorientação). IV. Título.

070 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 23)

CLARISSA FRAGA BARBOSA GONÇALVES DE AZEVEDO

TÍTULO DO TRABALHO: **"A CARA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO E SUAS REPRESENTAÇÕES MATERNAS".**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Aprovada em: 30.06.2023

BANCA EXAMINADORA:

PROFA.NINA VELASCO E CRUZ
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Documento assinado digitalmente
gov.br
MARIA COLLIER DE MENDONCA
Data: 11/07/2023 18:23:54-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

PROFA. MARIA COLLIER DE MENDONÇA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Documento assinado digitalmente
gov.br
AMANDA MANSUR CUSTODIO NOGUEIRA
Data: 20/07/2023 19:31:23-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

PROFA. AMANDA MANSUR CUSTÓDIO NOGUEIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - CAA

Para meu filho, Benjamim Rudá, minha mãe, Renilde Fraga,
e meu pai, Fernando Azevedo, por me ensinarem a *ser* e a *viver*.

Agradecimentos

Pouco antes de me qualificar, tive mais uma crise no ombro. Quando fui em uma emergência ortopédica, o médico bolsonarista, ao invés de me atender, ficou tentando mudar o meu voto. Estávamos no segundo turno, esperando o dia da eleição e ele parecia meio desesperado. A minha consulta acabou sendo caótica. Ele apenas me disse que não era nada grave e me recomendou dipirona caso continuasse sentindo dor. Com braço e pescoço imobilizados, meu pai me viu e logo me diagnosticou corretamente: "Ah, isso é a *doença do mestrado*! Tive muito quando fiz o meu, mas no doutorado já *estava-sem-vergonha*, então tive menos... até acabar de vez! Isso é muita escrita e muita tensão!"

O diagnóstico tecido pelo meu pai é a teorização do sofrimento que praticamente todas as pessoas que fazem pós-graduação vivenciam em suas experiências acadêmicas. Esgotamos o nosso corpo com a escrita, tensionamos os seus movimentos e nos esquecemos – ou não temos tempo/condições – de cuidar dele. Quando nosso corpo cobra atenção à sua existência, o seu grito é tão alto, que bloqueia nossa capacidade cognitiva e criativa. Toda(o) pós-graduanda(o) conhece os períodos de baixa produtividade, de baixa concentração e estudos se acumulando. Com o passar do tempo, a dor faz um movimento para baixo, como se estivesse caminhando em direção à terra. Ela começa no pescoço e ombro, imobilizando-os, em seguida desce latejando para o braço e o pulso e finda com um formigar na ponta dos dedos. Nesse ponto já podemos voltar aos estudos e a escrita.

Outro ponto relevante na colocação do meu pai foi o remédio prescrito: *perder a vergonha* é a prevenção para a *doença do mestrado*, mesmo que já estejamos em outros níveis da pós-graduação. Qual o poder curativo perder a vergonha possui? De quais composições esse remédio é feito? Existe um remédio com a composição igual para todas as pessoas? Durante uma pós-graduação estamos gestando um filho que, pelo menos na teoria, deveria ser planejado, gestado por desejo e com tesão e, consequentemente, com certeza do que estamos fazendo. Então, de onde vem a vergonha? O que nos faz duvidar da existência do nosso próprio filho?

A instituição acadêmica é só um meio pelo qual a *doença do mestrado* surge, mas na verdade essa é uma *doença existencial* que se revela no fazer acadêmico, justamente em seu momento mais introspectivo, individual, imersivo e visceral, no momento em que nos tornamos apenas linguagem que se corporifica em linhas como essas e que reverbera pelo corpo de quem se entrega a sua leitura. Mas como superar situações em que somos estereotipadas(os) e que moldaram nossa subjetividade e nossa performance com vergonha? Em meu percurso vivi incontáveis situações que me fizeram duvidar da minha própria existência, que dirá da minha escrita ou do meu projeto de mestrado. Descobri um possível remédio para essa doença

enquanto lia o diálogo de Bueno (2020) com Collins (2009): o da autodefinição. Para se autodefinir precisamos estar empoderadas, algo que meu pai intitulou como *sem-vergonha,* ou perdendo a vergonha de si mesma(o) para escrever a existência e a dissertação, ambos movimentos do corpo, sem dor.

Não estou curada, ao contrário, escrevo enquanto meus dedos formigam e vou até o limite imposto pelo latejar do meu braço. A articulação do ombro ainda está enferrujada e dói a cada movimento. Meu corpo ainda não está plenamente certo de como existir saudavelmente, mas tive sorte de ter uma rede de apoio formada para me ajudar nesse processo de cura. Pessoas que me ajudaram a reverter a *escrita com tensão* para *escrita com tesão*, leveza e prazer. Começo agradecendo a quem tornou esse projeto possível, abrindo as portas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) para a minha entrada: minha orientadora, Nina Velasco, e a minha coorientadora, Fernanda Capibaribe. Personagens fundamentais sem as quais não poderia, jamais, escrever essas linhas. As primeiras que me acolheram e que traçaram heurísticas às pedras que apareceram no meio do caminho e que me ajudaram a encontrar referências bibliográficas que são os verdadeiros remédios necessários à cura. Agradeço, especialmente, a liberdade para criar e experimentar que elas me proporcionaram e que é o grande guia dessa pesquisa. Também sou imensamente grata a minha banca de qualificação, composta por Nina Velasco, Amanda Mansur Nogueira e Cristina Teixeira, por acolherem o que já havia produzido e escrito da minha dissertação e por ajudarem a pensar em como terminá-la. E a minha banca de defesa do mestrado, composta por Nina Velasco, Amanda Mansur Nogueira e Maria Collier de Mendonça. A revisão de Nogueira sobre o cinema pernambucano e a de Collier sobre dos estudos maternos foram fundamentais para essa dissertação.

Agradeço a outros personagens igualmente essenciais: meu pai, Fernando Antônio Gonçalves de Azevedo, minha mãe, Renilde Fraga Barbosa, e meu filho, Benjamim Rudá. Pessoas que me deram a vida, que ensinaram muito do que sei sobre a existência e que me ajudaram a construir o meu mapa conceitual (Hall, 2016), ou seja, tudo que sou capaz de registrar nesse projeto. Pessoas que estarão presentes em tudo que nasce de mim, por me ensinarem a *ser* e a *viver*. Meu filho, em especial, trouxe uma nova vida aos meus textos e se tornou objeto central das minhas investigações existenciais. Benja é uma das pessoas com quem mais debato sobre todos os assuntos que permeiam essa dissertação. Minha mãe, além de ter parido o cinema para mim, alimentou boa parte dessa pesquisa com os seus almoços, o que me garantia bem-estar físico e emocional, além de mais tempo livre para estudar e escrever. Outro ponto central da sua ajuda: ela me emprestou o computador em que escrevo, pois o que tinha quebrou no meio do curso.

Não poderia ter escrito essa dissertação sem outro personagem fundamental no meu roteiro de vida, Paulo Sano. Foi com ele que dividi os trabalhos reprodutivos de nossa casa, enquanto me dividia entre uma tripla jornada de trabalho: ser *mãe, mestranda e desempenhar os trabalhos domésticos.* Sem essa divisão dos trabalhos reprodutivos, teria menos tempo de imersão nessa pesquisa, menos tempo de leitura e menos tempo de escrita. Paulo também me ajudou na busca para encontrar os longas-metragens de ficção e foi com ele que dividi boa parte das minhas aflições e dos momentos de iluminação. Agradeço também a belíssima capa que ele criou para essa dissertação, fazendo uma colagem com as memórias que resgato na introdução. Um detalhe interessante: o fundo da capa é o envelope de uma correspondência trocada com Pedro Bandeira, em 1999, ou seja, não faço ideia de quem escreveu o meu nome. Pode ter sido o próprio Bandeira, já que a carta foi escrita à mão, mas também pode ter sido um(a) assistente dele, jamais saberemos. Por fim, gostaria de agradecer ao vídeo ensaio que Sano montou para a apresentação de defesa do mestrado, usando trechos de 22 filmes com muitas das representações maternas da década de 2010[1]. Ah, também agradeço a sua ajuda durante o meu estágio docência em *Práticas de montagem*, por ter montado vídeos com os temas das aulas.

Agradeço aos primeiros professores que ajudaram a criar o meu pré-projeto do mestrado: a Leo Falcão, por ter me incentivado a pesquisar a maternidade no cinema, e a Luiz Joaquim, que me ajudou a pensar em como encontrar os filmes pernambucanos lançados em 2010. E agradeço a Milena Evangelista, que me presenteou com um dossiê contendo todos os filmes financiados pelo Edital do Audiovisual, desde o seu lançamento, em 2007, até 2016, além de uma lista com os projetos aprovados no edital. Agradeço imensamente a todas(os) as/os funcionárias(os) que fazem a UFPE funcionar, especialmente a Roberta Bacelar, por resolver todas as nossas demandas estudantis.

Muitos amigos e amigas participaram dessa pesquisa ao me emprestarem seus ouvidos, ao dialogarem comigo e, principalmente, a terem a paciência de quem convive com uma adolescente falando sem parar sobre a sua paixão. Raphael França, me ajudando a escrever o pré-projeto do mestrado e sendo o primeiro a me ver gaguejar em um ensaio da minha defesa. Lucas Bione, ao ouvir meus inúmeros desabafos. Bione também me ajudou fazendo as primeiras correções dos meus artigos para as disciplinas do mestrado. Suas dicas foram fundamentais para amadurecer a minha escrita; Moema França, que um dia me disse que tinha orgulho de mim por estar tentando fazer mestrado. Eu só desejava profundamente, mas ainda não tinha escrito uma única linha do meu projeto. Por que ela teria orgulho de mim? Até hoje

[1] Vídeo-ensaio disponível no link: A cara do cinema pernambucano e suas representações maternas - videoensaio on Vimeo. Acesso em: 10/10/2023.

não sei, mas as suas palavras me fizeram desejar honrá-las. Entre outros amigos que, apesar de não serem citados, me ajudam sempre. Preciso agradecer também a todas as pessoas que trabalham em todos os *deliverys* de comida de Recife, que, em alguns momentos de maior desespero, alimentaram essa pesquisa com um bom tempero. Para terminar, gostaria de agradecer a Facepe (Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de PE), por ter me concebido uma bolsa de estudos que foi essencial em minha jornada acadêmica e que me ajudou a realizar um sonho de infância: receber um salário para ler, ver filmes, debater e escrever sobre a vida.

Resumo

Construída como uma constelação de memórias escrita em formato de cartas endereçadas ao meu filho, a presente dissertação-carta se organiza em três partes articuladas. A primeira é escrita como uma Carta-denúncia, em que nos inspiramos no trabalho do grupo Gemaa (2012; 2018) para investigar a *cara do cinema pernambucano* que tem criado personagens maternas. Cartografamos os longas-metragens realizados na década mais fértil cinematograficamente para o Estado, em 2010, e investigamos em termos de gênero e raça quais corpos-tela (Martins, 2020) estão atuando nas principais funções de criação do cinema, como diretoras/diretores e roteiristas. Na segunda parte, escrita como uma Carta-manifesto, pesquisamos o estado da arte sobre as representações maternas, estudando como os *papéis sociais de gênero cisheteronormativos* (Saffioti, 1987) gestam os *papéis cinematográficos e as imagens de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020) sexistas e racistas do cinema e como essas imagens influenciam nossa subjetividade, nossa autodefinição e nossa autorrepresentação/performance. Por fim, escrita como uma Carta-diálogo, mapeamos as personagens maternas criadas nos longas-metragens de ficção pernambucanos na década de 2010 e percebemos que elas representam *imagens de denúncia*, termo que criamos para classificá-las. Terminamos tecendo análises fílmicas sobre as mães de Kleber Mendonça Filho, nos filmes *O som ao redor* (2013) e *Aquarius* (2016), e de Gabriel Mascaro, nos filmes *Boi neon* (2016) e *Divino amor* (2019), estudando quem são essas mães, quais avenidas identitárias as atravessam e como elas vivenciam a maternidade. Essas cartas navegam por mapas geográficos, parindo cartografias sobre o cinema pernambucano na década de 2010, mas também percorrem mapas afetivos, em um diálogo que é tanto íntimo e pessoal, por ser traçado com meu filho, ao mesmo tempo que também é coletivo e público, por ser um diálogo sobre *maternidade* e *cinema*, sobre *ser* e *representar* socialmente e cinematograficamente. Essa dissertação-carta também se inspirou na tese de Maurício Virgulino Silva (2022, ECA/USP), escrita em formato de cartas para a sua filha que *virá a ser*, Teodora. Eu escrevo cartas para o meu filho que *já é*, Benjamim Rudá.

Palavras-chave: cinema pernambucano; representações maternas; feminismos; estudos de gênero; maternidade; cinema; avenidas identitárias;

Abstract

This Thesis-Letter is divided into three parts and it's structured as a constellation of memories and written in a format of letters addressed to my son. The first part is written as a Complaint-Letter, in which we have, inspired by the work of the Gemaa group (2012; 2018), investigated *the face of Pernambuco's cinema*, which has created some mother characters. We mapped the feature films made in the most cinematically fertile decade for Pernambuco State, the 2010s, and we examined in terms of gender and race what kind of screen-bodies (Martins, 2020) are acting in the main functions of cinema creation, such as directors and screenwriters. In the second part, written as a Manifesto-Letter, we researched mother figures examining how the roles of cisheteronormative gender social groups (Saffioti, 1987) gestate the cinematographic roles and the sexist and racist images of control (Collins, 2009; Bueno, 2020) in cinema; and how these images influence our subjectivity, our self-definition and our self-representation/performance. Finally, written as a Dialogue-Letter, we mapped the maternal characters created in the fiction feature films of Pernambuco in the 2010s and we realized that they represent images of denunciation: term we created to classify them. We finish off by weaving film analyzes about the mothers of Kleber Mendonça Filho's, in the films O som ao redor (2013), Aquarius (2016), and Gabriel Mascaro's, in the films Boi neon (2016) and Divino amor (2019), studying who these mothers are, what identity avenues (Akotirene, 2019) cross them and how they experience motherhood. These letters navigate geographic maps, giving birth to cartographies about Pernambuco's cinema in the 2010s, but they also go through affective maps, in a dialogue that is both intimate and personal, once it has been plotted with my son, and yet it is also collective and public, as it is a dialogue about *motherhood* and *cinema*, about being and *representing socially* and *cinematically*. This Thesis-Letter was also inspired by the doctoral dissertation by Maurício Virgulino Silva (2022, ECA/USP), written in format of letters to his future daughter, Teodora. As for me, I write letters to my son who is already Benjamim Rudá.

Key words: Pernambuco's cinema; maternal representation; feminisms; gender studies; motherhood; cinema; identitary avenues.

Lista de imagens:

Figura 1 – Carta resposta de Pedro Bandeira 21

Figura 2 – Fotografia da locadora *Classic Vídeo* 34

Figura 3 – Cena do filme *Instinto selvagem* (1992, Paul Verhoeven), com Catherine Tramell (Sharon Stone) e Nick Curran (Michael Douglas) 36

Figura 4 – Eu e Sharon Stone 37

Figura 5 - Eu e minha mãe após uma sessão de cinema em casa 37

Figura 6 – *Frame* filme *O som ao redor* (2012), com a personagem materna Bia (Maeve Jinkings) fumando um *baseado* 42

Figura 7 – *Frame* do filme *Aquarius* (2016), com a personagem materna Clara (Sônia Braga) fumando um *baseado* 42

Figura 8 – *Frame* do filme *Divino amor* (2019), com a mãe crucificada, Joana (Dira Paes), ao passar por uma cirurgia cesariana no momento em que deveria parir o seu filho 43

Figura 9 – Fotografia do parto cesariana do meu filho 43

Figura 10 – *Frame* do filme *A filha do advogado* (1926), com Antonieta (Olyria Salgado) interpretando a antagonista 103

Figura 11 – *Frame* do filme *A filha do advogado* (1926), com Heloísa (Guiomar Teixeira) interpretando a protagonista 103

Figura 12 – *Frame* do filme *Boi neon* (2016), com Galega (Maeve Jinkings) limpando o caminhão 104

Figura 13 – *Frame* do filme *Boi neon* (2016), com Galega dançando 104

Figura 14 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com dois carros batendo em um cruzamento durante o dia 186

Figura 15 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com uma rua de noite e um *lettering* com o capítulo do filme 186

Figura 16 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com Bia chamando atenção do cachorro do vizinho 187

Figura 17 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), o cachorro olha para Bia à espera da refeição..... 187

Figuras 18, 19, 20 e 21 – *Frames* do filme *O som ao redor* (2013), com Bia fotografada entre as grades de sua casa 188/189

Figura 22 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com Betânia olhando para a televisão de Bia 190

Figura 23 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), Betânia parece estar com sua filha, recebendo a sua televisão 190

Figura 24 e 25 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com Bia fumando um *baseado* usando o aspirador de pó 192

Figura 26 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), o *close-up* em Bia nos revela a face materna do cansaço 192

Figura 27, 28 e 29 – *Frames* do filme *O som ao redor* (2013), com Bia esperando a máquina entrar no modo de centrifugação 193

Figura 30 – *Frame* da série *Scrubs*, com Elliott (Sarah Chalke) se masturbando usando a máquina de lavar como uma espécie de vibrador 195

Figura 31 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com João sorrindo para Mariá, que retribui o sorriso 196

Figura 32 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), as netas de Mariá estão deitadas no sofá do apartamento de João, vendo televisão 196

Figura 33 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com João chegando em casa e vendo Sidclei (Alex Brito) dormindo no sofá 199

Figura 34 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com João (Gustavo Jahn), *Mulher que visita apartamento* (Rejane Rêgo) e Filha (Malu Tavares) conversando 201

Figura 35 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com *Mulher que visita o apartamento* olhando o quarto de empregada 201

Figura 36 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com uma personagem figurante que aparece por trás das grades do apartamento onde está 201

Figura 37 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), com Maria (Freedom Cavalcanti) passando ferro nas roupas de João 203

Figura 38 – *Frame* do filme *O som ao redor* (2013), *plano conjunto materno* com Bia recebendo uma massagem dos seus filhos 204

Figura 39 – *Frame* do filme *Aquarius* (2016), com Clara (Barbara Colen) e Tia Lúcia (Thaia Perez) olhando uma para a outra e sorrindo 207

Figura 40 – *Frame* do filme *Aquarius* (2016), com Ladjane (Zoraide Coleto) olhando para Clara preocupada 208

Figura 41 – *Frame* do filme *Aquarius* (2016), com Clara (Sônia Braga) nua, revelando que ela precisou retirar a mama direita por causa do câncer 208

Figura 42 – *Frame* do filme *Aquarius* (2016), com Clara, sua filha, Ana Paula (Maeve Jinkings), seu filho, Martin (Germano Melo), e sua nora (Amanda Gabriel) 211

Figura 43 – *Frame* do filme *Aquarius* (2016), com dedicatória que Clara escreveu em seu livro para os seus filhos 212

Figura 44 – *Frame* do filme *Aquarius* (2016), com Clara fumando um *baseado* e olhando para ele com prazer 214

Figura 45 e 46 – *Frames* do filme *Aquarius* (2016), com fotografias dos álbuns de família de Clara 215

Figura 47 e 48 – *Frames* do filme *Aquarius* (2016), Ladjane mostra fotografia do seu filho para Fátima (Paula de Renor), Clara e Antônio (Buda Lira) 216

Figura 49 – *Frame* do filme *Aquarius* (2016), com arquivo de documentos importantes sobre a construtora 218

Figura 50 – *Frame* do filme *Aquarius* (2016), com Clara olhando para o Edifício Aquarius 218

Figura 51 e 52 – *Frames* do filme *Aquarius* (2016), com Clara e Roberval (Irandhir Santos) olhando para a casa de cupim que está no final do corredor 220

Figura 53 – *Frame* do filme *Aquarius* (2016), com Clara saindo de mais de um banho de mar na praia de Boa Viagem 220

Figura 54 – *Frame* do filme *Boi neon* (2016), com Galega (Maeve Jinkings) limpando o seu caminhão 229

Figura 55 – *Frame* do filme *Boi neon* (2016), com Iremar (Juliano Cazarré) costurando os figurinos que Galega usa em suas performances 229

Figura 56, 57 e 58 – *Frames* do filme *Boi neon* (2016), com Galega apresentando sua performance, usando as roupas e acessórios que Iremar fez para ela 231

Figura 59, 60 e 61 – *Frames* do filme *Boi neon* (2016), com Galega e Cacá (Aline Santana) discutindo 233

Figura 62 – *Frame* do filme *Boi neon* (2016), com Cacá deitada no colo da sua mãe 234
Figura 63 e 64 – *Frames* do filme *Boi neon* (2016), com Iremar e Cacá desenhando na mesma revista 235
Figura 65 e 66 – *Frames* do filme *Boi neon* (2016), com Galega se depilando dentro do seu caminhão e Cacá a interrompe 236
Figura 67 – *Frame* do filme *Boi neon* (2016), com Cacá e Galega tomando banho de cuia 237
Figura 68 – *Frame* do filme *Boi neon* (2016), com Galega e Cacá servindo o jantar para os homens 239
Figura 69 – *Frame* do filme *Boi neon* (2016), com Geise (Samya de Lavor) e Iremar vendo os perfumes que ela vende 241
Figura 70 – *Frame* do filme *Boi neon* (2016), com Iremar e Geise na fábrica de roupas 241
Figura 71 – *Frame* do filme *Boi neon* (2016), Galega e Júnior *transam* no meio do curral 243
Figura 72 e 73 – *Frames* do filme *Boi neon* (2016), Geise e Iremar *transam* na fábrica de roupas 243
Figura 74 – *Frame* do filme *Divino amor* (2019), com Joana (Dira Paes) e Danilo (Júlio Machado) na praia 246
Figura 75 – *Frame* do filme *Divino amor* (2019), com Joana passando pelo detector 247
Figura 76 e 77 – *Frames* do filme *Divino amor* (2019), com Joana no seu *Santuário de documentos* 248
Figura 78 – *Frame* do filme *Divino amor* (2019), com mestra Dalva (Teca Pereira) 250
Figura 79 – *Frame* do filme *Divino amor* (2019), com Joana e Danilo iniciando um novo casal na terapia 250
Figura 80 e 81 – *Frames* do filme *Divino amor* (2019), com Danilo nu, de cabeça para baixo, em um ritual para tentar se tornar fértil 252
Figura 82 e 83 – *Frames* do filme *Divino amor* (2019), com Joana no *drive thru* da oração 253
Figura 84 – *Frame* do filme *Divino amor* (2019), com o espaço da gestante na sala de espera do cartório 254
Figura 85 – *Frame* do filme *Divino amor* (2019), com Joana no seu *Santuário de Casamento Refeitos* 254
Figura 86 – *Frame* do filme *Divino amor* (2019), com Danilo fazendo um ultrassom no testículo 255
Figura 87 – *Frame* do filme *Divino amor* (2019), com Joana *transando* com o Fred (Thiago Justino) 256
Figura 88 – *Frame* do filme *Divino amor* (2019), com Joana nua, sentada de frente para o sol, tentando engravidar 257
Figura 89 e 90 – *Frames* do filme *Divino amor* (2019), com o detector confirmando a gravidez de Joana 258
Figura 91 – *Frames* do filme *Divino amor* (2019), com Joana tentando descobrir quem é o pai do seu filho 258
Figuras 92 e 93 – *Frames* do filme *Divino amor* (2019), com Joana em uma cirurgia cesariana no momento em que deveria parir o seu filho 261
Figuras 94 e 95 – *Frames* do filme *Divino amor* (2019), com Joana e o seu filho em casa.....

.....261

Lista de tabelas:

Tabela 1 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos pelo *gênero na direção* 58

Tabela 2 - Mapeamento de diretores *cis* que realizaram mais de um longa-metragem na década de 2010 ..... 59/60

Tabela 3 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos pelo *gênero X raça na direção* 61

Tabela 4 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos pelo *gênero X raça na direção* e ano de realização 61

Tabela 5 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos por *gênero e raça na direção x gêneros cinematográficos* 64/65

Tabela 6 - Mapeamento de diretoras *cis* que realizaram longas-metragens documentais lançados em Pernambuco na década de 2010 ..... 65/66

Tabela 7 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos por *gêneros cinematográficos em* ***documentário*** *X gênero* e *raça na direção* 66/67

Tabela 8 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos por *gêneros cinematográficos em* ***ficção*** *X gênero e raça na direção* 67/68

Tabela 9 - Mapeamento de roteiristas dos longas-metragens realizados em Pernambuco na década de 2010 71

Tabela 10 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos por *gêneros cinematográficos em* ***documentário*** *X gênero e raça de roteiristas* 72

Tabela 11 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos por *gêneros cinematográficos em* ***ficção*** *X gênero e raça de roteiristas* 73

Tabela 12 - Lista de projetos aprovados na categoria de longa-metragem no Edital do Audiovisual do Funcultura 80/81

Tabela 13 - Lista de longas-metragens de ***ficção*** realizados em Pernambuco na década de 2010 e as suas representações maternas 149-152

Tabela 14 - Lista de *representações maternas* nos longas metragens de *ficção* realizados em Pernambuco na década de 2010 e suas principais características 155-168

Tabela 15 - Lista de representações maternas divididas pela *presença em tela x raça das personagens/atrizes* 171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - PRIMEIRAS MEMÓRIAS DO CORPO E DO CINEMA

Carta às leitoras e aos leitores 21

A geografia do corpo 33

A geografia do *corpus* da pesquisa 41

Enquadramentos metodológicos 46

CARTA DENÚNCIA – CARTOGRAFIA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

Carta 01 - Um filho sem mãe? 50

Carta 02 – Gestando os mapas 54

Carta 03 - Direção de longas-metragens na década de 2010: questões de gênero e raça no cinema pernambucano 57

Carta 04 - Gêneros cinematográficos: como gênero e raça na direção influenciam no gênero cinematográfico dos filmes 64

Carta 05 - A escrita das imagens: dados sobre roteiristas em Pernambuco na década de 2010 70

Carta 06 - Compreendendo o gargalo: uma câmera em poucas mãos e poucas ideias na cabeça 75

CARTA MANIFESTO – REPRESENTAÇÕES MATERNAS SOCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS

Carta 07 - A linguagem materna e as representações sociais 90

Carta 08 – Estereotipagens 100

Carta 09 – A profecia autorrealizadora (Saffioti, 1987) 107

Carta 10 - O contrato heterossexual e o mito da mulher 110

Carta 11 - Os mitos da maternidade e da paternidade 119

Carta 12 - A linguagem cinematográfica e suas representações 127

Carta 13 - Representações maternas de controle 134

CARTA DIÁLOGO – CARTOGRAFIA MATERNA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

Carta 14 - Cartografia das representações maternas do cinema pernambucano contemporâneo 146

Carta 15 - As Mães de Kléber Mendonça Filho 178

Imagens de denúncia da *maternidade instituição* e das *mães pretas* no filme *O som ao redor* (2013) 184

A (re)existência através da *maternidade experiência* em *Aquarius* (2016): *é melhor dar um câncer, do que ter um!* 205

Carta 16- As Mães de Gabriel Mascaro 222

Mães que *transam* a *maternidade experiência* em *Boi neon* (2016) 227

A crucificação materna em *Divino amor* (2019) 244

Carta 17 - A caligrafia fílmica materna de Mendonça Filho e Mascaro 263

Carta 18 – Carta para o futuro: a *maternofobia* e as *imagens de denúncia* 270

Referências bibliográficas 273

Dicionário de palavras, termos e conceitos utilizados na pesquisa..... 278

Anexos 281

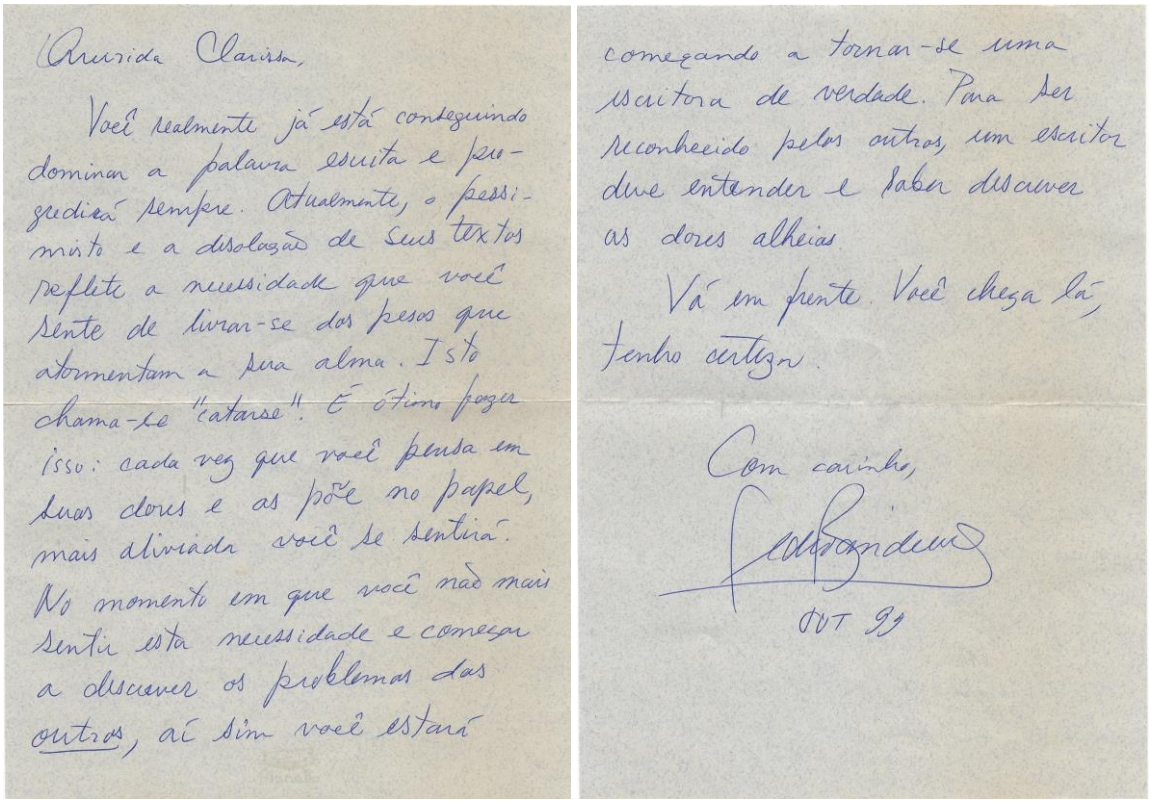
INTRODUÇÃO:

PRIMEIRAS MEMÓRIAS DO CORPO E DO CINEMA

Carta as leitoras e aos leitores,

Em 1999, aos 14 anos de idade, enviei um dos contos que escrevi ao meu escritor preferido na época, Pedro Bandeira, questionando a ele se poderia me tornar uma escritora e ser, algum dia, publicada. A sua resposta foi uma grande surpresa para mim. De algum modo estranho, ele interpretou que o conto que escrevi versava sobre a minha própria existência, mas naquela época eu não sabia que as mulheres tinham direito a existência e se escrevia na primeira pessoa personagens femininas, era na intenção de reverter a lógica do cinema e da literatura de sempre apresentar protagonistas masculinos.

Figura 01 – Carta que recebi de Pedro Bandeira em resposta a um conto que enviei para ele avaliar:



Querida Clarissa,

Você realmente já está conseguindo dominar a palavra escrita e progredirá sempre. Atualmente, o pessimismo e a desolação de seus textos reflete a necessidade que você sente de livrar-se dos pesos que atormentam a sua alma. Isto chama-se "catarse". É ótimo fazer isso: cada vez que você pensa em suas dores e as põe no papel, mais aliviada você se sentirá. No momento em que você não mais sentir esta necessidade e começar a descrever os problemas dos outros, aí sim você estará começando a tornar-se uma escritora de verdade. Para ser reconhecido pelos outros, um escritor deve entender e saber descrever as dores alheias.

Vá em frente. Você chega lá, tenho certeza.

Com carinho,

Pedro Bandeira

OUT 99

Fonte: Arquivos pessoais da autora (1999).

Eu não conhecia o que era *catarse* e essa palavra me inspirou profundamente, mas o seu discurso, no geral, me assustou bastante. “Não escrever as minhas dores”, “descrever os problemas dos <u>outros</u>” para “tornar-se uma escritora de verdade”, ou seja, deveria anular a minha experiência e escrever sobre dores que desconheço para ser reconhecida como escritora (grifo de Bandeira). Essas premissas atuaram como fantasmas atingindo minha libido intelectual e minha criatividade durante muitos anos. Fora “o pessimismo e a desolação” dos meus textos. Lembro que naquela época todos me chamavam de pessimista e eu sempre rebatia:

não sou pessimista, sou re-a-lis-ta! As pessoas me achavam pessimista porque eu questionava absolutamente qualquer regra, qualquer contrato, perguntando onde estava escrito que as coisas deveriam ser da forma como me diziam. Eu era impulsiva por questionar demais, pessimista pelo teor dos meus questionamentos e desolada por preferir implodir todas as regras e normas que não conseguia encarnar do que aceitar passivamente a representá-las. Afinal, quando chega esse momento em que não sentimos mais necessidade de escrever as nossas dores?

Desde criança subvertia as representações que tentavam me impor por ter nascido em um corpo lido socialmente como feminino. Meu pai conta que ele vivia me enfeitando de brincos, colares, pulseiras e anéis de todos os tipos e cores, mas eu arrancava tudo na mesma hora. Quando cresci mais um pouco, meu pai conta que dizia para meu irmão questionar todo mundo, porque ele era excessivamente obediente, e para mim ele dizia que deveria obedecer a todo mundo, porque eu era excessivamente questionadora. Estava muito claro para mim que os meus limites eram constantemente demarcados através das minhas autorrepresentações constantemente negadas, enquanto percebia e questionava a liberdade de criação de autorrepresentação masculina. Por que eles tinham liberdade para *ser* e nós não? Pior: por que eles tinham liberdade para definir como *nós* devemos *ser*? Hoje entendo que os homens não são tão livres quanto imaginei, Saffioti (1987) me ajudou nesse processo, ao ensinar que eles também precisam se ajustar a normas castradoras.

Quando li pela primeira vez o livro *Para educar crianças feministas* (2017), da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, conheci as duas *Ferramentas Feministas* que ela criou. A primeira delas é semelhante a autodefinição traçada por Collins e Bueno (2020): entender que temos valor. "Não 'se'. Não 'enquanto'. Eu tenho igualmente valor. E ponto final" (Adichie, 2017, p. 12). A segunda *Ferramenta Feminista* consiste em se questionar se invertermos *x* teremos o mesmo resultado. Ou seja, se invertemos os papéis sociais femininos e maternos para serem encarnados pelos homens, teremos as mesmas performances e representações? Enquanto escrevia essas linhas encontrei essa carta que Jean-Paul Sartre escreveu a Simone de Beauvoir, com uma instigante análise de Virginie Despentes:

> Simone de Beauvoir começa a coletânea de cartas que organizou por esta que Sartre escreve para ela: "Você quer ser boazinha e levar minha roupa suja (gaveta inferior do armário) à lavanderia esta manhã? Deixo a chave na porta. Eu te amo ternamente, meu amor. Você estava com uma carinha tão charmosa, ontem, enquanto dizia 'Ah, você olhou para mim, você olhou para mim' e quando penso nisso meu coração racha de ternura. Adeus minha queridinha." Quando invertemos isso, devemos inverter tudo, a roupa suja e a carinha charmosa, então entendemos melhor a qual sexo pertencemos, essa da roupa suja dos outros e das pequenas carinhas charmosas (Despentes, 2016, 115-116).

Se as roupas não eram de Beauvoir, por que ela deveria perder seu tempo lavando-as? Perder o seu tempo de escrita, de produção de conhecimento ou da criação de ficções, para lavar

as roupas sujas de um homem, adulto, que deveria saber muito bem como lavar as próprias roupas e que deveria ter vergonha de pedir isso a uma mulher, especialmente quando essa mulher possui um talento enorme de escrita. Como as mulheres poderiam conhecer o seu poder de escrita, ou qualquer outro poder, se elas passavam boa parte do seu tempo lavando as roupas dos homens e de toda a família? Enquanto Beauvoir lavava as roupas de Sartre, Sartre escrevia sobre as mulheres de forma de pejorativa. Ou seja, ele estava lavando as roupas sujas metaforicamente com a sua escrita, enquanto atrapalhava o processo produtivo de uma mulher com a sua performance masculina precária e dependente.

No primeiro volume do seu livro, *O segundo sexo,* Beauvoir traz uma citação interessante de Poulain de La Barre: "Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, a um tempo, juiz e parte" (Beauvoir, 1970, p. 8). Márcia Tiburi (2018) afirma que "tudo o que sabemos sobre as mulheres primeiro foi contado pelos homens" (Tiburi, 2018, p. 48). Ou seja, devemos suspeitar de um homem com uma performance precária para trabalhos reprodutivos, enquanto sua performance na escrita acontece em tempo integral e de forma impecável. A escrita, nesse caso, deve ser entendida como um processo amplo que envolve a escrita de si, a escrita de filmes, a escrita do mundo, entre tantas outras formas que ela pode assumir. Não sei se Sartre realmente escrevia sobre as mulheres de forma pejorativa, mas sabemos que essa é a premissa da escrita masculina quando estão falando sobre nós, apesar das exceções. Também não sei se Beauvoir aceitou lavar as roupas sujas de Sartre, mas espero, sinceramente, que não!

Sei que somos educadas a lavar a roupa suja dos homens e eu mesma, enquanto peço a Beauvoir para não lavar as roupas de Sartre, tenho pena do *macho* que vai usar roupas sujas porque uma mulher se recusou a desempenhar tal função. Mas paro e penso: será que Sartre teria pena de mim caso meu companheiro não lavasse minhas roupas e eu precisasse usá-las sujas? Acredito que não, ele não sentiria a menor pena. Ao contrário, ele me acharia *pessimista* se conversasse com Beauvoir aconselhando-a a não lavar suas roupas. A culpa que sentimos quando deixamos a roupa suja do *macho* acumular é o que nos condiciona a lavar essas roupas mesmo que a gente não possa ou que a gente não queira. Por isso Virginia Woolf (1931) escreveu que deveríamos matar o *Anjo do Lar*, aquela representação das mulheres que as fazia encarnar uma exímia faxineira e cuidadora, ou seja, uma *boa mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho, 2019) e dona de casa, antes de encarnar uma poderosa escritora. Woolf não sabia, mas ela escrevia especialmente a Beauvoir sugerindo que ela fizesse uma greve e parasse de lavar as roupas de Sartre para voltar a sua escrita!

Woolf descobriu a existência do *Anjo do Lar* quando começou a escrever uma resenha sobre o livro de um escritor famoso e foi interpelada por um fantasma feminino que a impedia

de escrever sobre os homens da mesma maneira que eles escreviam sobre as mulheres. O fantasma-feminino sussurrou para ela:

> "Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura". E ela fez que ia guiar minha caneta (Woolf, 2012, *E-book*).

Não tenha opinião própria e *não escreva suas dores* me parecem conselhos tão similares: ambos anulam a nossa existência em um corpo lido socialmente como feminino e nos universalizam em uma existência que é, via de regra, masculina e branca. Woolf revela que só pôde matar o *Anjo do Lar* pois era herdeira e possuía dinheiro suficiente para se sustentar enquanto se dedicava a sua escrita. "E agora eu conto a única ação minha em que vejo algum mérito próprio, embora na verdade o mérito seja de alguns excelentes antepassados que me deixaram um bom dinheiro [...] e assim eu não precisava só do charme para viver" (Woolf, 2012, *E-book)*. Ela podia abandonar a "pequena carinha charmosa" que tanto encantou Sartre, para nomear e matar o fantasma feminino que nos impede de viver para além da maternidade e dos trabalhos reprodutivos e não remunerados. Woolf teve sorte de ser herdeira e poder se dedicar a escrita, nós também tivemos sorte de ter os seus escritos, pois ela abriu caminhos ao nomear o nosso fantasma e ao nos ensinar a matá-lo!

> Fui para cima dela e agarrei-a pela garganta. Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria de legitima defesa. Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita. Pois, na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá pra fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo. (...) Assim, toda vez que eu percebia a sombra de sua asa ou o brilho de sua auréola em cima da página, eu pegava o tinteiro e atirava nela. Demorou para morrer. Sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda. É muito mais fácil matar um fantasma do que uma realidade. (...) Matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora (Woolf, 2012, *E-book).*

As pessoas, incluindo Bandeira, ao me nomearem como *pessimista e desolada*, estavam reclamando porque eu não apresentava uma *carinha charmosa* diante da roupa suja que é encarnar o signo feminino e porque tentava matar, repetidas vezes, o *Anjo do Lar*. Aliás, eu estava "lavando a roupa suja" da construção de gênero cisheteronormativa com os meus contos e por isso jamais seria uma "escritora de verdade". Eles estavam reclamando porque eu era uma mulher que instigava todas as mulheres a fazerem uma greve e a matarem o *Anjo do Lar*, para que a gente parasse de lavar a roupa dos homens e deixasse a roupa suja *deles* se acumular. Eu não era pessimista, eu era feminista, mas é exatamente assim que as feministas são definidas pejorativamente pelos homens, como pessoas pessimistas, que reclamam demais e lavam roupa de menos.

Não à toa, quando apresentei o meu tema de pesquisa em uma disciplina do Programa de Pós-graduação da UFPE e afirmei que os estudos feministas seriam a principal referência bibliográfica e epistemológica dessa pesquisa, ouvi o professor dizer: *"Posso estar sendo leigo, mas não gosto dos estudos feministas, porque as mulheres passam mais tempo reclamando do que propondo novas formas de existência. As feministas são muito reativas!"*[2]. Quando um homem branco, em uma situação de poder institucional, afirma que feministas são reativas, mesmo sabendo que estava diante de mulheres e feministas em sala, tudo o que argumentamos torna-se apenas uma reação. Mas o que há de negativo em reagir contra *ci*stemas de opressão e exploração?

Se afirmar leigo em um assunto e ainda assim discorrer sobre esse assunto, o caracterizando pejorativamente, denuncia uma atitude de arrogância (e quem sabe superioridade) em relação aos estudos feministas, as metodologias e a própria epistemologia feminista. Se dizer leigo, nesse caso, serve apenas para mascarar um posicionamento bem traçado de discordância em relação aos feminismos como produtores de conhecimentos e de modos de existências. Despentes é rigorosa ao classificar essa *reação* masculina aos estudos e às teorias feministas:

> Os homens denunciam injustiças sociais ou raciais com virulência, mas se mostram indulgentes e compreensivos quando se trata da dominação machista. Muitos desejam explicar que o combate feminista é secundário, um esporte de ricos, sem pertinência nem urgência. É preciso ser um cretino ou alguém asquerosamente desonesto para considerar uma opressão insuportável e outra, cheia de poesia (Despentes, 2016, p. 22).

O feminismo está mais do que consolidado como um movimento político que luta por todas as existências. Desconhecer e desconsiderar os estudos feministas faz parte de um projeto político de sociedade, em que os cistemas de opressão e exploração, com todos os seus contratos, não são questionados e, consequentemente, não podem ser rompidos e alterados. "O que é esse pensamento que se recusa a se voltar para si mesmo, que nunca questiona o que o constitui primariamente? Esse pensamento é o pensamento dominante", reflete Wittig (2022). O pensamento dominante se camufla como um pensamento universal, cria suas próprias ficções e as disseminam como verdades absolutas. "Pessoas da academia bem-informadas não são as únicas que produzem teoria social crítica, mas costumam ser as que mais a professam e se beneficiam dela" (Collins, 2022, p. 18). Questionar o pensamento dominante é uma das estratégias para destramar suas ficções, para revelar que as suas teorias podem não ter lógica nem serem racionais, pois, muitas vezes, não se fundamentam em experiências vividas, mas em experiências imaginadas. Muitos dos seus conceitos não passam de mitos que criam

[2] Trecho reproduzido através das minhas memórias.

representações impossíveis de serem encarnadas e que acabam criando fantasmas e fracassos em nossa existência.

Jack Halberstam (2020) ressignifica o sentido do fracasso numa sociedade patriarcal a partir de uma ótica feminista, mostrando que é melhor *reagir* contra os cistemas e apostar no fracasso ao encarnar a performance feminina/materna, do que ser enquadrada nos ideais patriarcais. "No contexto em que o sucesso da mulher é sempre medido a partir de padrões masculinos, e o fracasso do gênero com frequência significa estar livre da pressão de se igualar aos ideais patriarcais, não ser bem-sucedida na mulheridade pode oferecer prazeres inesperados" (Halberstam, 2020, 23). Usar o tempo e a energia que se gastaria lavando a roupa dos homens para realizar os próprios desejos e sentir uma gama de prazeres. Fracassar enquanto mulher e mãe e deixar as roupas sujas se acumularem pode ser um processo revolucionário.

Como Despentes (2016) observou, ao invertemos os papéis, percebemos como somos cidadãs de segunda classe. Percebemos como são absurdos demais os papéis sociais femininos e maternos para serem interpretados longe da ficção, afinal, nós mesmas temos pena dos homens que precisam lavar suas próprias roupas e acabamos lavando tudo. Claro que não são todas as mulheres que sentem pena dos homens e se submetem as suas regras. Enquanto algumas fazem greve sem medo de fracassar, outras acham que lavar a roupa dos homens é a sua missão de vida. Ao invertemos os papéis, percebemos que os homens não estão preocupados em lavar roupa alguma, nem a deles, muito menos a nossa. Por que devemos nos pré-ocupar com isso? Deixemos a roupa se acumular para vermos onde essa greve vai chegar e no que ela vai resultar.

Woolf afirmou que "é muito mais fácil matar um fantasma do que uma realidade", mas quem pode, de fato, matar esse fantasma? Não podemos entrar no mérito de ser fácil ou não, porque o contexto socioeconômico da grande maioria das mulheres não as permite matar o *Anjo do Lar*. Afinal, esse fantasma reflete a nossa realidade e os cruzamentos entre as nossas avenidas identitárias. Como podemos nos dedicar a escrita, de ficção, de filmes, de trabalhos acadêmicos, se as suas asas estão o tempo todo atrapalhando nossa visão e impedindo a nossa produção artística? O *Anjo do Lar* me visita todos os dias e não posso fugir da sua presença, não posso fugir sob o risco de morrer de fome, de ter minha casa invadida por vermes que nascem no lixo que se acumula quando ninguém joga ele fora, sob o risco de não ter roupas limpas para usar. Não é opção para a maioria das mulheres matar esse fantasma, precisamos aprender a conviver com ele, a sobreviver apesar da sua presença rotineira, diária e constante. Em uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo, Glória Anzaldúa parece dialogar

com Woolf ao pedir que esqueçamos o quarto todo nosso[3] e que continuemos a escrever, independente do local ou das condições:

> Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever (Anzaldúa, 2000, p. 233).

É exatamente assim o meu processo de escrita dessa dissertação: por ser sobre a maternidade, as representações e o cinema, estou sempre vivendo e escrevendo a minha pesquisa com o meu roteiro de vida. Quando escolhemos um tema que atravessa a nossa existência, tudo o que vivemos é objeto de investigação e serve de embasamento para análises críticas. Então, escrevemos o tempo todo: enquanto arrumamos a casa, enquanto preparamos as refeições, enquanto vemos filmes, enquanto conversamos com nossas mães, enquanto maternos nossos(as) filhos(as), enquanto planejamos nossa rotina. Pesquisamos e escrevemos em confluência ao simples ato de respirar e viver. Outro diálogo entre Anzaldúa e Woolf está nas figuras metafóricas que ambas criam para tecer suas experiências com a escrita. Se as inquietações de Woolf giravam em torno de um fantasma feminino que a impedia de escrever, apesar do seu contexto ser ideal para a escrita, já que possui um teto todo seu e o dinheiro necessário para sobreviver, para Anzaldúa a escrita é um tigre que está sempre montado em suas costas a instigando a escrever constantemente, apesar de todas as adversidades que a poderiam impedir:

> O tigre que carregamos nas costas (a escrita) nunca nos deixa só. *'Por que você não está montando em mim, escrevendo, escrevendo?'* Ele pergunta constantemente, até sentirmos que somos vampiros sugando o sangue de uma nova experiência; que estamos sugando o sangue vital para alimentar a caneta. Escrever é o ato mais atrevido que eu já ousei e o mais perigoso [...] Escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles. O medo age como um ímã, ele atrai os demônios para fora dos armários e para dentro da tinta de nossas canetas (Anzaldúa, 2000, p. 234).

No meu caso, não é bem o *Anjo do Lar* que "arranca o coração da minha escrita", mas com certeza é o tigre que carrego nas costas que resgata o meu tesão por escrever. O tigre que me habita me permite conviver com esse fantasma, se ele não estiver o tempo todo presente. Afinal, ele só tem um intuito e é benéfico para todo mundo: manter a casa e as roupas limpas e as pessoas alimentadas. No entanto, o fato desse fantasma ser considerado "feminino" e

[3] Referência ao livro escrito por Woolf chamado *Um teto todo seu* (1929), em que a escritora discorre sobre a necessidade de termos um teto todo nosso, com privacidade, além de dinheiro, que nos permita dedicar nosso tempo a escrita.

atormentar apenas as mulheres é o que torna a sua presença pesada, incomoda, massacrante. É a frequência com que esse *Anjo* nos visita que o caracteriza como um fantasma. Se ele fosse uma presença para todas as pessoas, incluindo todos os homens, teríamos mais tempo de trabalho produtivo, de escrita de ficções e filmes, de lazer e de prazer. Enquanto não pudermos matar o *Anjo do Lar* dividindo a sua presença entre todas as pessoas com quem convivemos, continuaremos precisando escrever sobre nossas dores, não para que elas possam parar de doer, pois sem transformação social isso seria impossível, mas para que possamos compreender e teorizar a nossa realidade, para reescrevê-la como desejarmos. A (re)escrita, da arte e da vida, seria a única forma possível de matar, ou transformar, tanto o fantasma quanto a realidade.

> Mas continuando minha história: o Anjo morreu, e o que ficou? Vocês podem dizer que o que ficou foi algo simples e comum – uma jovem num quarto com um tinteiro. Em outras palavras, agora que tinha se livrado da falsidade, a moça só tinha de ser ela mesma. Ah, mas o que é "ela mesma"? Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas (Woolf, 2012, *E-book).*

Não sei o que acontece quando o *Anjo* morre. Escrevo nos momentos em que tenho folga, quando ele está saciado ou adormecido, mas concordo com Woolf, duvido que alguém saiba o que é uma mulher e, por consequência, duvido que alguém saiba o que é uma mãe. Desde que lembro da minha existência, questiono o que é *ser* uma mulher e porque sou obrigada a *representá-la*. Desde que me tornei mãe, questiono o que é *ser* uma mãe e porque sou obrigada a *representá-la*. Meu pai reclamava dos meus questionamentos e da minha argumentação afiada porque eu era o seu reflexo, era exatamente como ele me ensinou, através do seu exemplo, a ser: uma pesquisadora da existência. A nossa maior diferença é que meu foco sempre esteve na existência feminina e materna, enquanto o seu foco está na existência da arte-educação e dos arte-educadores. Mas ele nunca conseguiu me impedir, de fato, de questionar, ao contrário, ele é um dos meus orientadores-de-vida e, consequentemente, me ajudou bastante nessa dissertação.

Quando passei pela qualificação, em que estavam presentes, além da minha orientadora, Nina Velasco, as doutoras Amanda Mansur Nogueira e Cristina Teixeira, o que estava escrevendo parecia dividido em partes dissonantes e eu precisava encontrar um corpo que coubesse e unisse tudo que estava pesquisando. Na primeira parte da dissertação, me inspirei na pesquisa do Grupo Gemaa[4] (2012) sobre *a cara do cinema nacional*, para construir um levantamento que nos revele qual é *a cara do cinema pernambucano*. Cartografei a produção de longas-metragens realizados na década de 2010, chegando a um total de 112 filmes. Com

[4] Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa – CNPQ – IESP / UERJ, coordenado por João Feres Jr. E Luís Augusto Campos.

esse acervo, investiguei dados relativos ao: gênero cinematográficos das obras – se são ficções ou documentários, e ao gênero e a raça na direção e no roteiro[5]. Essa primeira parte da pesquisa é essencial para que possamos entender quem está criando – ou quem está podendo criar – as representações maternas que mapeamos e analisamos. Ou seja, nessa etapa descobrimos os pais e mães que compõem a cinematografia pernambucana na década estudada.

Woolf talvez tenha se enganado quando escreveu que as mulheres mais jovens e mais felizes não entendam o que significa o *Anjo do Lar*. Esse fantasma continua a nos atormentar não só na escrita de ficções em livros, mas também em filmes e os dados colhidos na primeira parte dessa dissertação comprovam a minha afirmação: mulheres dirigem e escrevem bem menos longas metragens em ficção do que os homens. Nesse caso, talvez não seja apenas o *Anjo do Lar* que as impede, mas também o fato da grande maioria delas não ter "excelentes antepassados" como Woolf tinha, e não serem herdeiras, ou seja, talvez essas mulheres não possuam uma renda fixa, ou uma conta bancária que as sustente eternamente para que possam se dedicar a carreira de cineasta. E o Edital do Audiovisual da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), que poderia ser útil para captação de recursos, ainda está aquém quando o assunto é a escrita e a direção de filmes em longas-metragens por qualquer categoria identitária que não seja a da supremacia masculina *cis* e branca. Pelo menos é isso que se revela quando pesquisamos os projetos aprovados em longas metragens da década de 2010 e que comprovamos através dos dados colhidos no final dessa primeira parte.

Na segunda parte, nos debruçamos sobre as duas formas de representações maternas estudadas nessa pesquisa, as *representações sociais* e as *representações cinematográficas*. As representações sociais nascem dos papéis sociais cisheteronormativos que nos são ensinados desde que nascemos e a obrigatoriedade da atuação desses papéis forja nossas autodefinições e autorrepresentações (Saffioti, 1987). Terminamos a segunda parte estudando como os papéis sociais são recriados para o cinema e reinterpretados por atores nos longas metragens de ficção, enfocando a criação das representações e das *imagens de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020) maternas. Por fim, na terceira parte cartografo as personagens maternas nos longas metragens de ficção pernambucanos, chegando a um total de 82 representações maternas, e analiso as mães de Kleber Mendonça Filho, nos filmes *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), e as mães de Gabriel Mascaro, nos filmes *Boi neon* (2015) e *Divino amor* (2019).

Nunca compreendi muito bem os números, eles sempre foram misteriosos, abstratos e incógnitas para mim. Ao escrever a primeira parte da pesquisa e ver os realizadores

[5] É importante destacar que para fazer uma análise de classe, seria preciso entrar em contato com as pessoas e questioná-las, mas como são muitos(as) realizadores(as), não temos tempo hábil para desenvolver essa parte da pesquisa no mestrado.

transformados em números, não conseguia olhar para os números em si. Olho para os corpos e as existências que estão no quadro de produção de longas metragens do Estado ou que estão no extracampo, fora do mercado. Olho para os números como realizadores e olho para os realizadores como se olhasse para os seus filmes e suas representações maternas, mas como as outras pessoas olhariam para essa pesquisa e fariam sua leitura? Como conectaria os dados da primeira parte com as representações maternas da segunda e terceira partes? Foram essas reflexões que a banca de qualificação me instigou a pensar.

Painho foi um personagem fundamental nesse processo, ao me apresentar a tese de Maurício Virgulino Silva, *Cartas a Teodora: confluências entre a Abordagem Triangular do Ensino das Artes e Culturas Visuais e a Educomunicação para uma arteducomunicação decolonial* (2022, ECA/USP), orientada pela doutora Maria Christina de Souza Lima Rizzi. Silva escreve a tese para sua filha que ainda não nasceu, Teodora, dialogando com ela sobre a sua pesquisa. No parecer do meu pai, ele escreveu a Teodora contando sobre como foi impactado pela pesquisa do seu pai, Silva, e nos deu um presente em forma de referência:

> Porque não vejo razão, para alguém fazer uma pesquisa de verdade, que não seja o amor a pensar, a *libido* de conhecer. E, se é de amor ou de desejo que se trata, deve gerar tudo o que o amor intenso suscita, de tremedeira até suor nas mãos. O equivalente disso na área de pesquisa é muito simples: o susto, o pavor diante da novidade. Mas um pavor que desperte a vontade de inovar, em vez de levar o estudante a procurar terra firme, terreno conhecido (Ribeiro, 1999, p. 190).

Em seu artigo, Ribeiro debate, mesmo sem usar essas palavras e conceitos, a importância do *lugar de fala* (Ribeiro, 2017) de cada pesquisador e a necessidade de se *encarnar uma pesquisa*, de escolher temas que nos atrevessem, que nos toquem o corpo e a existência e que nos façam amar o processo de mergulhar no desconhecido e se aventurar a pesquisá-lo. A tese de Silva, o parecer do meu pai e esse artigo de Ribeiro me inspiraram profundamente para conseguir reencontrar a escritora que existia em mim antes de ser aniquilada pelos fantasmas de Bandeira e do *Anjo do Lar* e pelos fracassos de encarnar os signos femininos e maternos. Aquela que investigava, mesmo sem saber, a própria existência e a própria dor e as escreviam em contos que nunca foram publicados.

Ao resgatar *o coração da minha escrita*, essa dissertação transformou-se em uma constelação de memórias escritas em primeira pessoa e em formato de cartas. A memória é uma das formas que o saber assume e é uma das mais poderosas construções de conhecimento, pois a partir dela somos capazes de compreender e teorizar a nossa existência. As **cartas** são uma forma de guardar e compartilhar nossas **memórias** e sabedorias. Os **filmes** são uma forma de registrar em imagens e sons nossas memórias e sabedorias e de compartilhá-las com o mundo. Há uma confluência nas minhas **paixões**, elas se entrelaçam e formam o gênero epistolar e

acadêmico: a dissertação-carta. Pego emprestada a confluência de Silva ao escrever sua tese-carta para uma filha que *virá a ser* para escrever essa dissertação-carta ao meu filho que já *é*. As confluências entre nossas paixões alimentam nossa vida e os frutos que dela nascem:

> A confluência, ela é uma mistura de seres que dialogam nessa linguagem cosmológica, que têm uma cosmovisão parecida. Ela acontece, por exemplo, através das árvores. As árvores, quando elas liberam os seus frutos, vários tipos de vidas se alimentam desses frutos. E as árvores, ao alimentar essas vidas, elas querem de volta a propagação da semente, ou seja, a propagação dessas vidas. Ela quer que quem se alimenta da polpa, de uma certa forma, ajude a espraiar as sementes para que novas árvores surjam. Então a confluência é esse encontro que vai e que volta e onde se juntam, se misturam, se fortalecem, mas não deixam de existir. A vantagem da confluência é que um rio não deixa de ser o mesmo rio porque se encontrou com outro rio, eles passam a formar um só rio do encontro até a foz, mas do encontro até a nascente cada um continua sendo o rio que nasceu (Bispo, 2021[6]).

O que é a maternidade, senão o grande ato de criação e de confluência da vida? Ao nos tornamos mães, geramos um fruto-filho(a) que se alimentará e servirá de alimento às outras existências que cruzarem com o seu caminho. Somos como um rio-mãe que se encontra com o rio-filho seguindo a maré ou indo contra ela, mas jamais deixamos de ter a nossa identidade-nascente. Na gestação nos tornamos um só corpo, na maternagem somos dois ou mais corpos vivendo em confluência, não deixamos de existir individualmente, mas também não deixamos de existir coletivamente.

Escrevo em formato de cartas inspirada, também, pelo primeiro filme autoral que dirigi e roteirizei, realizado em formato de vídeo-carta e escrito para minha mãe, redirecionando para ela um questionamento que meu filho me fez durante a sua infância e que deu título ao filme: *Mãe, eu sou real?*[7]. Quando meu filho me fazia essa pergunta, ele investigava a sua própria existência em um corpo lido socialmente como sendo infantil e infantil é uma palavra que costuma ser proferida de forma pejorativa. Ele percebia que por ser criança não tinha poder algum, inclusive o de ser criador da sua existência e do seu roteiro de vida, e isso o perturbava profundamente, ao ponto de questionar se a sua própria existência era real. Atualmente, aos 14 anos de idade, ele está travando suas próprias lutas representacionais de autoafirmação e autodefinição. Quando rebato essa pergunta para minha mãe, estou investigando dialeticamente a nossa existência feminina e materna em uma sociedade patriarcal e capitalista que nos oprime, explora e mata. Quase cem anos depois que Woolf escreveu nos ensinando a matar o *Anjo do Lar* e, após esse assassinato, ela se questionava *'Quem é a mulher?'* continuamos a nos fazer a mesma pergunta: quem sou eu, afinal? E quem é essa mulher e essa mãe que nos obrigam a ser?

[6] Entrevista com Antônio Bispo, disponível no link: https://youtu.be/fi-4T8tdYDY. Acesso em: 13/06/2023.
[7] Filme disponível no link: https://vimeo.com/276144752. Acesso em: 11/04/2023.

As cartas representam um diálogo, uma relação entre as pessoas. Nesse caso, a relação mãe-filho é o nosso ponto de partida e de chegada. É a relação que tenho com meu filho que me forma enquanto mãe e é a maternidade e as suas representações no cinema que vamos estudar nessa pesquisa. Essas cartas traçam esses diálogos. Elas caminham por mapas físicos e afetivos para chegar ao seu destino e para diminuir as distâncias com as suas palavras. Na reta final do mestrado, meu filho me liga todos os dias querendo me ver e conversar. Ele reclama do absurdo que é estudar muito e logo em seguida afirma que é uma brincadeira, pois percebe o quanto me sinto culpada por estar sem tempo para compartilharmos juntos. Todos os dias ele me pergunta como está a dissertação e imediatamente embarca nos assuntos que estou escrevendo ou estudando e debatemos juntos cada conceito que foi abordado aqui.

Escrever ao meu filho é uma forma de encurtar a distância que a escrita do mestrado nos provoca, uma forma matar a *saudade acumulada* – como nomeamos carinhosamente a saudade que sentimos um do outro. Mas há um trato feito entre nós dois de provar que é mentira a maneira pejorativa com que as crianças e os adolescentes são vistos, como pessoas que não fazem nada de importante. As crianças e as pessoas jovens são as verdadeiras filósofas da existência. Elas nascem livres, espontâneas e autênticas em suas performances. Elas estão sempre se assustando com as novidades que aprendem e questionarão tudo que não concordarem. Somos nós que as ensinamos a não questionar, a não se espantar, a se acostumar.

Teodora, a filha de Silva, e Benjamim, meu filho, não representam apenas a si mesmos, filhos criados ou imaginados, filhos que *são* e que *virão a ser*. Eles representam a nossa libido para questionar e o nosso desejo para conhecer e para transformar. Eles não representam apenas a geração da qual fazem parte e o diálogo que temos nessas cartas não é apenas entre mãe e filho, mas é também um diálogo entre as gerações: a geração-avó, a geração-mãe e a geração-neta (Bispo, 2019[8]). Não sou a única remetente a escrever essas linhas, apesar de me revelar na escrita em primeira pessoa. Escrevo em dialética com muitas outras pessoas, inspirada por inúmeras pensadoras e pensadores, especialmente por quem me gesta enquanto mãe, o meu filho.

Ao remodelar essa pesquisa no formato de dissertação-carta, pude redefinir cada uma das suas três partes. A primeira delas é uma *Carta denúncia* sobre a disparidade entre a criação de filmes em longa-metragem no Estado de Pernambuco em sua década mais fértil, 2010. A segunda parte da pesquisa transformou-se em uma *Carta manifesto*, em que nomeamos mitos e fantasmas femininos e maternos e traçamos heurísticas para matá-los. Na terceira parte, temos

[8] Palestra de Antônio Bispo, disponível no link: https://youtube.com/watch?v=CQoJOiHyaTY&feature=share. Acesso em: 13/06/2023.

uma *Carta diálogo* com apresentação e descrição das representações maternas criadas nesse período, focando especialmente em dois diretores pernambucanos e suas mães. Essas cartas e suas cartografias foram criadas com intuito de preservação das memórias cinematográficas e servem como um arquivo histórico da época em que vivemos. Afinal, as cartas sobrevivem ao tempo e continuam contando histórias para as novas gerações.

Como uma escrita diária, essa escrita também se transforma em uma escrita-diário. Essa dissertação-carta pode ser apreciada/lida como um diário-de-memórias em que revelo os caminhos percorridos, as pedras no meio do caminho e as heurísticas para solucionar as problemáticas que surgiram. Sempre escrevi muitas cartas e sempre terminei da mesma forma, desejando um até breve, com reticências no final, como uma forma gráfica de revelar que o diálogo não tem fim. Quem me inspirou a esse desfecho foi o livro de Clarice Lispector (1998), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em que ela começa o livro com uma vírgula *","* e termina com dois pontos *":"*. Essa dissertação-carta é a própria virgula na nossa existência e as cartas-capítulos possuem um início, um meio, mas não têm fim, apenas um...

Até breve, meu bem...

A geografia do corpo

Filho,

O nascimento do cinema, para mim, não aconteceu por um parto normal, em uma sala de cinema tradicional. Ele nasceu de uma forma estrangeira e, ao mesmo tempo, autêntica, pois me foi parido na sala da nossa casa pela mesma mulher que me trouxe ao mundo. As primeiras memórias que tenho da minha relação com os filmes são duas: a criança/adolescente que deitava no sofá sozinha, seja para assistir todos os clássicos da *Disney* que tínhamos gravados em fitas *VHS*[9] ou para assistir, escondida, a sessão de filmes eróticos que passava de madrugada na televisão; mas existia outra versão de mim, também criança/adolescente, que deitava no colo da minha mãe ou sentava ao seu lado para assistir todos os filmes que ela alugava para ver.

Na década de 1990, havia poucas opções para se ver filmes: ou íamos ao cinema ou acompanhávamos as suas reprises na televisão. Mas havia outra forma de se ter acesso e é justamente a que me evoca mais lembranças, as locadoras de vídeo. Se a minha mãe pôde parir o cinema na sala da nossa casa, foram os nossos vizinhos de porta que facilitaram esse parto, pois eles eram donos da melhor locadora que Recife já teve, a saudosa *Classic Vídeo*. Infelizmente a sua geração não vai poder sentir como era delicioso caminhar pelos corredores

[9] *Vídeo Home System*/Sistema Doméstico de Vídeo.

da locadora, escolhendo filmes para alugar. A primeira vez que eu e teu pai terminamos o namoro, em 2004 ou 2005, estava muito triste e tua avó me levou na *Classic* em uma sexta-feira à noite para escolhermos dois lançamentos e três catálogos para assistirmos no fim de semana. Os "catálogos" era como se chamavam os filmes mais antigos, que não podiam mais ser classificados como lançamento, por isso eles eram mais baratos. Nos fins de semana, especialmente nas noites de sexta-feira, as locadoras estavam sempre lotadas e muitas vezes era preciso correr para alugar os filmes que queríamos. Havia muita concorrência entre os espectadores!

Figura 02 – Fotografia da locadora *Classic Vídeo*, localizada no bairro da Torre, em Recife (PE)*:*

Fonte: Facebook[10].

Uma das memórias que *mainha* me concebeu é a que ela já alugava filmes antes mesmo da *Classic* nascer, ou seja, quando a casa em que ficava localizada no bairro da Torre ainda não existia e o único movimento que ela precisava fazer para alugar filmes era tocar a campainha ao lado. Quem é recifense, quiçá quem more nas cidades vizinhas, pois conheço olindenses que vinham para Recife alugar os filmes raros que tinham lá, entende o prazer que tenho de dizer que minha mãe foi a cliente número um registrada na *Classic*. Essa locadora faz parte da história da cidade e participou da história de vida de muitos cinéfilos, críticos de cinema e cineastas.

[10] Filho, foi difícil encontrar uma fotografia boa da *Classic* na internet. Essa foi tirada aparentemente por Adelina Pontual e está disponível em uma página no Facebook sobre o seu filme, *Rio Doce/CDU* (2013, 71'). Disponível no link: https://web.facebook.com/riodocecdu/photos/pcb.417870118412978/417870081746315/?type=3&theater. Acesso em: 26/01/2023.

Todos os nossos finais de semana eram religiosamente iguais. Quando minha mãe não saía de casa para encontrar com seus amigos, nós duas assistíamos filmes juntas e o meu repertório fílmico era intensamente ampliado. Assistíamos todos os filmes independente da classificação indicativa, que na maioria das vezes não era para minha idade, e os ouvíamos em suas línguas originais, mas como eu era muito nova e não conseguia acompanhar o ritmo de leitura das legendas, ela lia todas para mim. Lembro de passar dias sem conseguir dormir depois ver *O homem elefante* (1980, 124') de David Lynch, mesmo que o Homem Elefante e todas as personagens desse filme tivessem a voz da minha mãe! Ironicamente, não tenho nenhuma lembrança de ir ao cinema com ela. Só lembro de quando já era mais velha e ia sem adultos, com um grupo de amigas(os).

Enquanto tua avó lia os filmes para mim, eu conseguia entender a construção de suas narrativas e de suas personagens e me identificava facilmente, mesmo que as protagonistas fossem, em sua maioria, masculinas e que as narrativas fílmicas acompanhassem suas histórias de vida. A minha identidade era atravessada por essa identificação com os homens, porque eles viviam, seja no cinema, seja na literatura – outra grande paixão que também tece minha subjetividade –, o que eu queria viver. Raramente me deparava com personagens femininas que me davam prazer, ao contrário, via claramente que elas estavam ali para dar prazer aos personagens masculinos, para servir à construção narrativa deles. Quando elas apareciam, surgia um clima erótico no ar, mesmo que muitas vezes esse clima fosse de tensão para elas, o tesão deles era sempre realçado. Ao me debruçar sobre as teorias feministas do cinema, me foi revelado o que já sentia a partir da minha espectatorialidade: a presença das personagens femininas "tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica" (Mulvey, 2018, p. 361).

No seu ensaio sobre o *Olhar Opositor* (2019), bell hooks discorre sobre a espectatorialidade das mulheres negras, revelando que para conseguirem embarcar na narrativa era preciso negá-la a maior parte do filme. Assim como eu me identificava com os personagens masculinos, era preciso que as mulheres negras se identificassem com as personagens brancas para que pudessem sentir prazer ao assistir filmes. Isso porque os personagens negros tinham como enredo principal a subserviência as pessoas brancas e a violência aos seus corpos, as suas existências e aos seus roteiros de vida. Enquanto as personagens femininas brancas aparecem para servir os personagens masculinos brancos, as representações de mulheres negras aparecem para servir todas as pessoas brancas, sejam elas mulheres, homens, adultos e crianças (hooks, 2019).

A minha identificação estava no personagem masculino porque a câmera estava nele, era desse personagem que havia me aproximado o filme inteiro, foram as suas crises e

superações que haviam me envolvido e era com ele que eu iria sentir prazer em um *close*, mesmo que esse prazer fosse obtido através da violência a corpos semelhantes ao meu. “Tem essa concepção de que, quando é um homem protagonista, está se falando de algo universal. A gente vê um homem lá e todo mundo pode se espelhar nesse homem branco. (...) As pessoas têm dificuldade de se espelhar em uma protagonista mulher” (Silveira apud Sarmet e Tedesco In: Hollanda, 2018, p. 145). Lembro de quando assisti *Instinto Selvagem* (1992, 128’), dirigido por Paul Verhoeven, e de como esse filme me encantou e me excitou. A personagem de Sharon Stone, Catherine Tramell, foi uma das poucas que me gerou prazer fílmico durante a minha adolescência. Gostava da sua representação como uma mulher livre, decidida e sedutora, que escolhia com quem iria se relacionar e como seria esse relacionamento. Uma mulher que, atipicamente, dominava e que causava medo nos homens e não o contrário. Por causa dela, nomeamos nossa cachorra que tinha os pelos dourados de Sharon Stone. Quando estava passeando com Sharon, sempre causava espanto nas pessoas quando elas me perguntavam o seu nome e eu falava o nome e o sobrenome.

Figura 03 – Cena de sexo entre Catherine Tramell (Sharon Stone) e Nick Curran (Michael Douglas).

Fonte: *Instinto selvagem* (1992).

Figura 04 e 05 – Na Figura 04, estou abraçando Sharon Stone. Na Figura 05, estou no colo da minha mãe após uma sessão de cinema em casa.

Fonte: Álbum de família da autora (década de 1990).

Tramell era, no entanto, a encarnação da contemplação erótica, uma contemplação que dialogava com minha bissexualidade, me fazendo sentir desejos *por ela* ao mesmo tempo em que sentia desejo de *ser como ela*. Uma das características da personagem é não usar calcinha e uma das cenas mais icônicas do cinema na década de 1990 com uma mulher protagonista é a de Stone sentada na frente de vários homens, sem calcinha, cruzando suas pernas[11]. Naquela época não tínhamos acesso fácil a filmes pornôs e era uma prática comum acelerar em busca de cenas picantes, sensuais e sexuais. Atualmente os jovens parecem estar vivendo o inverso desse período, pedindo a implementação de botões nos *streamings* com a possibilidade de pular as cenas com sexo[12], algo incompreensível para a minha geração. Filho, eu sei que nesse ponto somos muito parecidos, mas também sei que não posso falar sobre isso publicamente, porque você não gosta. Então vou mudar de assunto[13].

Foi assim que o cinema me apresentou o paradoxo da existência. Apesar de me provocar medo ao ponto de ter pesadelos com as suas imagens, sons e histórias, o cinema não foi uma experiência traumática, ao contrário, era a minha existência em um corpo lido socialmente como feminino que estava sendo traumatizante. Sentir na pele o que é ser mulher foi um processo tão intenso, que desmembrou a minha existência em duas partes dissonantes: o antes

[11] Filho, sua avó me mostrou um vídeo com um desabafo de Stone sobre essa cena, em que ela conta que estava sentada diante de vários homens e o diretor pediu que ela tirasse a calcinha, mas afirmou que eles não veriam nada. Ou seja, ela foi enganada por Verhoeven, pois não só muitas pessoas no estúdio viram sua vagina, mas também nós, espectadores. O vídeo com o seu desabafo está disponível no link: https://www.instagram.com/reel/Cs_4nZMsGry/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng%3D%3D. Acesso em: 18/06/2023.

[12] Esse debate foi muito bem desenvolvido por Tiago Guimarães em um vídeo no seu canal no *Youtube*. Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=pBxaWPuHevo. Acessado no dia: 02/02/2023.

[13] Só para esclarecer as/aos leitoras/leitores: tudo que está escrito nessa dissertação foi revisado pelo meu filho e permitido que fosse publicado.

e depois de ter seios. Antes de ter seios, meu corpo era (quase) andrógino e eu me sentia (quase) livre: só me identificava como menina porque já haviam me definido dessa forma, mas eu tinha muita dificuldade para me ajustar aos termos e códigos de como deveria ser uma menina. Quando menstruei pela primeira vez, por volta dos onze anos de idade, meus seios começaram a crescer e eu me tornei fa-tal-men-te feminina. Escrevo *fatalmente* pelo seu duplo sentido. Fatal como algo inevitável, pois mesmo que eu não me sentisse ou não performasse como menina, meus seios cresciam e comecei a ser lida socialmente dessa maneira. Mas fatal também assume o seu caráter abrupto e nefasto, como algo que, justamente por ter vida, acaba morrendo, pois, ao sentir na pele o que era *ser* mulher, adoeci e enfrentei, por muitos anos, depressão, automutilação e ideações suicidas.

Estávamos em 1996 e todas as meninas da minha escola, até as que ainda não tinham seios, usavam sutiã, mas esse foi um dos códigos femininos ao qual não me adaptei facilmente. Minha mãe achava que eu não tinha idade ou seios suficientes para usar algo que, na concepção dela, servia apenas para "segurar" ou "sustentar", eu também não sentia a menor vontade de incorporar mais uma vestimenta e gostava de sentir meus seios livres. Aprendi, com o peso da experiência, que não usar aquele pedaço de pano poderia ser devastador. Experimentei a sensação de não ter mais um rosto e de ter o meu corpo reduzido a suas partes intimas. Comecei a sofrer violência sexual – ou bullying sexual – por um grupo de meninos que aumentava à medida que eles se divertiam mais e saiam espalhando para os outros experimentarem também. Se o cinema me ensinou que suas personagens podiam ser "livres" e escolher não usar calcinha, como Tramell por exemplo, a vida me ensinou que basta ter um corpo lido socialmente como feminino para que sejamos violentadas independente do que estejamos usando.

Se por um lado a experiência de *ser mulher* me traumatizava, o cinema, com suas imagens sensuais e eróticas e com as suas cenas de sexo – mas também de estupro, afinal, eu era muito nova para diferenciar uma coisa da outra, sem contar que os estupros eram majoritariamente dirigidos por homens que pareciam sentir prazer nessas cenas, o que as tornava mais dúbias e difíceis de serem lidas por uma adolescente –, me provou ser possível sentir prazer com esse mesmo corpo. As imagens possuem um poder sobre nós, espectadores, que ultrapassa as barreiras da visão, nos tocando profundamente. Ao vermos uma personagem sendo tocada dentro do quadro cinematográfico, podemos sentir o arrepio em nossa própria pele, como se fossemos nós a personagem do filme. Aos poucos, pontos específicos de prazer foram se destacando em meu corpo, até latejar, e foi assim que aprendi a me tocar, a me masturbar e a sentir orgasmos. Para uma adolescente que sentia que o seu corpo era uma maldição e a causa de todas as suas agruras, um corpo que lhe provocava dores físicas e existenciais profundas, o cinema e as histórias contadas por imagens despertaram meu corpo

do horror que era *ser mulher* e me fizeram sentir prazer com esse mesmo corpo que me provocava tanta dor. Foi através da ficção, com o cinema e a literatura, que pude experimentar, de forma mais real, o que é se sentir livre.

Enquanto ser mulher era aterrorizante, ser espectadora poderia proporcionar sensações deliciosas, mas eu só entendi o poder da espectatorialidade depois que me tornei mãe e fui arrebatada por uma personagem materna. Já tinha quase três década de vida e você, meu filho, tinha cerca de cinco anos, quando (re)assisti *Paris, Texas* (1984, 147'), dirigido Win Wenders. O filme acompanha o retorno de Travis Henderson (Harry Dean Stanton) para a casa do seu irmão, o reencontro com o seu filho, Hunter Henderson (Hunter Carson), e a procura em torno da sua ex-companheira e mãe de Hunter, Jane Henderson (Nastassja Kinski). Quando finalmente Jane aparece, a máscara que encobria a representação masculina e paterna de Travis se dissolve e compreendemos quem é aquele Homem-andarilho-completamente-mudo que durante boa parte da narrativa fílmica erroneamente evocava compaixão. Ciumento, possessivo, violento e, mesmo provocando o fim do relacionamento, Travis ainda se sente no direito de questionar por que Jane deixou seu filho com o irmão dele e a companheira.

Na conversa entre os dois, descobrimos os terrores físicos e emocionais que Jane e o filho sofreram antes da separação da família. Quando Jane resolve ir embora e levar o filho junto, a casa onde os dois moravam, um trailer, estava pegando fogo. Ela foi para a casa do irmão de Travis, esperou um tempo para que ele retornasse, mas ele não retorna. Quando lemos críticas sobre o filme, costumam escrever que Jane *abandonou* a família, no entanto, quem abandonou e acabou com a família foi Travis. Jane é uma personagem interessante porque ela nos revela uma mãe desviante e, como tal, ela está fora do quadro boa parte do filme. Ao escolher, ou precisar escolher, deixar o filho aos cuidados de outras pessoas da família, ela estava tomando a melhor decisão que encontrou. Com essa ação, Jane nos liberta de estarmos sempre aptas a cuidar dos outros, especialmente dos(as) nossos(as) filhos(as), quando não conseguimos cuidar de nós mesmas. Ela nos mostra que podemos fugir quando tudo ao nosso redor está pegando fogo, seja literal ou metaforicamente. Ser mãe e assistir esse filme me fez entender que todas as mães vivem um *Complexo de Jane*: estamos sempre sendo julgadas por nossa performance materna, seja ela como for. No final do filme, mesmo tendo encontrado Jane, me questiono se Travis e Hunter encontraram realmente a mãe que estavam procurando.

Filho, assim como Jane, quando tudo ao nosso redor parecia estar pegando fogo, eu pedi ajuda e tive uma rede de apoio para te maternar. Eu assumi a maternidade desde que resolvi que ia te gestar, te parir e cuidar de você eternamente, mas resolvi traçar o meu próprio roteiro de vida materno. Quando engravidei de você, estava no auge da minha depressão, esquelética e sofrendo pequenos desmaios porque não conseguia me alimentar. Você despertou em mim a

fome que todos os anos de depressão causaram em meu corpo e, de repente, já estava com cinco meses de gestação, mas com o peso que deveria ter aos nove meses e com diabete gestacional. Quando gerei a tua vida, ainda não sabia que eu tinha direito a existência, fui descobrindo isso aos poucos, enquanto pensava no teu direito a existência. Quando você nasceu, precisei aprender a cuidar de mim, para conseguir cuidar de você. Desde então, mesmo passando por períodos extremamente depressivos, nunca mais consegui me torturar sem me alimentar. A tua existência me faz querer viver para que possa cuidar de você, mas também para que ninguém possa te contar minha história, apenas eu. Se eu deixar que te contem a minha história, que te digam quem eu sou, você não vai me conhecer de verdade, você conheceria uma versão piorada de Jane, uma versão que abandonou a família e nunca foi encontrada para ser responsabilizada.

Foi a voz da minha mãe (sua avó) e a sua presença - ou a sua ausência que se tornava presente através dos filmes – que me seduziu à paixão pelo cinema, a uma busca incessante para compreender os seus mecanismos tecnológicos, estéticos e discursivos, sendo esse o meu primeiro impulso a estudar comunicação/cinema e a sentir desejo de criar histórias, personagens e fazer filmes. Mas são muitos os (des)caminhos que me trouxeram a essa pesquisa. O mais certeiro deles, atualmente, é o meu fracasso materno: ao ser nomeada, à revelia da minha ideia de autodefinição e autorrepresentação, como uma *mãe des-naturada*, *mãe que ainda não aprendeu a ser mãe* – mesmo com 14 anos de maternagem, *mãe que não ama seu filho e que não quer estar com seu filho*. Como uma mãe *louca*, *histérica* e *agressiva*, apenas por contar minha própria história. Se eu não te amasse, meu bem, não seria mais fácil abandoná-lo, como fazem a grande maioria dos pais *cis*?

Todas essas frases em *itálico* me foram dirigidas ao longo dos meus anos de maternagem repetidas vezes e muitas foram verbalizadas na sua frente. Que imagem ou representação elas fazem de mim enquanto mãe? O que essas frases, separadas ou em seu conjunto discursivo, querem dizer? Essas frases comunicam que nenhuma mãe deveria ousar viver para além de todo o sacrifício e abnegação que maternar significa. Mas quem criou esse papel social materno? A quem a atuação desse papel serve? Devemos segui-lo ou devemos romper com ele? E o que significa, de fato, maternar? Essa pesquisa nasce dos tensionamentos que surgem em nossa vida com a obrigatoriedade de encarnar uma performance que não nos representa. O que me moveu até aqui foram minhas falhas, verdadeiras e assumidas ou *fictícias* e impostas a mim através de *papéis* que nunca quis atuar, e são elas que me conduzem a fazer essa pesquisa e a escrever essa dissertação.

Sempre vejo expressões de espanto ao me declarar, com ares de orgulho e paixão, que sou a mãe má, não por ser egoísta ou violenta, mas por construir minha própria autodefinição e autorrepresentação materna. O maior aprendizado que a maternidade me trouxe foi me ensinar

a rir dos meus fracassos e a partir deles aprender criar uma metodologia que me permitisse errar menos e acertar mais. Mas quando o assunto envolve os signos femininos e maternos, nunca quis de fato acertar. Escolho conscientemente representar o que socialmente é considerado uma péssima mãe e você simplesmente ama a minha performance, mas ao dizer isso para as pessoas, elas sempre ficam chocadas. É o susto diante da novidade de uma representação materna construída livremente. Ao falar que sou uma péssima mãe, pois jamais conseguirei representar a *boa mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho 2019), parece que você vive sendo torturado... Uma tortura que você ama, porque dá total liberdade para ser e viver. Você diz que prefere uma mãe ocupada, do que uma mãe abnegada. Ser uma péssima mãe é a melhor mãe que posso ser, afinal... e estamos bem assim!

Meu bem, você sabe que existem muitas formas de ser mãe? Sim, existem. Mães podem parir ou não seus filhos, podem ser mães biológicas ou mães adotivas. Mães podem parir e não cuidar, podem parir e não amar. Ou podem parir e cuidar e amar. Mães também podem ter várias formas de gênero: podem ser mães *cis* ou *trans*, com útero e vagina ou só com vagina e sem útero (tua avó, por exemplo, não tem mais útero!) ou elas podem ter pênis. Elas também podem ser madrastas ou uma segunda mãe. Enfim, é difícil esgotar os exemplos, pois são inúmeras as possibilidades de *ser mãe*. Eu sei que você sabe disso, pois já conversamos muito sobre esses assuntos e eles sempre retornam aos nossos diálogos, mas como estamos investigando as personagens maternas, não custa te lembrar o quanto elas são diversas, pelo menos fora das telas do cinema. Em breve vamos descobrir como elas são dentro do quadro cinematográfico pernambucano!

Até breve, meu bem...

A geografia do *corpus* da pesquisa

Filho,

Havia acabado de apresentar um esboço dessa introdução para uma disciplina que cursei no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, no primeiro semestre do mestrado, quando uma pessoa teceu o seguinte questionamento: *"Mas por que o cinema pernambucano?"*. Na apresentação, citava personagens maternas realizadas por diretores que fazem parte do meu objeto de pesquisa, revelando a identificação que sentia com essas representações: as *mãeconheiras*[14] de Mendonça Filho, em *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), e a *mãe*

[14] Essa é uma personagem materna atípica, cuja representação encontrei apenas nas redes sociais, através dos grupos maternos destinados às mães que fazem uso da maconha para gestar novas maternagens, autodenominadas

crucificada de Mascaro, em *Divino Amor* (2019). A minha identificação com essas mães está na maneira como elas vivenciam suas maternidades, ora de uma forma mais livre, como é o caso de Clara, ora de forma castradora, como no caso de Bia e Joana.

Figuras 06 e 07 – Na Figura 06, vemos a cena do filme de Mendonça Filho, *O som ao redor* (2012), com Bia (Maeve Jinkings) dando um trago em um *baseado*. Na Figura 07, em *Aquarius* (2016), Clara (Sônia Braga) está acendendo um *baseado*.

Fonte: *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016).

Filho, você conhece melhor do que ninguém a minha identificação com *mãe crucificada* de Mascaro, pois foi assim que estava no nosso primeiro encontro, impossibilitada de te abraçar, pois não sentia o meu próprio corpo. Não sentir você nascendo vai ser uma dor que vou carregar eternamente e ela vai sempre latejar no exato lugar em que cortaram a minha pele para te expulsar de dentro de mim, sem respeitar o seu tempo de nascer. Ou o nosso tempo de nascer, pois também nasce uma nova versão minha a cada dia que aprendo a te maternar, pois aprendo também a ser sua mãe.

Sai atordoada da estreia de *Divino amor*, liguei imediatamente para você e fui para casa te colocar para dormir. Naquele dia, chorei tão intensamente quanto chorei no dia que você nasceu. De repente estava vendo seu parto sendo exibido no cinema mais bonito dessa cidade,

mãeconheiras. Mendonça Filho também possui uma extensa filmografia de *mãeconheiras*. Vamos conversar mais sobre isso em sua carta-análise.

no São Luiz, e sendo interpretado por Dira Paes, quanta honra e quanta horror! Sofri com o parto de Joana como sofri com o seu parto, mas não rejeito essa cena, nem rejeito esse filme. Ao contrário, acho o parto cesariana uma imagem necessária para ser exibida publicamente. Precisamos ver uma imagem do horror que sofremos para compreender que não há benefício em um parto cirúrgico, a menos que a pessoa que gesta e a/o filha/filho precisem. Nós não precisávamos, por isso o nosso trauma.

Figura 08 – Cena do filme de Mascaro, Divino amor (2019), com a *mãe crucificada*, Joana (Dira Paes), ao passar por uma cirurgia cesariana no momento em que deveria parir o seu filho.

Fonte: *Divino amor* (2019).

Figura 09 – Fotografia do parto cesariana do meu filho em 2008.

Fonte: Álbum de família da autora (2008).

No final da minha apresentação, veio o questionamento e os seguintes argumentos:

> É óbvio que a sua banca vai questionar por que você escolheu o cinema pernambucano. Você tem mães muito mais interessantes nos *outros* cinemas. Veja bem: são *essas mães* que você quer estudar no seu mestrado? A sua banca vai questionar por que esse cinema e por que essas mães... Vá por mim, é uma dica que

> estou te dando. Você ainda tem tempo de mudar o foco dessa pesquisa. Converse com sua orientadora...[15].

Na concepção dessa pessoa, o cinema realizado em Pernambuco e suas personagens maternas parecem menos relevantes de serem pesquisados e analisados do que os cinemas realizados em *outros* territórios com *outras* personagens maternas. Nos momentos de insegurança, penso que o erro pode ter sido meu, caso não tenha apresentado corretamente a excelência do cinema pernambucano ou a importância de analisar o cinema que é feito aqui, no Nordeste, na minha região, ou talvez não tenha apresentado bem essas mães. No entanto, ao usar qualquer ferramenta de pesquisa, como o G*oogle* por exemplo, e digitar as palavras chaves "*cinema brasileiro",* o cinema realizado no nosso estado vai estar em destaque. Não à toa, um dos poucos trabalhos acadêmicos que temos sobre as representações maternas[16] brasileiras e que faz parte das nossas referências bibliográficas, enquadra três filmes e um deles é *Aquarius* (2016), de Mendonça Filho. Por mais excêntrica que possa ter sido minha apresentação, jamais conseguiria destruir a fama não só nacional, como também internacional, que o cinema pernambucano – e suas personagens maternas – conquistou/conquistaram. Sem contar que os diretores citados na apresentação foram eleitos os melhores do ano para o New York Times, com filmes que analisamos na última etapa dessa pesquisa:

> O cinema brasileiro fez bonito na matéria de melhores do ano do New York Times. Com dois belos filmes: Aquarius e Boi Neon — representantes da força cinematográfica de Pernambucano, estado que vem produzindo as obras nacionais de maior relevância nos últimos anos. O longa-metragem de Kleber Mendonça Filho foi citado duas vezes, enquanto o de Gabriel Mascaro é o sexto melhor segundo um dos três críticos (Torres, 2016[17]).

Ao exaltar a proximidade territorial e existencial que tenho com as personagens e elas serem rejeitadas como objeto de pesquisa científica, tendo sua irrelevância tecida com tanta veemência e uma certa ojeriza, sinto essa crítica se estender a mim. Critica corroborada pelo professor que ministrava a disciplina (o mesmo que criticou os estudos feministas por sermos reativas) e que afirmou: "*Você se coloca demais na sua pesquisa",* ao mesmo tempo em que disse não entender por que relacionei as *representações maternas* com o *cinema*, já que poderia usar qualquer outro dispositivo, como a própria literatura. Essa experiência, apesar de desagradável, me fez pensar mais uma vez se é possível desmembrar a geografia do nosso *corpo* com o *corpus* da nossa pesquisa ou de qualquer criação autoral. Não que a pesquisa deva ser

[15] Trecho reproduzido através das minhas memórias.

[16] A análise está na dissertação de mestrado de Juliana Malacarne de Pinho, intitulada *Representações da maternidade no cinema brasileiro contemporâneo* (2019), disponível no link: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-24092019-161325/pt-br.php. Acessado em: 01/02/2023.

[17] Matéria escrita por Rodrigo Torres, em 2016, para o site Adoro Cinema, disponível no link: https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-126256/. Acesso em: 13/06/2023.

limitada apenas as avenidas identitárias de quem a gesta, mas é a partir desse corpo e do seu lugar no mundo, de como ele é lido socialmente e de como ele pode experienciar a vida, que nasce a sua escrita, as suas imagens e os seus filmes. *Não tenha opinião própria* e *não escreva suas dores* são conselhos similares a *não se coloque demais em sua pesquisa*, pois anulam as nossas existências como mulheres e mães em uma tentativa de universalizá-las.

A poeta e ensaísta Leda Maria Martins nos presenteia com a sua sabedoria no livro *Performances do tempo espiralar* e afirma que "O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme" (Martins, 2022, p. 23). As epistemes são feitas de que, senão das memórias de quem as escreve, das histórias vividas por esses corpos e o que ele é capaz de compreender a partir dessa experiência situada? É a partir de quem somos e como apreendemos o mundo, como interpretamos os conceitos e teorias e como tecemos nossa própria cosmovisão, que somos capazes de criar, em todos os níveis, seja gerando a vida ou a arte. Ou seja, *"o que no corpo e na voz se repete"* é uma episteme que pode ser forjada à luz das imagens, dos sons, das pesquisas, das escritas, das representações do cinema (Martins, 2022).

> Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano. Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos impulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade (Martins, 2022, p. 21).

Não foi difícil perceber que só poderia me debruçar sobre um cinema possível, o que mais compreendo por ser justamente o que me apresenta imagens conhecidas, linguagens e sons que não carecem de tradução, pois quase os domino plenamente. O cinema mais próximo possível do meu mapa conceitual, pois está dentro do mapa geográfico em que habita meu corpo e que aparece como cenário da grande maioria das minhas experiências de vida: o cinema pernambucano. Ao contrário do cinema hollywoodiano, que me apresentava mundos e culturas que desconhecia, a potência do cinema pernambucano está em me reapresentar a um mundo e uma cultura que reconheço como sendo uma parte de mim e como sendo parte da minha própria história de vida. Somos – eu, essa pesquisa e esse cinema – nordestinos(as) e pernambucanos(as). E isso precisa ser destacado e exaltado.

O que toda essa cena nos revela é o que podemos nomear como *maternofobia* e, nesse caso específico, podemos incluir mais alguns fatores que constroem essa fobia a maternidade como objeto de pesquisa acadêmica: a questão da territorialidade, por exemplo, o fato de pesquisarmos mães *pernambucanas*. No entanto, somos o que Martins nomeia como *corpo-tela*: tudo o que vivemos está refletido no nosso corpo e nas suas criações, por isso "o corpo-tela é um corpo-imagem" (Martins, 2022, p. 77). Da mesma forma que o nosso Estado e a sua

cultura estão refletidos no nosso *corpo-tela*, eles também são refletidos no nosso *corpo-imagem* (Martins, 2022). A fobia às maternidades apresentadas também deve ter surgido da novidade acerca das suas imagens. O mais comum é vermos mães santificadas, que não fumam, muito menos um *baseado*, e de vermos mães parindo naturalmente: deitada em uma cama, abrindo as pernas, gritando loucamente e amamentando logo em seguida. Os filmes que mostrei rompem com essa idealização imagética e representacional e tocam profundamente nossas feridas, sendo capazes de transformar nosso roteiro de vida social e pessoal. Acredito que por não corresponderem as expectativas e, de certa forma, não gerarem a catarse esperada, elas foram rejeitadas pela colega da turma.

Além de saber qual cinema enquadrar em minha pesquisa, também foi fácil descobrir qual período desse cinema estudaria: o contemporâneo, mais especificamente da década de 2010. Pouco antes dessa década começar, em 2007, nasceu um dos editais mais importantes para o audiovisual pernambucano, o edital anual da Fundarpe. Com o Edital do Audiovisual, os/as realizadores/realizadoras do Estado começaram a fazer mais longas-metragens, transformando a década de 2010 a mais produtiva até o momento. Esse também foi o período mais promissor em termos de representações maternas, cartografadas na terceira parte da pesquisa. Em consonância ao período mais fértil do nosso cinema, em 2008 me tornei sua mãe e, consequentemente, tornei-me também uma espectadora materna, passando a observar todas as mães, especialmente as criadas pelo cinema pernambucano.

Filho, apesar de ter primazia em *passar vergonha*, jamais conversaria com minhas orientadoras sobre pesquisar ou não o cinema pernambucano e as suas representações maternas e em nenhum momento, afora esse aqui relatado, fui questionada sobre os enquadramentos que escolhi ao meu tema de pesquisa. Viva nosso cinema!

Até breve, meu bem...

Enquadramentos metodológicos

Filho,

Não gosto da palavra problema, mas não consigo fugir de alguns padrões que são perpetuados na academia, como os problemas de pesquisa. Confesso, no entanto, que nesse caso acredito que temos um problema de fato. Digo isso porque escrevo no presente uma mensagem sobre o que vi no futuro! Explico melhor: escrevo a introdução dessa pesquisa já sabendo os dados que você encontrará na primeira parte dela e esses dados não são muito animadores. A grande descoberta que fiz é que a maioria dos longas metragens realizados na década de 2010 foram dirigidos e roteirizados por homens brancos e *cis*. Não vou entrar em

detalhes sobre esses dados agora, pois quero te deixar curioso para que você leia tudo e preciso focar em te contar, primeiro, sobre o problema central dessa pesquisa e a sua metodologia.

Nesse caso, o problema está no que os dados nos revelam e não na pesquisa em si. O problema de pesquisa é apenas o questionamento que me instiga a fazer essa dissertação. Pensando sobre a produção cinematográfica como sendo um território que foi dominado pelos homens brancos e levando em consideração os debates acerca da maternidade e do trabalho reprodutivo (doméstico e parental), gestamos e parimos uma pesquisa que respondesse ao questionamento: **como o cinema de ficção pernambucano contemporâneo, mais precisamente na produção de longas-metragens, tem criado as representações de suas personagens maternas?**

Para encontrar as representações maternas, seguimos por três caminhos metodológicos:

1) Mapeamos os longas-metragens de ficção realizados na década de 2010, recorte temporal dessa pesquisa, e que caracterizamos como pernambucanos: dirigidos por realizadores(as) pernambucanos(as) ou radicados(as) no Estado, realizados por produtoras pernambucanas ou realizados em parceira com produtoras pernambucanas;
2) Selecionamos e catalogamos os filmes que apresentam a personagem materna em seu enredo, independente da sua participação no filme. Ou seja, ela pode ser protagonista, coadjuvante, figurante ou até mesmo uma mãe fantasma (quando sua representação é necessária para a narrativa, mas ela está no extracampo);
3) Analisamos as diferentes formas de representação materna, levando em consideração os signos sonoros e visuais e os estudos maternos, feministas, sociológicos e filosóficos que compõem as representações maternas.

Os dados que são apresentados nessa pesquisa foram coletados em diversos meios, tais como: pesquisas em vídeo, livros, jornais, sites, especialmente *Cinema Pernambucano*[18], *Cinemateca Pernambucana*[19] e o mais antigo de todos, o *Cinema Escrito*[20], resultados dos projetos aprovados no Edital do Audiovisual do Funcultura[21] (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura) lançado todo ano pela Fundarpe, filmes exibidos em festivais de cinema, mostras e cineclubes, e uma tabela disponibilizada no site da Agência Nacional do Cinema (Ancine), com os longas-metragens lançados comercialmente em salas de cinema no Brasil de

[18] Site *Cinema Pernambucano*, disponível no link: https://www.cinemapernambucano.com.br . Acesso em: 17/11/2022.
[19] Site *Cinemateca Pernambucana*, disponível no link: http://cinematecapernambucana.com.br/ . Acesso em: 17/11/2022.
[20] Site *Cinema Escrito*, criado e alimentado pelo crítico de cinema Luiz Joaquim, disponível no link: https://www.cinemaescrito.com/ . Acesso em: 17/11/2022.
[21] Resultados de projetos aprovados no Funcultura, disponível nos links: https://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2014/06/Projetos-Incentivados_2003_2013-1.pdf. Acesso em: 29/11/2022.

1995 até 2021[22]. Para confirmar as datas de lançamento dos filmes, que muitas vezes apresentam datas divergentes, privilegiamos as que estão na tabela na Ancine, com os filmes lançados comercialmente em salas de cinema, atualizada recentemente com as produções de 2021. Para os filmes que não estão nessa lista, utilizamos a data de lançamento oficial ou a data de lançamento em festivais de cinema. Quase todos os longas-metragens de ficção que foram assistidos para a pesquisa estavam disponíveis *online* em serviços de *streaming*, como na *Netflix, Prime Video, Now, Youtube* e no *Vimeo*.

Com a pesquisa realizada, criamos duas cartografias: a cara do cinema pernambucano, com um mapeamento sobre a produção de longas-metragens na década de 2010, compreendendo quem tem produzido cinema no Estado; na segunda cartografia, voltamos nosso olhar para as representações maternas criadas por quem tem feito cinema em Pernambuco. Ou seja, conhecemos não só as representações maternas do cinema pernambucano, mas também os seus *criadores-ancestrais*, os seus pais e suas mães. Dessa forma, podemos tecer as considerações finais.

Até breve, meu bem...

[22] Tabela com filmes lançados comercialmente entre 1995 e 2020, disponível no link: https://www.gov.br/Ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2021.pdf . Acesso em: 17/11/2022.

CARTA DENÚNCIA: CARTOGRAFIA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

2010-2020

CARTA DENÚNCIA:

CARTOGRAFIA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

01 - Um filho sem mãe[23]?

Filho,

Quando essa pesquisa era apenas um desejo, comecei a investigar em minhas memórias quais personagens maternas criadas no cinema pernambucano, em longas-metragens de ficção, haviam me arrebatado. Ao contrário do que imaginava, lembrei de muitas mães em diversos filmes que tive o prazer de assistir em suas estreias em Recife e que de alguma forma haviam deixado suas marcas em minha experiência como espectadora. No entanto, havia um fato interessante nessa pesquisa: só conseguia rememorar filmes realizados por diretores homens e absolutamente nenhum dirigido por uma mulher. Onde estavam as mulheres e as mães realizadoras de Pernambuco? Quais filmes elas estavam lançando e quais personagens estavam criando? E por que os homens parecem ter criado mais personagens maternas do que as realizadoras-mulheres?

No ensejo de encontrar possíveis respostas a essas indagações, descobri dados muitos interessantes. Katia Mesel, que completou recentemente 50 anos de carreira, fez história no cinema pernambucano ao ser a primeira cineasta mulher do Estado. Mesel iniciou sua relação com o cinema na década de 1970 e também fez história no cinema brasileiro ao ser a primeira mulher a participar de um festival na Universidade da Bahia, em 1973, com o curta-metragem *Rotor* (1972, 15'). "Trinta anos depois, quando foi editado o livro 'ABD 30 Anos', eu soube que fui a primeira mulher a participar de um festival de cinema no país. Eu não sabia", revelou Mesel em entrevista para a *Revista Spia*[24]. Como havia poucas diretoras nessa época, Mesel também foi uma das primeiras do Brasil:

> Ao tratar do cinema produzido em Pernambuco, pouco se sabe de pesquisas, eventos ou mesmo filmes que tenham se articulado em torno de uma proposta estético-política de Cinema de Mulheres, muito embora o Estado tenha sido um dos pioneiros no campo cinematográfico nacional e seja reconhecida uma das primeiras diretoras de cinema no Brasil, a pernambucana Kátia Mesel (Wanderley, 2016, p. 34).

Outro dado importante sobre sua carreira: Mesel foi a primeira cineasta pernambucana a realizar um longa-metragem, o documentário *O rochedo e a estrela* (2007, 80'). O filme

[23] *Filho sem mãe* (1925), de Tancredo Seabra, é um dos filmes de enredo realizado durante o Ciclo do Recife. O longa, como boa parte das obras desse período, não existe mais. No início da história do cinema, as ficções eram chamadas de *filmes de enredo.*

[24] Entrevista com Katia Mesel, disponível no link: https://www.spiarevista.com/post/especial-m%C3%AAs-da-mulher-k%C3%A1tia-mesel-e-o-cinema-pernambucano-%C3%A9-o-cinema-mais-heterog%C3%AAneo-do-brasil#:~:text=Com%2050%20anos%20de%20carreira,o%20digital%2C%20ela%20coleciona%20pioneirismos. Acesso em: 17/11/2022.

apresenta datas divergentes de seu lançamento na internet, sendo a primeira em 2007, quando ele deve ter sido lançado em alguns festivais. Acreditamos que o documentário só teve sua distribuição intensificada a partir de 2011[25], outra data que tem sido atribuída ao seu lançamento. Mesel começou a trabalhar no seu primeiro longa-metragem em 1998, desejando fazer uma ficção orçada em sete milhões, mas mesmo com toda a sua maestria, só conseguiu lançar o filme entre 2007/2011, com um detalhe importante: ao invés de ser uma ficção, o projeto transformou-se em um documentário. O motivo da mudança de gênero cinematográfico foi a falta de financiamento que possibilitasse a sua realização como uma ficção, pois de sete milhões orçados inicialmente, o filme foi realizado com apenas 1,3 milhão.

Mesel participou ativamente do Ciclo do Super-8 no Estado e em uma postagem no *Twitter* podemos ver trechos do seu filme *Viva o outro mundo* (1972, 5'), como sendo "talvez o primeiro filme experimental feito por uma mulher do nordeste, e uma das primeiras obras do ciclo Super 8 em Pernambuco"[26]. Mesel pensava que o filme estava perdido, mas ele foi encontrado em sua casa pela mesma pessoa que fez a postagem, William Marc Cardoso. Por fim, podemos dizer que Katia Mesel foi a primeira mãe a parir o cinema pernambucano, senão em sua totalidade, pois ele já havia estreado desde o Ciclo do Recife em 1923[27], mas ela foi a primeira mãe que forjou o cinema pernambucano realizado por mulheres. Não à toa, Mesel reconhece a influência do seu cinema na produção realizada pelos cineastas da retomada, brincando com a possibilidade dos filmes deles serem *filhotes* dos seus filmes.

> (...) Tem gente que fala *"Febre do Rato tem o Recife de Dentro pra Fora"* ou *"Estou me guardando para quando o carnaval chegar tem um pouco de Sulanca"*. Muitos comerciais e curtas se baseiam no *Recife de Dentro pra Fora*, começaram a enxergar o rio [Capibaribe] como um caminho de condução. Percebo aí vários que são *filhotes*

[25] "Lançamento do documentário *O Rochedo e a Estrela*, de Kátia Mesel, o primeiro longa-metragem produzido e dirigido por uma mulher em Pernambuco. Além da direção, Kátia assina o roteiro, a direção de arte e a produção do filme, que demorou mais de 10 anos até a sua conclusão" (Trecho retirado do site Cinema Pernambucano, disponível no link: https://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/pagina-cronologia/linha-do-tempo#:~:text=Carregando-,2011,anos%20at%C3%A9%20a%20sua%20conclus%C3%A3o. Acesso em: 17/11/2022.
"(...) Incluímos a pernambucana Kátia Mesel, montadora e primeira mulher a realizar um longa-metragem em seu estado natal" (BARROSO e FRÓES In: TEDESCO, 2021, p. 118).

[26] Citação retirada de um postagem no *Twitter*, disponível no link: 2023, @willythemenick. Disponível em: https://twitter.com/willythemenick/status/1632471919051124745. Acesso em: 14/03/2023.

[27] Na década de 1920, os ciclos de cinema começaram a nascer em todo o Brasil: em Campinas, Porto Alegre, Curitiba e em Recife. Essas produções tinham como semelhança o fato de serem descentralizadas, ao contrário de como é atualmente, com a maior parte das produções concentradas no eixo Rio-São Paulo. O ciclo do Recife foi o mais produtivo nacionalmente: desde 1910 até 1931 foram realizados 33 filmes, sendo 13 longas-metragens. "Um volume altíssimo para os padrões de produção brasileira. A gente pode considerar, portanto, que Recife foi uma espécie de expoente na produção cinematográfica no Brasil e na América Latina nesse momento da história" *(*Trecho de fala do pesquisador Paulo Cunha em videoaula, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=yVcs-DQpW6s&t=1s. Acesso em: 17/11/2022).

> do *Recife de Dentro pra Fora*, no sentido de que não existiam antes filmes que tivessem essa abertura para água[28].

Foi apenas em 2015, década a qual essa pesquisa se debruçou, que foi lançado o primeiro longa-metragem de *ficção* dirigido por uma mulher, quase cem anos depois do nascimento do cinema em Pernambuco. Renata Pinheiro, com *Amor, plástico e barulho* (2015, 90'), inaugurou não só a realização de longas-metragens de ficção realizados por diretoras-mulheres no Estado, como também a criação de personagem materna criada por uma mãe-realizadora em longas. Claro que personagens maternas já foram criadas por outras diretoras e roteiristas mulheres em curtas-metragens ou em documentários, mas em longas-metragens de ficção dirigidos exclusivamente por uma mulher, Pinheiro foi a primeira. Para inaugurar as representações maternas gestadas e paridas por uma mãe-realizadora, Pinheiro criou uma representação materna que encarna o tropo da *mãe-ruim/bruxa* (Kaplan, 1990, apud Pinho 2019), que gosto de nomear como a *mãe-má*. Ao escolher se ausentar da sua casa e das responsabilidades maternas para construir a sua carreira no universo da música brega, a representação da mãe interpretada por Maeve Jinkings, Jaqueline, vai de encontro ao signo da *boa-mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho 2019), a que abdica de sua vida para cuidar das/os filhas/os. Ou seja, a primeira mãe criada por Pinheiro debate justamente a *maternidade experiência* (Rich, 1986), tornando a maternidade apenas mais uma camada da personagem e não a única possibilidade de narrativa.

> Esse filme lhe rendeu prêmios no Festival de Brasília e na Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Foi também exibido em diversos festivais internacionais. Mas, acima de tudo, consagrou-a como a primeira diretora de um longa-metragem de ficção no Estado de Pernambuco (Dantas, Santos, Nolasco *In:* Holanda e Tedesco, 2017, p. 192).

Se apenas no final da década de 2000 foi realizado o primeiro longa-metragem documental dirigido por uma mulher, Mesel, e na metade da década de 2010 foi realizado o primeiro longa-metragem de ficção dirigido por uma mulher, Pinheiro, então minha pesquisa memorial não estava errada: existem mais filmes em longa-metragem dirigidos por homens do que por mulheres. E por mais que muitas profissionais estivessem envolvidas na realização de filmes desde o início do cinema no Estado, ele nasceu sem uma mãe que o tivesse concebido em sua principal função, sem diretoras e possivelmente sem roteiristas também.

Filho, historicamente, as mulheres sempre trabalharam no cinema, seja dentro do quadro ou fora dele. Porém, no começo da história do cinema elas raramente eram creditadas e quando ele começou a se tornar rentável, a participação das mulheres trabalhando no mercado

[28] Trecho de entrevista retirada do site do site Cineastas Pernambucanas. Disponível no link: https://webjornalismo.unicap.br/cineastaspernambucanas/project/katia-mesel/. Acesso em: 17/11/2022.

cinematográfico diminuiu drasticamente (Holanda, 2019). Se já era difícil investigar a nossa participação na realização de filmes, pois não se costumava registrar a atuação das mulheres nas equipes, quando o cinema se tornou uma indústria, passamos a ter cada vez menos possibilidades de fazer e de registrar a nossa história como profissionais da área. No livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (Holanda; Tedesco, 2017), descobri uma revelação importante sobre a atriz pernambucana Almery Steves[29]. Ao falar sobre o filme *Dança, amor e aventura* (1927, 80'), dirigido por Severo, ela revela: "Foi o que mais me impressionou, mesmo por ter sido idealizado por mim" (Araújo, 2017, p. 17). Ou seja, Steves muito provavelmente escreveu o argumento, quem sabe até o roteiro, mas não foi creditada. Como Steves, outras mulheres podem ter escrito roteiros ou participado da direção de filmes, mas não temos muito conhecimento, pois estamos lidando com arquivos pouco documentados, perdidos ou até apagados da nossa história cinematográfica.

Estamos aos poucos saindo da caverna cinematográfica, em que víamos tão somente as projeções masculinas, para iluminar as memórias apagadas do passado tendo a possibilidade de investigar e conhecer a história do cinema transpassada pelo protagonismo das mulheres através das pesquisas e dos escritos que estão sendo tecidos nas últimas décadas. Com a criação do Edital do Audiovisual, em 2007, o cinema pernambucano começou a se democratizar, ampliando o número de filmes realizados por outros corpos, que não apenas os homens brancos e *cis*. A partir de agora, vamos embarcar em uma viagem rumo a terras pernambucanas (des)conhecidas para descobrir quem dirige e roteiriza os longas-metragens no Estado, em termos de gênero e raça, e conhecer a produção de cinema da década de 2010.

Boa viagem e até breve, meu bem...

[29] Almery Steves atuou em quatro filmes realizados em Recife e era casada com o diretor Ary Severo (ARAÚJO In: HOLANDA e TEDESCO, 2017).

CARTA DENÚNCIA:

CARTOGRAFIA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

02 – Gestando os mapas

Filho,

A primeira vez que pensei em fazer esse projeto de mestrado, em 2019, questionei a Luiz Joaquim sobre onde poderia encontrar uma lista com todos os filmes pernambucanos realizados na década de 2010. Ele foi meu professor na pós-graduação em Estudos cinematográficos, realizada na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e é a pessoa ideal para essa pergunta, pois além de ser crítico, já foi curador tanto do Cinema da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)[30] quanto do Cinema São Luiz. Na sua resposta, Joaquim disse que não existia uma lista contendo todos os filmes, mas que eu poderia juntar essas informações, especialmente acessando o seu site. Parecia, sinceramente, uma missão impossível fazer uma clipagem do lançamento de longas-metragens realizados em dez anos de cinema, mas a faculdade de jornalismo serviu bem para essa etapa. Lembra do meu braço e pescoço imobilizados? O que você vai ler nas próximas páginas é o resultado dessa inflamação no meu corpo!

Após essa conversa, encontrei a tabela da Ancine com os filmes lançados comercialmente no Brasil desde 1995, e acreditei ter encontrado tudo que precisava para listar os longas-metragens pernambucanos realizados na sua década mais produtiva. Segundo essa tabela, temos um total de 68 filmes, entre documentários e ficções (além dos subgêneros que muitos possuem, como terror, suspense, musical). Porém, muitos filmes ficariam fora da pesquisa simplesmente por não terem sido lançados *comercialmente* em salas de cinema. Quem me alertou para essa divergência foi a cineasta Déa Ferraz, que possui seis longas-metragens em sua filmografia, mas só um de seus filmes está presente nesta tabela, *Câmara de espelhos* (2017, 76'). A própria Ancine produziu um levantamento que revela que as mulheres dirigiram apenas 12% dos filmes brasileiros lançados comercialmente em 2014, aumentando para 22% em 2018, mas ainda assim elas não estão ocupando a direção dos filmes que possuem maior bilheteria[31].

Para encontrar os filmes pernambucanos que foram realizados nessa década, mas que não estavam catalogados na tabela da Ancine, busquei outras fontes de informações que pudessem fornecer esses dados. Pesquisei nos sites da *Cinemateca Pernambucana*, *Cinema*

[30] Em 2023, Joaquim retornou à Fundaj como coordenador.

[31] Dados disponível no link: https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2020/03/no-brasil-20-dos-filmes-sao-dirigidos-apenas-por-mulheres.html . Acessado em: 17/11/2022.

Pernambucano e do *Cinema Escrito* (apresentados na introdução, p. 48), procurei os lançamentos dos filmes em mostras e festivais de cinema e cataloguei uma década de projetos aprovados no Edital do Audiovisual do Funcultura que já foram concluídos e lançados. O edital teve sua primeira edição em 2007, analisei todos os longas-metragens aprovados até a sua 13ª edição, em 2019/2020, levando em consideração que os filmes aprovados nesse ano não possuem tempo hábil para ficarem prontos e, consequentemente, não fazem parte do escopo dessa pesquisa. Com a catalogação dos filmes aprovados, pesquisei todos que chegaram a ser concluídos e lançados, seja comercialmente ou em festivais de cinema. Os dados apresentados nessa carta-capítulo são resultado da análise do cruzamento de todas essas informações.

Para a apresentação desses dados, temos como inspiração: a) as pesquisas realizadas pelo Grupo Gema: *"A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)"*[32] e *"Raça e gênero no cinema brasileiro – desigualdades entre diretores(as), roteiristas e personagens de filmes nacionais de grande público (1995-2018)*[33]; b) os livros organizados por Holanda e Tedesco: *Feminino e Plural, mulheres no cinema brasileiro* (Holanda e Tedesco, 2017), *Mulheres de Cinema* (Holanda, 2019), *As trabalhadoras do cinema brasileiro* (Tedesco, 2021). Pesquisas e livros que desafiam a história do cinema que por muitas décadas foi contada por homens, para homens e sobre os homens, e revelam como as mulheres participaram e participam da realização dos filmes.

Destaco dois pontos relevantes na presente pesquisa. O primeiro ponto surgiu em uma reunião com minha coorientadora, Fernanda Capibaribe, que impôs um desafio à pesquisa, aconselhando-me a ampliar as intersecções, analisando o gênero atravessado não apenas pelas avenidas identitárias do feminino/masculino, mas também se são pessoas *trans* ou *cis*. Em segundo lugar, temos um foco específico de estudo para as personagens. Não estudaremos apenas aquelas que se destacam sendo protagonistas ou as que são citadas nas sinopses, como geralmente são realizadas essas pesquisas. As personagens que compõem nosso objeto de estudo, que são apresentadas e descritas na segunda e terceira partes, são as representações maternas. Isso não quer dizer que excluímos a análise sobre outros personagens, mas que analisamos pensando em como eles influenciam a criação das mães.

Filho, uma das tuas grandes paixões durante a infância eram os mapas do mundo. Você passava horas passeando e estudando lugares distantes, contando curiosidades e mostrando as descobertas que fazia usando o *google maps*. Os mapas serão guias fundamentais nessa

[32] Pesquisa disponível no link: https://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2014/10/images_publicacoes_TpD_TpD6_Gemaa.pdf . Acesso em: 17/11/2022.
[33] Pesquisa disponível no link: http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2020/04/BOLETIM-ESPECIAL-10-ANOS_FINAL_REVISADO-1-1.pdf . Acesso em: 17/11/2022.

pesquisa, mas eles não te apresentarão o mundo novamente. Eles te apresentarão como é gestado o cinema nosso Estado. Mapear é um verbo que foi posto em prática no processo de colher dados e transformá-los em números. Mapeamos, nessa primeira etapa da pesquisa, informações sobre a gestação dos longas-metragens paridos/lançados na década de 2010 e analisamos, em termos de gênero e raça, quem está dirigindo e roteirizando esses filmes. Esses dados formam os mapas que você verá nas próximas cartas, mas esses mapas ainda não existiam como os inúmeros que compramos e que decorava o teu quarto. Eles estão sendo criados especialmente para essa pesquisa.

Para a criação dos mapas, procuramos informações na internet que pudessem revelar como cada diretor(a) e cada roteirista se identificam. Prezamos, em primeiro lugar, pela autoidentificação, mas quando essa não foi possível, optamos pela heteroidentificação. A autoidentificação significa considerar como a própria pessoa se identifica. Essa é a forma ideal para se fazer uma pesquisa, mas nem sempre conseguimos trabalhar com o ideal. A heteroidentificação é usada para que possamos definir a raça dos(as) roteiristas e dos(as) diretores(as) de acordo com as categorias do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). As fotografias dos(as) realizadores(as) são fundamentais nesse processo. Os editais do Funcultura, através do seu processo de cotas, foram fundamentais para a confirmação de alguns dados.

Sobre a criação das tabelas com a lista de longas-metragens em documentário (*Anexo 1*) e em ficção (*Tabela 13*), optamos por incluir todos(as) os(as) diretores(as) nascidos(as) ou radicados(as) em Pernambuco, independente de onde eles(as) estejam residindo atualmente. Alguns realizadores(as) migraram para outros estados e a sua cinematografia pode não ser considerada pernambucana, outros(as) diretores(as) podem ter realizado seus filmes com recursos públicos de fora do estado e/ou ter filmado distante de Pernambuco. Mesmo com todas essas possibilidades, resolvemos tornar as tabelas o mais amplas possível, justamente para que outras pesquisas possam ser feitas utilizando-se desses dados.

Para analisarmos as representações maternas, precisamos entender quem são as(os) suas/seus ascendentes, as(os) suas/seus criadoras/criadores e cuidadoras/cuidadores. Os dados traçados nessa carta-capítulo são fundamentais para conhecermos quem está criando as representações maternas e como isso está sendo feito, além de nos dar pistas de quais são os olhares e mapas conceituais (Hall, 2016) que permeiam o processo criativo dos(as) diretores(as) e roteiristas na criação dos filmes.

Até breve, meu bem...

CARTA DENÚNCIA:

CARTOGRAFIA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

03 - Direção de longas-metragens na década de 2010: questões de gênero e raça no cinema pernambucano

Filho,

Você conhece a minha paixão pelo cinema e reclama, brincando, que tudo eu quero transformar em filme. Na verdade, meu bem, a vida é um grande filme que vivemos e compartilhamos com os outros. As pessoas que estão próximas a nós são os personagens que atuam em nossa história e nossa história de vida é o roteiro do nosso filme. Por mais que estejamos juntos, compartilhando a mesma cena, cada um de nós fará o seu próprio filme, com a direção do seu olhar, com a montagem imposta pelo movimento e pelo ritmo do seu corpo e pelo abrir e fechar dos olhos. Os filmes que fazemos enquanto vivemos são tão pessoais, que poucas pessoas sabem da sua existência e nenhuma delas consegue reproduzir ou assistir ao mesmo filme. Há, no entanto, os filmes que fazemos para os outros verem e é sobre esses filmes que vamos conversar nessa carta.

A direção tem um papel fundamental na criação de uma obra fílmica, pois são os filmes que compõem a vivência do(a) diretor(a) que são transpostos e transformados em imagens e sons para o nosso deleite – ou o nosso horror – como espectadores. A direção escreve o que conhece e o que imagina ser possível, ela escreve sobre os filhos que já são e os que virão a ser. Nós somos conduzidos pelos seus movimentos, sentimos nossas emoções fluindo de acordo com a sua direção. Um filme nos toca, arrepia o corpo, provoca sustos, medos, enjoos, choros, desejos, sensações e prazeres infinitos.

> Quando o diretor pretende fazer uma obra de arte, sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmera (...) é fundamental. Escolhida, composta, a realidade que aparece então na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva, a do diretor. O cinema nos oferece uma *imagem artística* da realidade, ou seja, se refletirmos bem, totalmente *não realista* (...) e *reconstruída* em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente (Martin, 2007, p. 24).

Compreender a importância da direção na realização fílmica é essencial para analisar os dados a seguir sobre o gênero na direção. Filho, lembra quando conversamos na introdução sobre como os homens costumam escrever sobre as mulheres de forma pejorativa? Analisar esses dados pode nos trazer pistas nesse sentido sobre o cinema: quem está parindo filmes em Pernambuco? Se temos mais homens na direção, será que eles estão criando representações maternas? E como estão sendo essas representações? Elas são pejorativas? Nessa carta

analisamos os dados em números, do jeito que você ama[34], traduzindo os gêneros na direção de longas metragens na década de 2010 para porcentagens.

Na referida década foram realizados e lançados 112 longas-metragens no total. Em uma divisão por **gênero na direção**, temos 80 (71,42%) filmes dirigidos exclusivamente por homens *cis*, apenas 20 (17,85%) filmes dirigidos exclusivamente por mulheres *cis*, 1 filme dirigido exclusivamente por (0,89%) homem *trans*, 10 (8,92%) filmes com direção mista, mas com a equipe toda de pessoas *cis* e 1 (0,89%) filme que não encontramos nenhum dado sobre o(a) diretor(a). Diante desses números, podemos perceber rapidamente a enorme discrepância em relação ao gênero na direção: a maioria dos filmes foi dirigido por homens *cis*, somando 90 (80,35%) longas, incluindo os que possuem direção mista, enquanto mulheres *cis* dirigiram apenas 30 (26,78%) filmes. O privilégio de pessoas *cis* também está em destaque, pois até o momento ainda não temos nenhum longa-metragem dirigido por uma mulher *trans e* temos apenas um longa dirigido por um (0,89%) homem *trans: Explosão brega* (2011, 80'), de Hanna Godoy.

Tabela 1 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos pelo *gênero na direção*:

Direção / ano	**2010**	**2011**	**2012**	**2013**	**2014**	**2015**	**2016**	**2017**	**2018**	**2019**	**2020**	**Total de filmes**
Homem *cis*	**5**	**6**	**4**	**10**	**9**	**6**	**7**	**8**	**8**	**14**	**3**	**80**
Mulher *cis*	**-**	**1**	**1**	**3**	**2**	**2**	**-**	**3**	**4**	**1**	**3**	**20**
Homem *trans*	**-**	**1**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**1**
Mista em relação ao (*cis*)gênero	**-**	**1**	**-**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**3**	**1**	**2**	**8**
Sem informações	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**2**	**-**	**-**	**1**	**3**
Total	**5**	**9**	**5**	**13**	**11**	**9**	**7**	**13**	**15**	**16**	**9**	**112**

Fonte: A autora (2023).

O que os dados contidos na tabela acima revelam? Uma leitura inicial que podemos fazer nos leva a pelo menos cinco pontos significativos: 1) homens *cis* dirigiram longas-metragens todos os anos dessa década e foram os únicos a dirigir filmes em 2010 e em 2016, com 5 e 7 longas respectivamente; 2) mulheres *cis* dirigiram quase todos os anos, exceto dois, em 2010 e 2016; 3) houve o aumento de filmes realizados a partir de 2013, passando para cerca

[34] Filho, além dos mapas, outra grande paixão que você teve na infância eram os números.

de dez filmes ou mais, mas quem acompanhou esse aumento foram os homens *cis;* 4) O ano mais produtivo dessa década foi 2019, com 16 filmes no total. No entanto, esse também foi um dos anos menos produtivos para as mulheres *cis*, com apenas dois filmes: uma realização dirigida exclusivamente por uma mulher e uma com direção mista; 5) Em 2020, o número de longas realizados reduziu bastante, passando de 16 filmes em 2019, para nove em 2020. Essa diminuição pode ter sido ocasionada pelo período de incertezas que o Edital do Audiovisual sofreu em 2018, chegando a passar cerca de dois anos paralisado, sem o lançamento de um novo edital[35]. Outra possibilidade para essa diminuição pode estar relacionada ao lançamento dos filmes em 2020, ano que iniciou a pandemia da *Covid-19*. As medidas de segurança em relação ao coronavírus fez com que as salas de cinema fechassem e muitos(as) realizadores(as) precisaram esperar para lançar seus filmes comercialmente.

Quando aprofundamos essa pesquisa, percebemos que da lista de filmes dirigidos por homens *cis*, 17 deles acumulam 52 filmes, sendo 4 produções codirigidas com outros homens e 8 delas com direção mista envolvendo pessoas *cis*. Dessa lista, 9 homens realizaram 36 longas-metragens nessa década, enquanto 8 homens realizaram dois filmes, somando 16. No total, foram produzidos 27 ficções e 25 documentários:

Tabela 2 – Mapeamento de diretores *cis* que realizaram mais de um longa-metragem na década de 2010:

Nº	**Direção / ano**	**2010**	**2011**	**2012**	**2013**	**2014**	**2015**	**2016**	**2017**	**2018**	**2019**	**2020**	**Total de filmes**
1	Marcelo Gomes	1 fic.		1 fic.		1 fic.			1 fic.		1 doc.		**5**
2	Paulo Caldas				1 fic.					1 doc.	2 doc.		**4**
3	Cláudio Assis			1 fic.				1 fic.			1 fic.		**3**
4	Jura Capela	1 doc.			1 fic.						1 fic.		**3**
5	Kleber Mendonça Filho		1 doc.		1 fic.			1 fic.			1 fic. / 1 doc.		**5**
6	Gabriel Mascaro	1 doc.	1 doc.		1 doc.	1 fic.		1 fic.			1 fic.		**6**
7	Marcelo Pedroso		1 doc.					1 fic.	1 doc.			1 doc.	**4**
8	Sérgio Oliveira									2 doc.		1 fic.	**3**
9	Camilo Cavalcante					1 fic.	1 doc.				1 doc.		**3**
10	Petrônio Lorena							1 doc.		1 doc.			**2**
11	Taciano Valério				1 fic.		1 fic.						**2**
12	Pedro Severien								1 fic. / 1 doc.				**2**

[35] A ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) e realizadores pernambucanos reivindicaram o lançamento do edital. Disponível no link: http://abd-apeci.blogspot.com/2019/10/ . Acesso em: 17/11/2022.

13	Daniel Aragão				1 fic.	1 fic.							**2**
14	Hilton Lacerda				1 fic.							1 fic.	**2**
15	Lírio Ferreira	1 doc.					1 fic.						**2**
16	Vincent Carelli		1 doc.						1 doc.				**2**
17	Quentin Delaroche									2 doc.			**2**
	Total	**4**	**4**	**2**	**7**	**4**	**3**	**5**	**5**	**6**	**9**	**3**	**52**

Fonte: A autora (2023).

Os nomes que mais se repetem fazem parte de duas gerações de cineastas distintas: Marcelo Gomes, Kleber Mendonça Filho, Paulo Caldas e Cláudio Assis, que iniciaram suas carreiras durante a retomada do cinema pernambucano, com 5, 5, 4 e 3 filmes respectivamente; e a geração contemporânea de cineastas: Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso com 6 e 4 filmes respectivamente. A intensa produção de filmes de Mascaro o consagrou como o diretor pernambucano que mais realizou longas em 2010. No entanto, vale lembrar que estou apresentando esses dados de acordo com a tabela de Ancine e o lançamento comercial dos filmes. Se for seguir as datas apresentadas no site de Mascaro, o seu primeiro longa da década, *Um lugar ao sol* (2010, 71'), está com o lançamento do ano anterior, 2009, ou seja, ele não entraria nessa pesquisa e o diretor não seria o que mais realizou longas. Mas como estamos seguindo as datas de lançamento da tabela da Ancine, o seu nome recebeu esse destaque. Usar a data de lançamento da referida tabela é interessante para perceber a diferença entre o lançamento comercial dos filmes e o seu lançamento alternativo, em festivais e mostras de cinema. Muitos filmes demoram ou nem chegam a serem lançados em salas de cinema comercial, ao mesmo tempo, alguns são lançados comercialmente no mesmo ano em que começam a ser distribuídos.

Filho, ao fazer um cruzamento entre as avenidas identitárias de **gênero e raça na direção**, as diferenças tornam-se ainda mais profundas: do total de 112 filmes, temos 76 (67,85%) dirigidos exclusivamente por homens-brancos-*cis*, 19 (16,96%) dirigidos exclusivamente por mulheres-brancas-*cis*, 3 (2,67%) dirigidos exclusivamente por homens-negros-*cis*, 1 (0,89%) filme dirigido exclusivamente por uma mulher-negra-*cis*, 1 (0,89%) filme dirigido exclusivamente por um homem-branco-*trans*, 7 (6,25%) filmes têm direção mista em relação ao (*cis*)gênero (com pessoas brancas), 2 (1,78%) filmes possuem direção mista em relação ao *(cis)*gênero e raça (com pessoas brancas, negras e indígenas) e 3 (2,67%) não temos informação.

Tabela 3 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos pelo *gênero X raça na direção*:

Direção	Total de filmes
Homens-brancos-*cis*	**76**
Homens-negros-*cis*	**3**
Mulheres-brancas-*cis*	**19**
Mulheres-negras-*cis*	**1**
Homens-brancos-*trans*	**1**
Mista em relação ao (*cis*)gênero (brancas)	**7**
Mista em relação ao (*cis*)gênero e a raça	**2**
Sem informações	**3**
Total	**112**

Fonte: A autora (2023).

Quanto mais cruzamentos fazemos entre as intersecções, maior fica a distância entre a direção e o número de filmes realizados. A maioria esmagadora dos longas-metragens são dirigidos por pessoas brancas e *cis*, especialmente por homens, somando um total de 102 filmes (91,07%), dos 112 realizados. Ou seja, pessoas negras e indígenas dirigiram apenas 7 longas (6,25%). A única pessoa *trans* é homem e também é branco, mas ao contrário de boa parte dos homens-brancos-*cis* (ver na *Tabela 2*), ele dirigiu apenas um filme. Na próxima tabela (4), podemos ver como se distribuem a realização dos filmes divididos por ano:

Tabela 4 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos pelo *gênero X raça na direção* e ano de realização:

Direção / ano	Homem *cis* branco	Homem *cis* negro	Mulher *cis* branca	Mulher *cis* negra	Homem *trans* branco	Mista em relação ao (cis)gênero	Mista em relação ao (cis)gênero e a raça	Sem informa-ções	Total de filmes
2010	**5**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**5**
2011	**5**	**1**	**1**	**-**	**1**	**1**	**-**	**-**	**9**
2012	**4**	**-**	**1**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**5**
2013	**9**	**-**	**3**	**-**	**-**	**-**	**1**	**-**	**13**
2014	**9**	**-**	**2**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**11**
2015	**6**	**-**	**2**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**9**
2016	**7**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**7**
2017	**7**	**1**	**3**	**-**	**-**	**-**	**-**	**2**	**13**
2018	**7**	**1**	**3**	**-**	**-**	**2**	**1**	**-**	**14**
2019	**14**	**-**	**1**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**16**
2020	**3**	**-**	**3**	**1**	**-**	**2**	**-**	**1**	**10**
Total	**76**	**3**	**19**	**1**	**1**	**7**	**2**	**3**	**112**

Fonte: A autora (2023).

Nos dados apresentados nessa tabela, destaca-se a hegemonia de pessoas brancas: homens-brancos-*cis* e mulheres-brancas-*cis* estão à frente dos dados, com 76 e 19 filmes respectivamente. Também podemos destacar: 1) Homens-negros-*cis* dirigiram filmes em três anos da década: 2011, 2017, 2018, sendo um filme por ano; 2) Mulher-negra-*cis* dirigiu um filme, ou seja, têm apenas um ano de realização na década, em 2020; 3) Temos mais filmes com direção mista em relação ao gênero, mas envolvendo pessoas brancas, do que filmes com direção mista em relação ao gênero e a raça[36] na direção, envolvendo pessoas brancas, negras e indígenas, sendo 7 e 2 respectivamente; 4) Apenas um filme possui direção mista envolvendo um homem indígena e apenas um filme possui direção mista envolvendo uma mulher negra; 5) Homens-brancos-*cis* foram os únicos a dirigir longas em 2010 e em 2016.

O único filme da década dirigido exclusivamente por uma mulher-negra-*cis* é *Espero que está te encontre e que estejas bem* (2020, 84'), de Natara Ney. Os filmes dirigidos exclusivamente por homens-negros-*cis* são: *Doc do amor* (2011, 70'), de Jucélio Matos, *Um homem sentado no corredor* (2017, 72'), de Felipe André Silva, e *Superpina: gostoso é quando a gente faz!* (2018, 85'), de Jean Santos. Os dois filmes que possuem direção mista em termos de raça são: *As hiper mulheres* (2011, 80'), dos cineastas brancos Carlos Fausto, de São Paulo, e Leonardo Sette, de Pernambuco, junto o cineasta indígena Takumã Kuikuro, membro da aldeia indígena Kuikuro; e Bloqueio (2018, 75'), da cineasta negra Victória Alvares e do cineasta branco Quentin Delaroche (ver a lista com todos os filmes em ficção na *Tabela 13* e com os documentários no *Anexo 1*).

Retornando a *Tabela 2*, que analisa os homens que mais dirigiram longas-metragens na década de 2010, podemos perceber que não possui nenhum homem negro. Apesar de termos apenas 0,89% de homens *trans* e indígena, não temos nenhuma mulher *trans* negra ou branca, nenhum homem *trans* negro e nenhuma mulher indígena na realização de longas-metragens nessa década. Com a junção desses dados, podemos adicionar mais uma avenida identitária a quem mais tem dirigido filmes em Pernambuco: além de serem homens *cis*, eles também são brancos e muito provavelmente, são de classe média ou alta, afinal, o cinema é uma das artes mais caras para se realizar e, por isso mesmo, uma das mais elitizadas.

[36] Vale ressaltar que raça é um termo amplo que envolve pessoas brancas, negras, indígenas e amarelas, de acordo com as categorias do IBGE. Criamos a divisão entre *gênero* e *gênero e raça*, ciente da problemática dessa categorização, mas com a intenção de desvelar como as direções mistas que envolvem apenas a raça branca é maior do que as direções mistas que envolvem outras raças, como as negras e indígenas. Não encontramos ninguém que seja da raça amarela na pesquisa. Então, a categorização que criei para essa divisão é apenas para mostrar que quando envolve a raça negra ou indígena, a direção mista possui menos realizações em longas-metragens.

Até breve, meu bem...

CARTA DENÚNCIA:

CARTOGRAFIA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

04 - Gêneros cinematográficos: como gênero e raça na direção influenciam no gênero cinematográfico dos filmes

Filho,

Tu sempre gostaste muito da ficção, sempre gostasse de criar histórias e sempre fosses visto de uma forma diferente por causa disso. Lembro-me de uma vez que fui chamada na tua escola para conversar. Quando as professoras começaram a falar, uma delas me disse uma frase que jamais esquecerei: *O problema dele é ter muita imaginação, as vezes fazemos uma pergunta simples e ele conta uma história! Ele inventa uma história que não tem nada a ver com a nossa pergunta.* Sinto que elas não entendiam muito bem tua forma de sair pela tangente e de desconversar qualquer cobrança. Eu sei por que sou tua mãe e percebo todas as vezes que estou sendo enrolada.

Os filmes são histórias contadas por pessoas como a gente, talvez para sair pela tangente de algumas situações... As histórias contadas nos filmes podem ter muito gêneros cinematográficos entrelaçados, podem ser uma ficção ou um documentário, mas as ficções e documentários estão cada vez mais híbridos. Tu, quando crias tuas histórias, adoras misturar os dois os gêneros. É realmente difícil entender quando a realidade é uma invenção tua ou quando tua invenção é a realidade. Nessa parte da pesquisa nós vamos dividir os gêneros e não os misturar como costumas fazer.

Depois de juntarmos os dados sobre o **gênero e a raça na direção**, compreendendo quem mais tem dirigido longas metragens no estado, pensaremos agora como se dá a divisão dessas avenidas identitárias com os **gêneros cinematográficos**. Quando fazemos esse cruzamento de informações, percebemos que alguns números pouco se alteram, enquanto outros sofrem uma mudança drástica. A direção das mulheres aumenta nos documentários, mas se revela quase inexistente nas ficções. Do total de 112 filmes, temos 62 (55,35%) documentários e 50 (44,64%) ficções, divididos da seguinte maneira:

Tabela 5 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos por *gênero e raça na direção x gêneros cinematográficos*:

Direção	Documentários	Ficções	Total de filmes
Homem-brancos-*cis*	**33**	**43**	**76**
Homem-negros-*cis*	**1**	**2**	**3**
Mulher-brancas-*cis*	**16**	**3**	**19**

Mulher-negras-*cis*	**1**	**-**	**1**
Homem-branco-*trans*	**1**	**-**	**1**
Mista de (cis)gênero (com pessoas brancas*)*	**5**	**2**	**7**
Mista de (cis)gênero e raça	**2**	**-**	**2**
Não temos informações	**3**	**-**	**3**
Total	**62**	**50**	**112**

Fonte: A autora (2023).

A diversidade nas ficções é extremamente menor do que nos documentários. De um total de 50 ficções, os homens brancos realizaram 43 filmes (86% das ficções), deixando apenas 7 (14%) divididos entre as outras avenidas identitárias. Já nos documentários, eles realizaram, juntos, cerca da metade do número de filmes, 33 (53,22%) de um total de 62. A diferença entre o número de documentários e ficções não é muito grande, sendo apenas 12 (10,71%) filmes. As diferenças mais expressivas que podemos observar na *Tabela 5* são: 1) Um aumento no número de homens-negros-*cis* na direção, que passa de 1 (1,61%) no documentário, para 2 (4%) na ficção; 2) Temos apenas um diretor negro, uma diretora negra, ambos *cis*, e um diretor-branco-*trans* nos documentários, todos com a mesma porcentagem de 1,61%; 3) Se nos documentários temos 16 (25,80%) mulheres brancas e 1 (1,61%) mulher negra, nas ficções temos apenas 3 (6%) mulheres brancas e nenhuma mulher negra; 4) Não temos direção de pessoas *trans* ou indígenas nas ficções. Quando a direção é de mulheres *cis*, o número mais expressivo que temos está no documentário. Também é no documentário que temos a primeira pessoa *trans* a realizar um longa-metragem no Estado.

Tabela 6 – Mapeamento de diretoras *cis* que realizaram longas-metragens documentais lançados em Pernambuco na década de 2010:

Nº	**FILME**	**ANO**	**DIRETORA**	**ROTEIRO**
1	JMB, o famigerado	2011	Luci Alcantara	Luci Alcantara
2	Marighella	2012	Isa Grispum Ferraz	Isa Grispum Ferraz
3	Francisco Brennand	2013	Mariana Brennand	Mariana Brennand Fortes, Livia Arbex, Anna Clara Peltier
4	Rio Doce/CDU	2013	Adelina Pontual	Adelina Pontual
5	A mesa vermelha	2013	Tuca Siqueira	Tuca Siqueira
6	Sete corações	2014	Dea Ferraz	Dea Ferraz, Eric Laurence e Gabriel Mascaro
7	Canavieiros	2014	Dea Ferraz	Dea Ferraz
8	A descoberta do mundo	2015	Taciana Oliveira	Taciana Oliveira e Teresa Montero

9	Câmara de espelhos	2017	Dea Ferraz	Dea Ferraz, Joana Collier
10	Danado de bom	2017	Debby Brennand	Jordana Berg, Debby Brennand, Henry Grazinoli e João Cândido Zacharias
11	Modo de produção	2017	Dea Ferraz	Dea Ferraz e Ernesto de Carvalho
12	Mateus	2018	Dea Ferraz	Dea Ferraz e Bia Baggio
13	Parquelândia	2018	Cecília da Fonte	Cecília da Fonte
14	Gyuri	2019	Mariana Lacerda	Mariana Lacerda
15	O bem virá	2020	Uilma Queiroz	Uilma Queiroz
16	Agora	2020	Dea Ferraz	Dea Ferraz
17	Espero que esta te encontre e que estejas bem	2020	Natara Ney	Natara Ney

(fonte: elaboração própria)

Enquanto o nome de 17 homens se repete somando 52 produções, os nomes femininos que se repetem até o momento são os de Déa Ferraz, com seis documentários (descritos na tabela acima); Tuca Siqueira, com um documentário, *A mesa vermelha* (2013, 77'), e uma ficção, *Amores de chumbo* (2018, 97'); Renata Pinheiro, com um documentário codirigido com Sergio Oliveira, *Estradeiros* (2018, 79'), e duas ficções, a já citada *Amor, plástico e barulho* (2015) e *Açúcar* (2020, 100'), também codirigido com Oliveira; e Cecília da Fonte, com dois documentários, sendo um com direção exclusiva, *Parquelância* (2018, 73'), e o outro codirigido com Marcelo Pedroso e Laércio Portela, *Território Suape* (2020, 70'). Dessa tabela, apenas Ney é uma mulher negra e acreditamos que o seu filme seja o primeiro documentário lançado por uma mulher negra e *cis* na cinematografia pernambucana.

1) Documentários - total de 62, divididos em: 33 (53,22%) dirigidos exclusivamente por homens-brancos-*cis*, 16 (25,80%) dirigidos exclusivamente por mulheres-brancas-*cis*, 1 (1,61%) dirigido exclusivamente por homem-negro-*cis*, 1 (1,61%) dirigido exclusivamente por mulher-negra-*cis*, 1 (1,61%) dirigido exclusivamente por homem-branco-*trans*, 5 (8,06%) direções mistas de (*cis*)gênero (com pessoas brancas), 2 (3,22%) direções mistas de (*cis*)gênero e raça e não encontramos informações de 3 (4,83%) filmes/direção.

Tabela 7 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos por *gêneros cinematográficos em* ***documentário*** *X gênero e raça na direção*:

Direção / ano	**Homem *cis* branco**	**Homem *cis* negro**	**Mulher *cis* branca**	**Mulher *cis* negra**	**Homem *trans* branco**	**Mista em relação ao (*cis*)gênero (com pessoas *brancas*)**	**Mista em relação ao gênero e a raça**	**Sem informa-ções**	**Total de filmes**

2010	**3**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**3**
2011	**5**	**1**	**1**	**-**	**1**	**1**	**-**	**-**	**9**
2012	**1**	**-**	**1**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**2**
2013	**1**	**-**	**3**	**-**	**-**	**-**	**1**	**-**	**5**
2014	**3**	**-**	**2**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**5**
2015	**2**	**-**	**1**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**4**
2016	**3**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**3**
2017	**4**	**-**	**3**	**-**	**-**	**-**	**-**	**2**	**9**
2018	**5**	**-**	**2**	**-**	**-**	**1**	**1**	**-**	**9**
2019	**5**	**-**	**1**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**7**
2020	**1**	**-**	**2**	**1**	**-**	**1**	**-**	**1**	**6**
Total	**33**	**1**	**16**	**1**	**1**	**5**	**2**	**3**	**62**

Fonte: A autora (2023).

A leitura que fazemos dessa tabela (7) segue o mesmo molde das leituras anteriores: 1) Os homens-brancos-*cis* dirigiram documentários em todos os anos dessa década e foram os únicos a dirigir em 2010 e 2016, somando 3 filmes em cada ano. 2) Em 2012 só tivemos duas realizações, uma para homem branco e outra para mulher branca, ambos *cis*. 3) Mesmo com o aumento de longas realizados a partir de 2013 (ver na *Tabela 1*), apenas as mulheres-brancas-*cis* e a direção mista em relação ao (*cis*)gênero tiveram uma produção minimamente significativa, com 16 e 5 filmes respectivamente. É interessante notar que essas duas categorias englobam apenas pessoas brancas e *cis*; 4) Quando temos direções mistas, as que envolvem pessoas brancas é maior do que as direções que envolvem pessoas negras, sendo 8,06% e 3,22% respectivamente; 5) No documentário tivemos mais direções mistas em relação ao gênero e a raça do que nas ficções, sendo 2 e 0 respectivamente. Acreditamos que o primeiro longa-metragem em documentário (e único até o momento) dirigido exclusivamente por um homem-negro-*cis* em Pernambuco seja o de Jucélio Matos, *Doc do amor* (70'), em 2011.

2) Ficções: 43 (86%) dirigidos exclusivamente por homens-brancos-*cis*, 3 (6%) dirigidos exclusivamente por mulheres-brancas-*cis*, 2 (4%) dirigidos exclusivamente por homens-negros-*cis* e 2 (4%) direções mistas de (*cis*)gênero (com pessoas brancas).

Tabela 8 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos por *gêneros cinematográficos em* ***ficção*** *X gênero e raça na direção*:

Direção / ano	**Homem *cis* branco**	**Homem *cis* negro**	**Mulher *cis* branca**	**Mulher *cis* negra**	**Homem *trans* branco**	**Mista em relação ao (*cis*)gênero (pessoas *brancas*)**	**Mista em relação ao (*cis*)gênero e a raça**	**Sem informa-ções**	**Total de filmes**
2010	**2**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**2**

2011	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**
2012	**3**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**3**
2013	**8**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**8**
2014	**6**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**6**
2015	**4**	**-**	**1**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**5**
2016	**4**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**4**
2017	**3**	**1**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**4**
2018	**3**	**1**	**2**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**7**
2019	**8**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**8**
2020	**2**	**-**	**-**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**3**
Total	**43**	**2**	**3**	**-**	**-**	**2**	**-**	**-**	**50**

Fonte: A autora (2023).

Na leitura da *Tabela 8*, sobre os longas em ficção, os dados se tornam cada vez mais restritos: 1) Os homens-brancos-*cis* dirigiram filmes quase todos os anos, exceto em 2011, e lideraram a produção de ficções. De 2010 até 2014, apenas eles realizaram longas-metragens ficcionais no Estado; 2) Em segundo lugar estão as mulheres-brancas-*cis*, com a ínfima produção de três filmes realizados na década. A produção delas em ficção só teve início após o número de longas aumentar; 3) A direção de homens-negros-*cis* e a direção mista em relação ao (*cis*)gênero (com pessoas brancas) tiveram o mesmo número, apenas dois filmes; 4) Os homens-brancos-*cis* dirigiram 14 vezes mais que as mulheres-brancas-*cis* e 21 vezes mais que que os homens-negros-*cis*; *5*) Nenhuma mulher negra e nenhuma pessoa *trans* dirigiram e lançaram um longa de ficção em Pernambuco até o momento; 6) Em 2011 não houve a realização de longa-metragem de ficção; 7) O número de direção mista em relação ao (*cis*)gênero diminuiu bastante, de 5 nos documentários para 2 nas ficções, e a direção mista de gênero e raça simplesmente não teve realização. Ou seja, as ficções são produzidas, em suma, por homens brancos e *cis*.

As duas ficções dirigidas exclusivamente por homens-negros-*cis* são as já citadas: *Um homem sentado no corredor* (2017, 72'), de Felipe André Silva, e *Superpina: gostoso é quando a gente faz!* (2018, 85'), de Jean Santos. Acreditamos que Silva tenha sido o segundo homem-negro-*cis* a dirigir um longa de ficção no estado, mas a falta de informações nos impede de afirmar com certeza[37]. As ficções dirigidas exclusivamente por mulheres-brancas-*cis* são, além da já citada estreia de Renata Pinheiro, com *Amor, plástico e barulho* (2015), *Amores de Chumbo* (2018, 97'), de Tuca Siqueira, e *Ter para onde ir* (2018, 100'), da diretora paraense

[37] Acreditamos que Daniel Bandeira foi o primeiro homem negro a dirigir e roteirizar um longa de ficção em Pernambuco, com o filme *Amigos de risco* (2007, 88'). O diretor lançou em 2023 outro longa-metragem de ficção, chamado *Propriedade* (100').

Jorane Castro, filme produzido em parceria com a *Rec Produtores Associados,* dos sócios Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo. As ficções com direção mista são *Açúcar* (2020, 100'), de Renata Pinheiro e o seu companheiro, Sérgio Oliveira, e *D'Jon África* (2018, 98'), dos diretores de Portugal, Filipa Reis e João Miller Guerra, coproduzido pela *Desvia,* produtora dos realizadores Gabriel Mascaro e Rachel Ellis.

Filho, pesquisei em todos os meios possíveis e simplesmente não temos informações registradas sobre a direção de longas-metragens por pessoas negras em Pernambuco. Ao contrário da facilidade em descobrir o primeiro longa de uma mulher-branca-*cis*, como é o caso da mãe do cinema pernambucano, Mesel, ou sobre a estreia de Pinheiro como a primeira mulher-mãe-branca-*cis* a dirigir um longa de ficção no Estado. A falta de dados, de arquivos e de história do cinema realizado por pessoas negras provoca aquela sensação de susto que Ribeiro (1999) descreve sobre as pesquisas acadêmicas, mas não é um susto diante de uma novidade boa, é um susto ruim e amargo, que nos faz perceber que as ruas aterradas do mangue não são terras muito firmes para equilibrar todas as formas de existência.

Até breve, meu bem...

CARTA DENÚNCIA:

CARTOGRAFIA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

05 - A escrita das imagens: dados sobre roteiristas em Pernambuco na década de 2010

Filho,

Quem inicialmente escreve um filme são as/os roteiristas. Essas pessoas podem trabalhar com um argumento que não escreveram, com detalhes bem definidos sobre o enredo, mas elas precisarão transformar esse argumento em uma história gostosa de se ver e ouvir, ou seja, precisam transformar o argumento em uma história bem contada cinematograficamente. Roteiristas trabalharão na criação das personagens, das suas características e das suas histórias para seduzir os(as) espectadores(as). O que precisar se destacar na narrativa será realçado ainda no roteiro, para que seja pensado em como será filmado e montado. O roteiro é o início de uma gestação fílmica, em que se pode pensar como será a estética que o filme/filho terá.

O *roteiro narrativo* apresenta a história e é o primeiro a ser produzido. O *roteiro técnico* sinaliza como essa história será transformada em imagens. Todas as equipes de produção do filme terão o roteiro em mãos e trabalharão nele a partir de suas especificidades, traduzindo e reelaborando o roteiro narrativo para o roteiro técnico. A direção terá a incumbência de transformá-lo em um filme junto com toda a equipe. Por isso, meu bem, compreender quem está escrevendo os roteiros dos longas metragens pernambucanos é essencial para compreender quem está criando as representações maternas e partir de quais avenidas identitárias essas mães estão sendo gestadas. Com a direção, pesquisamos quem cria as representações através dos signos imagéticos e sonoros, com os roteiristas pesquisamos quem escreve as mães através dos signos escritos.

Ao focarmos na escrita dos **roteiros**, os dados pouco se alteram. Nos **documentários**, as/os roteiristas se dividem da seguinte maneira: 29 (46,77%) filmes roteirizados exclusivamente por homens-brancos-*cis*; 15 (24,19%) roteirizados exclusivamente por mulheres-brancas-*cis*; 1 (1,61%) roteirizado exclusivamente por homem-negro-*cis*; 1 (1,61%) roteirizado exclusivamente por mulher-negra-*cis*; 1 (1,61%) roteirizado exclusivamente por homem-branco-*trans*; 9 (14,51%) roteiros mistos em relação ao (*cis*)gênero, com pessoas brancas; 2 (3,22%) roteiros mistos em relação ao (*cis*)gênero e a raça; 4 (6,45%) não temos informações. Nas **ficções**, temos menos diversidade entre as/os roteiristas, sendo: 38 (76%) roteirizados exclusivamente por homens-brancos-*cis*; 2 (4%) roteirizados exclusivamente por homens-negros-*cis*; 2 (4%) roteirizados exclusivamente por mulheres-brancas-*cis*; 8 (16%)

roteiros mistos em relação ao (*cis*)gênero, com pessoas brancas; não temos mulheres negras, não temos pessoas *trans*, nem roteiro misto em relação ao (*cis*)gênero e a raça.

Tabela 9 - Mapeamento de roteiristas dos longas-metragens realizados em Pernambuco na década de 2010:

Roteiristas	Documentários	Ficção	Total de filmes
Homem-brancos-*cis*	**29**	**38**	**67**
Homem-negro-*cis*	**1**	**2**	**3**
Mulheres-brancas-*cis*	**15**	**2**	**17**
Mulher-negra-*cis*	**1**	**-**	**1**
Homem-branco-*trans*	**1**	**-**	**1**
Misto em relação ao (*cis*)gênero (com pessoas *brancas*)	**9**	**8**	**17**
Misto em relação ao gênero e a raça	**2**	**-**	**2**
Sem informações	**4**	**-**	**4**
Total	**62**	**50**	**112**

Fonte: A autora (2023).

Fazendo uma leitura da *Tabela 9*, destacamos, primeiramente, os dados relativos aos documentários. O único homem-negro-*cis* a roteirizar exclusivamente um longa nessa década foi Jucélio Matos, com o supracitado *Doc do amor*, dirigido também por Matos, e a única mulher-negra-*cis* a roteirizar exclusivamente é Natara Ney, com o seu próprio filme *Espero que está te encontre e que estejas bem*. A única pessoa *trans* a roteirizar um filme nessa década e quiçá a única na história do cinema pernambucano (até o momento) foi um homem branco, Hanna Godoy, com o supracitado *Explosão brega*. Os documentários que possuem roteirização mista em relação ao (*cis*)gênero e a raça são: *As hiper mulheres*, roteirizado por Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro; e *Bloqueio*, roteirizado por Victória Alvares e Quentin Delaroche (ver a lista com todos os filmes em ficção na *Tabela 13* e com os documentários no *Anexo 1*).

Os roteiros nas ficções seguem quase o mesmo raio-x que fizemos na direção, com algumas diferenças importantes. As mulheres-brancas-*cis* tiveram uma queda de três filmes dirigidos exclusivamente por mulheres para dois filmes roteirizados exclusivamente por mulheres, sendo *Ter para onde ir*, de Jorane Castro e *Amores de chumbo*, de Tuca Siqueira. Este último teve um consultor, Miguel Machalski. Já o filme *Amor, plástico e barulho*, de Renata Pinheiro, foi roteirizado junto com Sergio Oliveira. Os nomes femininos que se repetem como roteiristas são os de Rachel Ellis, com os filmes *Ventos de agosto* (2014, 77') e *Divino amor* (2019, 101'), Renata Pinheiro, com os filmes *Amor, plástico e barulho* e *Açúcar* e Anna Carolina Francisco, com os filmes *Big Jato* (2016, 97') e *Piedade* (2019, 85'). Os nomes

masculinos que se repetem são muitos e é possível descobrir esses dados lendo a *Tabela 13* (na Carta diálogo) e o *Anexo 1*.

Outro ponto interessante que podemos observar é que a grande maioria de diretores(as) roteirizam os seus próprios filmes, enquanto apenas 6 não participaram desse processo de criação. Ou seja, eles podem até ter escrito o argumento do filme, e costumam fazer isso, mas também há muito dos(as) roteiristas no processo de criação e desenvolvimento das personagens e das cenas. Os diretores que não participaram do processo de escrita dos seus filmes são: Cláudio Assis, que não roteirizou nenhum dos seus filmes, sendo *Febre do rato* (2012, 110') roteirizado por Hilton Lacerda, *Big jato* e *Piedade* roteirizado por Lacerda e Anna Carolina Francisco; Leo Crivellare, com *Pesado – que som é esse que vem de Pernambuco* (2017, 96'), que foi roteirizado por Wilfred Gadêlha; Pedro Severien, com *Todas as cores da noite* (2017, 71'), roteirizado por Luiz Otávio Pereira; *Berenice procura* (2018, 90'), foi dirigido por Allan Fiterman e roteirizado por Flávia Guimarães e José Carvalho; *Tungstênio* (2018, 79'), de Heitor Dhalia, foi roteirizado por Marcello Quintanilha, Marçal Aquino e Fernando Bonassi; *Recife assombrado* (2019, 101'), de Adriano Portela, foi roteirizado por Ulisses Brandão.

Tabela 10 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos por *gêneros cinematográficos em* ***documentário*** *X gênero e raça de roteiristas*:

Direção / ano	**Homem *cis* branco**	**Homem *cis* negro**	**Mulher *cis* branca**	**Mulher *cis* negra**	**Homem *trans* branco**	**Mista em relação ao (*cis*)gênero (com pessoas *brancas*)**	**Mista em relação ao gênero e a raça**	**Sem informa-ções**	**Total de filmes**
2010	**3**		**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**3**
2011	**4**	**1**	**2**	**-**	**1**	**1**	**-**	**-**	**9**
2012	**1**	**-**	**1**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**2**
2013	**1**	**-**	**3**	**-**	**-**	**-**	**1**	**-**	**5**
2014	**3**	**-**	**1**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**5**
2015	**2**	**-**	**2**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**4**
2016	**3**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**3**
2017	**4**	**-**	**1**	**-**	**-**	**2**	**-**	**2**	**9**
2018	**3**	**-**	**2**	**-**	**-**	**2**	**1**	**1**	**9**
2019	**4**	**-**	**1**	**-**	**-**	**2**	**-**	**-**	**7**
2020	**1**	**-**	**2**	**1**	**-**	**1**	**-**	**1**	**6**
Total	**29**	**1**	**15**	**1**	**1**	**9**	**2**	**4**	**62**

Fonte: A autora (2023).

As leituras possíveis para essa tabela (10) são: 1) Os homens-brancos-*cis* e as mulheres-brancas-*cis*, que estão à frente de todos os dados, têm números muito parecidos em relação a

sua produção por ano. Os homens roteirizaram todos os anos e as mulheres quase todos, exceto 2010 e 2016; 2) Ainda assim, a diferença entre essas duas avenidas identitárias é grande, pois os homens-brancos-*cis* criaram praticamente o dobro de roteiros que as mulheres-brancas-*cis*; 3) O número de longas roteirizados é igual para homem-negro-*cis*, mulher-negra-*cis* e homem-branco-*trans*: 1 filme para cada; 4) A direção mista em relação ao (*cis*)gênero com pessoas brancas sempre é maior do que a direção mista envolvendo o (*cis*)gênero e a raça, sendo 9 e 2 respectivamente.

Tabela 11 - Mapeamento de longas-metragens pernambucanos realizados na década de 2010 divididos por *gêneros cinematográficos em* ***ficção*** *X gênero e raça de roteiristas*:

Direção / ano	**Homem *cis* branco**	**Homem *cis* negro**	**Mulher *cis* branca**	**Mulher *cis* negra**	**Homem *trans* branco**	**Mista em relação ao (*cis*)gênero (pessoas *brancas*)**	**Mista em relação ao (*cis*)gênero e a raça**	**Sem informa-ções**	**Total de filmes**
2010	**2**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**2**
2011	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**
2012	**3**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**3**
2013	**7**	**-**	**-**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**8**
2014	**5**	**-**	**-**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**6**
2015	**4**	**-**	**-**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**5**
2016	**3**	**-**	**-**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**4**
2017	**3**	**1**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**4**
2018	**3**	**1**	**2**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**7**
2019	**6**	**-**	**-**	**-**	**-**	**2**	**-**	**-**	**8**
2020	**2**	**-**	**-**	**-**	**-**	**1**	**-**	**-**	**3**
Total	**38**	**2**	**2**	**-**	**-**	**8**	**-**	**-**	**50**

Fonte: A autora (2023).

Os dados que podemos ler nessa tabela (11) são: 1) Os homens-brancos-*cis* aparecem na frente e escrevem roteiros em quase todos os anos, exceto em 2011; 2) O maior número em seguida é dos roteiros mistos em relação ao (*cis*)gênero com pessoas brancas, com 8 (16%) filmes roteirizados; 3) A escrita de roteiros por homens-negros-*cis* está concentrada no fim dessa década, em 2017 e 2018, sendo apenas um roteiro em cada ano; 4) As avenidas identitárias que apareceram nos documentários, de mulher-negra-*cis*, homem-branco-*trans*, direção mista de (cis)gênero e de raça não criaram nenhum roteiro nessa década; 6) Em 2011 não houve a realização de nenhuma ficção.

Filho, com a apresentação desses dados e da enorme discrepância entre eles em termos de gênero e raça, surgem muitas questões sobre a produção cinematográfica pernambucana.

Quais fatores poderiam justificar a hegemonia dos homens-*cis*-brancos na direção e roteirização de longas metragens? Por que as mulheres-*cis*-brancas, que são a segunda categoria que mais tem realizado longas no Estado, roteirizam e dirigem mais documentários do que ficções? Por que as ficções possuem menos diversidade do que os documentários? Tentei responder a essas questões na próxima carta.

Até breve, meu bem...

CARTA DENÚNCIA:

CARTOGRAFIA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

06 - Compreendendo o gargalo: uma câmera em poucas mãos e poucas ideias na cabeça

Filho,

O final da década em que você nasceu houve uma série de confluências que foram extremamente relevantes para o cinema pernambucano. Em 2007 nascia o Edital do Audiovisual do Funcultura, possibilitando uma fértil produção cinematográfica na década que estamos estudando. Em 2008, enquanto você nascia, muitas pessoas estavam tentando ingressar pela primeira vez no Estado em uma universidade pública, na UFPE, para cursar cinema. Esse curso tem gestado muito profissionais na área e o edital tem facilitado esses profissionais a parirem seus filmes.

Você já me viu desesperada tentando enviar projetos para o Edital do Audiovisual. Lembro que uma vez te pedi desculpa por estar meio ausente, mas expliquei que essa fase em breve ia passar. Você não entendeu onde estava falhando e me questionou severamente: *Mãe, o que tu fez de errado? Me conta logo que vou contar tudo pra minha avó e pro meu avô.* Como sempre, dei uma boa risada contigo! Esse era um sinal de que talvez não estivesse nada errado, apesar do meu sentimento de culpa. Estava apenas tentando aprovar um projeto de curta metragem na Fundarpe e isso me deixava exasperada, sem tempo para te maternar. Nunca aprovei nenhum dos meus projetos e todos os filmes que realizei ou que estou realizando foram feitos na *brodagem*, entre pessoas que se conhecem e se gostam. Você, meu bem, deu título ao meu primeiro filme e sua voz é a única que se ouve quando você me questiona *"Mãe, eu sou real?"*. Como a realidade se faz afinal? Em relação aos dados colhidos nessa pesquisa, são as mulheres, as pessoas negras e as pessoas *trans* que não querem realizar longas metragens ou existem fatores externos que as impedem[38]?

Pelos dados que acabamos de estudar, percebemos que as mulheres brancas e *cis* foram a segunda categoria identitária que mais realizou longas em 2010, mas quando o cinema brasileiro era recém-nascido e até pouco tempo atrás, a visão sobre a direção dessas mulheres era assim:

[38] Filho, ao fazer esses questionamentos, sei que estou deixando no extracampo outras avenidas identitárias, mas confesso que seria impossível dar conta de todas as interseccionalidades nessa dissertação, por mais que me dedique a pesquisar e escrever.

> (...) Se o leitor desejasse entrar para o sol dos que batalham pelo cinema brasileiro, de bom grado se submeteria à direção de uma senhora? (...) Não abra assim os olhos. Não há razão para o espanto (...). (Araújo *In:* Holanda e Tedesco, 2017, p. 19).
>
> As cineastas: O Brasil já tem várias mulheres de câmera na mão (e algumas ideias na cabeça). (Hollanda, 1989, *apud* Schvarzman *In:* Holanda e Tedesco, 2017, p. 31).

As duas citações acima estão presentes no livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (2017). A primeira foi escrita em 1930 pela Folha de São Paulo e a senhora a qual se refere é Cleo de Verberena, a primeira diretora (branca e *cis*) brasileira e a "única do período silencioso" (Araújo In: Holanda e Tedesco, 2017, p. 18). A segunda citação foi escrita pela Revista Manchete, em 1970, descortinando o medo às imagens, sons e narrativas criadas pelas mulheres. Ou seja, quarenta anos depois entre as duas citações e os meios de comunicação de massa continuam deslegitimando o trabalho das diretoras de cinema. O espanto ao qual se referem na matéria não é o mesmo espanto ao qual Ribeiro (1999) escreve, o espanto bom de uma entrega ao desconhecido. Nesse caso específico, o espanto era uma resistência dos homens em ceder espaço para a criação das mulheres. No livro *Explosão feminista*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, o capítulo sobre as mulheres no cinema evidencia que a partir de 2015 nós começamos a perceber e debater mais sobre a misoginia no mercado de trabalho cinematográfico. A cineasta Laís Bodansky observa:

> Somos poucas [as mulheres na direção e no roteiro], e esse é o espaço do discurso, no qual a gente coloca nossas ideias. Essa consciência é muito nova na minha vida, mas é uma reflexão necessária. Será que nós, mulheres, não queremos dirigir nem roteirizar? Somos apenas 15% na indústria do audiovisual. Por quê? É importante refletir, porque não é que a gente não queira contar nossas histórias, mas há um filtro. É preciso romper com isso e conquistar o espaço do discurso. (Bondasky apud Sarmet e Tedesco *In:* Hollanda, 2018, p. 153).

A realidade pernambucana em relação as mulheres na direção e no roteiro, especialmente quando estudamos a produção de longas-metragens, parece não ter mudado muito desde o nascimento do cinema no Estado. Com essa primeira etapa da pesquisa realizada, podemos afirmar que temos muitos cineastas pernambucanos de câmera na mão, no entanto, a epiderme desse cinema revela avenidas identitárias limitadas: a realização de longas está concentrada em diretores e roteiristas homens, brancos e *cis*. E é justamente por termos pouca diversidade na criação dos filmes, que as ideias, por mais amplas que sejam, estão restritas ao mapa conceitual (Hall, 2016) desse tecido social pernambucano. Ou seja, o *corpus* dessa pesquisa é formado, em suma, por esses homens-*cis*-brancos. É importante fazer essa observação para nos situar diante das representações maternas que analisamos nas próximas cartas-capítulos, pois sabemos a grande maioria foi criada por pessoas que não possuem a vivência materna, no sentido de *ser* mãe, mas no sentido de *ter* uma mãe e/ou no sentido de observarem a vivência materna, seja de suas companheiras, parentes próximas e/ou amigas.

Mesmo que muitos filmes mapeados nessa pesquisa abordem a maternidade, boa parte deles possuem o olhar desses homens sobre as mães e as representações maternas. Por mais realista que as imagens e/ou as narrativas possam parecer, se criamos histórias que não vivemos na nossa pele, talvez elas não sejam totalmente verdadeiras. Não que os filmes devam ser autobiográficos ou construídos apenas por histórias reais, mas assim como nosso corpo e nossa existência, o cinema e as suas representações também são atravessados pela interseccionalidade, ou seja, o *corpo-imagem* (Martins, 2022) que somos capazes de criar está intimamente relacionado a existência do nosso *corpo-tela* (Martins, 2022) no mundo. Temos mais autoridade para criar discursos, imagens e sons em torno das experiências que vivenciamos, pois elas expõem o nosso lugar de fala (Ribeiro, 2017) e formam nosso mapa de sentido/conceitual (Hall, 2016), do que apenas das experiências que imaginamos.

Filho, a discrepância dos dados apresentados se reflete não só nas telas de cinema, mas também em muitos dos dispositivos – livros, sites, revistas, artigos, dissertações, teses – que se propõem a debater o cinema realizado em Pernambuco. Um bom exemplo disso são os trabalhos acadêmicos de Nogueira (2009[39]; 2014[40]), sobre a *brodagem* do cinema, curiosamente, formada apenas por homens-brancos-*cis*. Ou como no livro intitulado *O novo cinema pernambucano*[41] (2014), que entrevista sete realizadores do estado, e mais uma vez, todos são homens-*cis*-brancos. Escolher pesquisar o processo criativo dos homens, da branquitude e da cisgeneridade não é necessariamente um problema, afinal, toda pesquisa precisa de um foco bem definido e todas as avenidas identitárias, com suas interseccionalidades, devem ser teorizadas e devem fazer parte do escopo das pesquisas. No entanto, esses dados servem como diagnóstico ao cenário limitado em termos de gênero e raça nas principais funções de criação do cinema. Ou seja, quem está criando mais representações sociais, inclusive as maternas, e quem está ganhando mais visibilidade com os seus trabalhos e consequentemente conseguindo mais financiamento para os seus filmes são os homens-*cis*-brancos.

No prefácio do livro de Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* (1952), Kilomba reflete sobre o "princípio da ausência, no qual algo que *existe* é tornado ausente" criando um ciclo negativo e vicioso em que "o existente passa a ausente e deixa assim de existir", apontando que essa é uma das premissas básicas do racismo (Kilomba *In:* Fanon, 2020, p. 12). Essa também pode ser uma das bases fundamentais do heteropatriarcado e de todos os cistemas de opressão

[39] Dissertação de mestrado de Nogueira, intitulada *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*, disponível no link: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3013 . Acesso em: 19/11/2022.
[40] Tese de doutorado de Nogueira, intitulada *A brodagem do cinema em Pernambuco*, disponível no link: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13147. Acesso em: 19/11/2022.
[41] Livro organizado por José de Aguiar, Julio Bezerra e Marina Pessanha, disponível no link: https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/NovoCinema.pdf . Acesso em: 19/11/2022.

e exploração, em que apenas pessoas *cis* e héteros são visíveis e todas as identidades dissidentes estão no extracampo. Ou seja, mulheres, pessoas negras e *trans existem*, mas estão ausentes nas principais funções de criação do cinema pernambucano em longas, nas quais os discursos, as imagens e sons são gestados, ganham vida e atingem um público maior. Isso não quer dizer que essas pessoas não estejam sendo representadas, mas que elas não estão criando suas próprias representações cinematográficas. Os números apresentados nessa *carta-capítulo* são bastantes simbólicos justamente por *denunciarem* o apagamento dessas pessoas na realização de longas, especialmente nas ficções, e os poucos filmes que conseguimos catalogar são uma resistência diante desse cenário.

Para Fanon, as pessoas negras precisam compreender as realidades econômicas e sociais em que vivem para se desalienarem e se empoderarem, pois "se há um complexo de inferioridade, ele resulta de um duplo processo: econômico, em primeiro lugar; e, em seguida, por interiorização, ou melhor, por *epidermização dessa inferioridade"* (Fanon, 2020, p. 25). Corroboramos com sua teoria e a aplicamos nessa etapa da pesquisa para responder aos questionamentos feitos no final da última carta (5) sobre os dados colhidos nessa primeira etapa da pesquisa, traçando dois diagnósticos que podem responder tais questões. Em primeiro lugar, analisamos a distribuição dos processos de financiamentos públicos, em especial o Edital do Audiovisual, que representa o poder econômico necessário para se realizar filmes; em seguida, pensamos no que é fundamental para gerar a *epidermização da inferioridade* – e, curiosamente, também é essencial à economia: o tempo e as diversas formas de se vivenciá-lo, privilegiando a divisão do tempo entre o *trabalho produtivo* e o *trabalho reprodutivo*. Ou seja, a divisão sexual e racial do trabalho seria uma das principais razões da hegemonia dos homens brancos e *cis* como roteiristas e diretores e o levantamento realizado pelo IBGE através da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua), em 2019, confirma nosso segundo diagnóstico.

Analisamos a aprovação dos projetos em longas-metragens no Edital do Audiovisual do Funcultura até a sua décima edição, em 2016/2017, para tentar compreender a distribuição dos projetos aprovados e de onde surge o gargalo na realização dos filmes em termos de gênero e raça dos(as) realizadores(as). Pernambuco sempre foi, desde o surgimento do cinema no país, um dos polos descentralizados (fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo) que mais produziu filmes no Brasil. Durante o Ciclo do Recife, por exemplo, o Estado realizou 13 longas metragens e ficou reconhecido como o ciclo mais produtivo nacionalmente. Na década de 2010, quase cem anos após o nascimento do cinema no estado, realizamos quase nove vezes mais longas-metragens. O Edital e o seu sistema de cotas raciais e de gênero foram elementos fundamentais

para garantir a alta produtividade dos realizadores pernambucanos. Como destacam Mendonça Filho (2020) e Emilie Lesclaux (2019) sobre a importância dos financiamentos públicos:

> *O som ao redor*, *Aquarius* e *Bacurau* são também frutos inevitáveis e indissociáveis do país. Gosto muito, por exemplo, que esses retratos brasileiros tenham sido bancados com dinheiro público. São retratos da sociedade que pagou para que esses filmes existissem. Essa mesma sociedade recebeu de volta os investimentos com lucro e correção, são bens imateriais que já fazem parte de uma ideia de Brasil (Mendonça Filho, 2020, p. 13).

> É importante que os brasileiros possam se enxergar na tela e nas manifestações culturais. É algo que faz parte da nossa cidadania, que ajuda a gente a se construir como cidadão. A representatividade dos estados foi um aspecto muito bom das políticas do audiovisual. *O Som ao Redor* foi produto de cotas regionais em edital de baixo orçamento. Vários filmes vieram também do fortalecimento dos estados na construção de políticas audiovisuais. Pernambuco começou um edital em 2008 que foi crescendo e hoje é um dos mais importantes do Brasil. Então não é apenas que [o cinema brasileiro] tem de crescer: tem de crescer de maneira diversa (Lesclaux, 2019[42])

O Edital do Audiovisual tornou Pernambuco tão próspero na produção cinematográfica, que realizadores(as) de todo Brasil encontraram no nosso estado um lar para morar e fazer filmes. Descobri um bom exemplo na dissertação de Antônio Junior sobre a produção do diretor paraibano radicado em Pernambuco, Taciano Valério. "Alguns profissionais que trabalharam na trilogia e o próprio Taciano Valério inclusive migraram para Pernambuco, que possui uma cadeia produtiva com aporte maior de recursos" (Junior, p. 40, 2019). Pelo menos dois longas-metragens de Valério foram financiados pelo edital: Ferrolho (2013, 91') foi financiado como curta-metragem pelo Edital do Audiovisual, em 2010/2011, mas no processo de produção acabou transformando-se em um longa, e *Espumas ao vento* (2022, 101'), que foi financiado como longa-metragem no 6º e no 10º edital.

Em uma década de edital no Estado, tivemos 203 projetos de longas-metragens aprovados em diversas categorias, desde o desenvolvimento até a finalização e distribuição dos filmes. Com a cartografia apresentada na pesquisa, podemos confirmar pelo menos 112 longas-metragens lançados, ou seja, um pouco mais da metade dos filmes aprovados para financiamento na Fundarpe. Não sabemos se todos os filmes tiveram financiamento do edital, mas vale destacar que a grande maioria deles tiveram outras fontes de financiamento e muitos projetos aprovados e não lançados estão em andamento e ganharão vida futuramente. Em uma década de edital, tivemos 75,86% de projetos aprovados para homens-brancos-*cis*, 14,77% de projetos aprovados para mulheres-brancas-*cis*, 1,97% projeto aprovado para homens-negros-*cis*, 0,49% de projeto aprovado para mulher-negra-*cis*, 3,44% de projetos aprovados com

[42] Entrevista com Lesclaux no site *Mulher no cinema*, disponível no link: https://mulhernocinema.com/entrevistas/emilie-lesclaux-fala-sobre-bacurau-e-cinema-brasileiro-e-mais-facil-destruir-do-que-construir/. Acesso em: 26/01/2023.

direção mista de pessoas *cis* e *trans*, 1,47% de projeto com direção mista em relação ao (*cis*)gênero a raça e 1,97% sem informação sobre o projeto. Ou seja, assim como os homens brancos e *cis* lideram os números de filmes dirigidos e roteirizados, consequentemente, eles também lideram a lista de projetos aprovados em longas metragens.

Tabela 12 - Lista de projetos aprovados na categoria de longa-metragem no Edital do Audiovisual do Funcultura:

Nº edital / projetos	**Homem *cis* branco**	**Homem *cis* negro**	**Mulher *cis* branca**	**Mulher *cis* negra**	**Mista em relação ao gênero (pessoas brancas)**	**Mista em relação ao (*cis*)gênero e a raça**	**Não identifica-do**	**Total de filmes**
1º	3 produções + 1 finalização + 1 pesquisa = **5**		1 produção + 1 pesquisa = **2**		**-**		**-**	**7**
2º	5 produções + 2 finalizações + 1 pesquisa = **8**		**-**		**-**		2 pesquisas = **2**	**10**
3º	4 produções + 4 finalizações + 5 desenvolvi-mentos + 2 distribui-ções **= 15**		1 produção **= 1**		**-**		**-**	**16**
4º	Não foi separado por categoria = **16**		Não foi separado por categoria = **2**		**-**		Não foi separado por categoria = **1**	**19**
5º	6 produções + 4 desenvolvi-mentos + 4 distribui-ções + 4 finalizações **= 18**		3 desenvolvi-mentos = **3**		1 produção = **1 (com pessoas *cis*)**	1 distribui-ção = **1**	1 finaliza-ção = **1**	**24**
6º	7 produções + 5 desenvol-vimentos + 7 distribui-ções + 4	1 desenvolvi-mento = **1**	1 desenvolvi-mento + 2 finaliza-ções **= 3**		**-**		**-**	**27**

	finalizações **= 23**							
7º	5 produções + 6 desenvolvimentos + 5 distribuições + 3 finalizações **= 19**		2 produções + 1 desenvolvimento + 1 distribuição + 1 finalização **= 5**		1 desenvolvimento **= 1 (com pessoas *cis*)**		**-**	**25**
8º	7 produções + 5 desenvolvimentos + 5 distribuições + 2 finalizações **= 19**		1 produção + 2 desenvolvimentos + 1 distribuição + 1 finalização **= 5**		1 finalização = **1 (com pessoas *cis*)**		**-**	**25**
9º	6 produções + 2 desenvolvimentos + 3 distribuições + 2 finalizações = **13**		1 produção + 2 desenvolvimentos + 1 distribuição + 1 finalização = **5**		1 desenvolvimento + 1 finalização + 1 distribuição = **3 (com pessoas *cis*)**		**-**	**21**
10º	7 produções + 6 desenvolvimentos + 4 distribuições + 1 finalização = **18**	2 desenvolvimentos + 1 distribuição **= 3**	2 produções + 2 desenvolvimentos = **4**	1 finalização **= 1**	1 desenvolvimento = **1 (um homem *trans)***	2 desenvolvimentos = **2**	**-**	**29**
Total	**154**	**4**	**30**	**1**	**7**	**3**	**4**	**203**

Fonte: A autora (2023).

Ao compararmos essa tabela (12) com a Tabela 3, temos os seguintes dados: de 154 projetos aprovados, homens-brancos-*cis* realizaram 76 longas; de 4 projetos aprovados, homens-negros-*cis* realizaram 3 longas; de 30 projetos aprovados, mulheres-brancas-*cis* realizaram 19 longas; de 1 projeto aprovado, mulher-negra-*cis* realizou 1 longa; de 7 projetos aprovados com direção/roteiro misto em relação ao gênero (6 de pessoas *cis* e 1 com pessoa *trans*), 9 longas realizados; de 2 projetos aprovados com direção/roteiro misto em relação ao (*cis*)gênero e a raça, 2 longas realizados nessa década. O número de projetos aprovados é semelhante ao de filmes realizados, sendo o número de projetos geralmente maior do que o número de filmes lançados. Um fato interessante é que pessoas brancas aprovaram mais projetos do que realizaram, enquanto as pessoas negras, apesar de terem poucos projetos aprovados, realizaram praticamente todos.

Enquanto homens-brancos-*cis* aprovaram pelo menos 50 projetos para produção, as mulheres-brancas-*cis* aprovaram apenas 8 projetos para produção; homens-negros-*cis* só aprovaram projetos para desenvolvimento e distribuição, nenhum deles foi para produção; mulher-negra-*cis* só teve 1 projeto para finalização; direção/roteiro misto em relação ao (*cis*)gênero aprovou apenas 1 projeto para produção; e direção/roteiro misto em relação ao gênero e a raça não aprovou nenhum projeto para produção. Seria impossível que os homens-brancos-*cis* não fossem os que mais realizaram longas-metragens no Estado, se é para eles que mais da metade do edital estava sendo destinado. Estava, com o verbo no passado, pois a partir de 2016 foi implementada uma política de cotas, que pode vir a se refletir nos próximos editais e lançamentos.

Filho, como um cinema que nasceu sem mãe, "em um ambiente predominantemente dominado por homens, muitas mulheres têm dificuldade de encontrar produtores interessados em investir em seus filmes" (Sarmet e Tedesco, p. 146, 2018). Além disso, documentários costumam ser mais baratos de realizar do que ficções, que envolvem uma equipe maior e mais tempo e gastos de produção. Uma prova viva desse fato é Mesel, com o seu primeiro longa-metragem, que precisou mudar de ficção para documentário, por ser mais barato e tornar a produção viável. A cineasta Anna Muylaert destaca a misoginia do mercado cinematográfico, denunciando como somos excluídas das principais funções de acordo com o orçamento do filme:

> No mercado, quanto mais dinheiro tem, mais se acredita nos homens e menos de acredita nas mulheres. Isso você pode ver: mulher é tipo 15% a 20% das diretoras no âmbito geral. Agora, se você vai ver o orçamento, quanto mais sobe o orçamento, menos mulher [envolvida]. Tá cheio de mulher no curta, no documentário, aí vai subindo... orçamento de 10 milhões não tem uma mulher, e isso é a mesma coisa nos Estados Unidos, igual. Então, o mercado ainda acredita mais no homem (Muylaert apud Sarmet e Tedesco *In:* Hollanda, 2018, p. 146).

Ou seja, se estivéssemos pesquisando a aprovação de curtas-metragens, talvez tivéssemos não só mais mulheres, como também outras avenidas identitárias dirigindo e roteirizando. Os curtas, mesmo quando são do gênero de ficção, são mais baratos de produzir e, por isso, são mais acessíveis para realização. Não à toa, mesmo pesquisando a aprovação de longas-metragens, podemos observar que muitos filmes dirigidos/roteirizados por mulheres, foram aprovados incialmente como curtas e, durante o processo de produção, transformaram-se em longas. No segundo Edital do Audiovisual, em 2008/2009, Luci Alcântara aprovou financiamento para realizar o filme *JMB, o famigerado* (2011, 105'), como um curta-metragem, ganhando menos do que o valor solicitado no projeto. O filme foi, no entanto, montado e lançado como um longa-metragem. *Parquelândia,* de Cecília da Fonte, também foi aprovado

como curta no 5º edital, em 2011/2012, e foi aprovado para a etapa de finalização no 8º edital, em 2014/2015, dessa vez como longa-metragem.

Outro dado interessante que se pode notar estudando a primeira edição do edital está na aprovação do projeto de pesquisa para o filme *Amores de chumbo*, de Tuca Siqueira. *Amores de chumbo* foi o segundo longa-metragem de ficção dirigido por uma mulher em Pernambuco. O filme também foi aprovado no 7º edital, em 2013/2014, para produção e lançado apenas em 2018, onze anos depois do seu primeiro financiamento público aprovado na Fundarpe. Ao pensar na tabela 2, em que vemos 17 homens realizando 52 filmes, é difícil entender por que as mulheres realizaram poucos longas-metragens. Katia Mesel, Adelina Pontual e Tuca Siqueira são cineastas de gerações distintas: Mesel iniciou sua carreira na época do Super-8, Adelina é da Retomada do Cinema Pernambucano e Siqueira é da geração contemporânea de cineastas. Apesar de possuírem carreiras sólidas, suas realizações em longas-metragens são ínfimas se comparadas a realização dos cineastas homens de cada período.

Ainda refletindo sobre a existência *versus* a ausência na obra de Fanon, Kilomba solta uma pista importante para nossa pesquisa: "Só uma política de cotas é que pode tornar o ausente existente" (Kilomda *In:* Fanon, 2020, p. 15). O sistema de cotas implementado em 2016 no Edital do Audiovisual da Fundarpe, com políticas afirmativas para equidade de gênero e raça, o tornou referência nacional, como foi destacado no livro *As trabalhadoras do cinema brasileiro* (2021). "Por meio do Funcultura, o estado implementou, desde 2016, medidas de pontuação (peso 2) e, depois, cotas para profissionais mulheres em funções específicas (direção e roteiro) nos editais para audiovisual" (Bahia *In:* Tedesco, 2021, p. 152). Então, como esse recurso tem sido distribuído em Pernambuco após o sistema de cotas ser instaurado? De acordo com os dados da Fundarpe sobre o 15º Edital do Audiovisual, em 2020/2021, 77% dos projetos aprovados tinham mulheres nas funções principais e dos 95 projetos aprovados, 66% contam com pessoas negras e indígenas na equipe principal[43]. Esses números revelam um grande avanço, se compararmos com os dados coletados na presente pesquisa sobre a década de 2010. Vale lembrar que esses números não são apenas sobre longas metragens, eles incluem outras categorias audiovisuais.

[43] "Com relação à inclusão de gênero no 15º Funcultura Audiovisual, verificou-se o percentual de 77% dos projetos aprovados compostos por mulheres na equipe principal. O edital previu uma reserva de aprovação para mulheres ou pessoas trans de pelo menos 30% de aprovação. Para atuação de profissionais negros/as e indígenas, também se estabeleceu o percentual mínimo de 30% de projetos aprovados. Desta forma, dos 95 projetos aprovados de obras audiovisuais, 66% contam com negro(a)s ou indígenas na equipe principal." Matéria disponível no link: http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/secult-pefundarpe-antecipa-os-resultados-preliminares-dos-14o-e-15o-editais-do-funcultura-audiovisual/. Acessado em: 21/06/2022.

Além do gargalo nos financiamentos, outra possível resposta para a discrepância nos processos de criação pode estar na forma distinta de como o tempo é vivenciado pelas pessoas. Os homens-brancos-*cis*, que lideram todos os dados de realização fílmica nessa pesquisa, costumam ter uma boa rede de apoio, construída, em suma, por mulheres brancas com algum grau de parentesco – como companheiras, mães, irmãs, ou por mulheres negras que trabalham como domésticas e/ou babás em suas casas. Esses homens não costumam parar o trabalho produtivo para preparar as refeições, não separam um tempo do seu dia para arrumar a casa ou lavar as roupas, assim como também não deixam o trabalho produtivo de lado para cuidar dos(as) filhos(as). Eles jamais são assediados por algum fantasma, como o *Anjo do Lar*, que os interpelará a fazer alguma atividade doméstica e não remunerada em detrimento a alguma atividade produtiva e remunerada. Geralmente eles têm tudo preparado por outras pessoas enquanto podem dedicar todo o tempo do seu dia para trabalhar e descansar, sem culpa alguma de estar deixando outras atividades ou responsabilidades de lado. Quanto melhor for a condição financeira do homem (classe média alta ou classe alta) mais rede de apoio, mais tempo livre e mais descanso ele terá. Esses homens podem dedicar boa parte do seu dia para criar argumentos, personagens, roteiros e dirigir filmes. E, obviamente, eles têm mais tempo para ir atrás de financiamento para os seus projetos.

Os homens-brancos-*cis* podem até desempenhar algum trabalho doméstico e/ou paterno, mas eles o farão como um hobby, como algo que eles escolheram fazer e, portanto, será algo leve e prazeroso, condição completamente distinta das mulheres que precisam desempenhar essas funções por obrigação e sem escolha. Quando esses homens são fotografados interpretando uma dessas representações lidas socialmente como "femininas", eles são ovacionados, são considerados grandes heróis. Enquanto as mulheres, ao serem fotografadas na mesma função, continuam invisíveis, afinal, elas estão apenas fazendo suas obrigações. De acordo com o levantamento realizado pelo IBGE através da Pnad Contínua, em 2019, os homens dedicavam 11 horas semanais aos trabalhos reprodutivos e a economia do cuidado, enquanto as mulheres dedicavam, em média, 21 horas semanais[44]. Ainda que os homens dediquem uma média de horas semanais para os trabalhos reprodutivos, a pesquisadora responsável pela Pnad, Alessandra Scalloni Brito, revela que há discrepância entre as tarefas realizadas por cada gênero: "Enquanto somente 62% dos homens cozinham e lavam louça, 93,5% das mulheres fazem o serviço. Quem cuida das roupas são elas, 91,2%. Entre eles, a

[44] Matéria disponível no link: https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2020-06/ibge-mulher-tem-peso-importante-no-chamado-trabalho-invisivel. Acesso em: 25/07/2023.

parcela cai para 54,6%" (Almeida, 2020)[45]. Em quase vinte anos de pesquisa, o tempo dedicado pelos homens continua o mesmo, enquanto o tempo dedicado pelas mulheres simplesmente aumentou:

> Desde 2016, quando o IBGE começou a investigar o tema pela nova Pnad, o tempo dedicado pelos homens ao trabalho doméstico se mantém em 11h, mas a diferença para as mulheres aumentou. Era de 9h54m em 2016 e subiu para 10h24m em 2019, último dado disponível. Mas a estudiosa de questões de gênero, Hildete Pereira de Melo, lembra que o tempo dispensado pelos homens ao trabalho praticamente não aumentou desde 2001, quando o IBGE começou a acompanhar a divisão das tarefas da casa. Eles dedicavam 10 horas ao domicílio. Dezoito anos depois, gastam 11 horas (Almeida, 2020)[46].

As mulheres-brancas-*cis* em muito se igualam aos homens-brancos-*cis*, quando a sua condição financeira as permite contratar outras mulheres para fazerem o trabalho doméstico e materno em seu lugar. São elas que não só contratam outras mulheres profissionais, como muitas vezes pagam dos seus próprios salários, afinal, essa é a função que lhes compete, então elas que contratem e paguem. Quando a mulher-branca-*cis* não pode pagar para ter esses serviços e não têm uma rede de apoio (como os homens têm facilmente apenas por serem homens), são elas que assumem essas tarefas, mesmo que tenham companheiros (Saffioti, 1987). Ou seja, mesmo casadas, elas precisam parar seus trabalhos para preparar as refeições, arrumar a casa, lavar as roupas, cuidar dos(as) filhos(as). Elas acumulam uma dupla jornada de trabalho, o trabalho produtivo e o reprodutivo. O tempo de descanso quase inexiste diante desse cenário e o tempo de produtividade fica extremamente comprometido. As mulheres são as primeiras a acordar (dentro de casa) para preparar o café da manhã e deixar tudo pronto, assim como são as últimas a dormir. E apesar de todas as dificuldades, essa é a segunda categoria que mais tem criado longas-metragens na década de 2010.

Antes de mulheres e homens brancos e *cis* acordarem, as mulheres-negras-*cis* já estavam acordadas a muito tempo, abrindo as portas da cidade (Vergès, 2020). Elas começam a trabalhar, muitas vezes, quando ainda está escuro. Saem de suas casas na periferia, para servir as pessoas brancas dos centros urbanos. São elas que abrem e limpam as acadêmicas, as universidades, as escolas, os centros de comércio e que preparam o café da manhã que as mães e os pais da classe média e alta vão comer antes partirem para o trabalho produtivo. Além de trabalharem como domésticas, elas também são as babás que acordam os filhos, preparando-os para a escola e todas as atividades extras que fazem. No livro *Gênero e desigualdades: limites da democracia racial no Brasil* (2018), Flávia Biroli investiga a divisão sexual do trabalho,

[45] Matéria disponível no link: https://oglobo.globo.com/economia/celina/noticia/2020/06/aumenta-diferenca-na-carga-de-trabalho-domestico-entre-homens-mulheres-24461795.ghtml. Acesso em: 25/07/2023.
[46] Matéria disponível no link: https://oglobo.globo.com/economia/celina/noticia/2020/06/aumenta-diferenca-na-carga-de-trabalho-domestico-entre-homens-mulheres-24461795.ghtml. Acesso em: 25/07/2023.

fazendo um cruzamento com a sua divisão racial, e revela dados interessantes para nossa pesquisa:

> Quando se observa a distribuição, na população, do trabalho precarizado, as mulheres negras estão na posição de maior desvantagem. Elas são 39% das pessoas que exercem esse tipo de trabalho, seguidas pelos homens negros (31,6%), pelas mulheres brancas (27%) e, por fim, pelos homens brancos (20,6%) (Biroli, 2018, p. 22).

Ou seja, o único momento em que os números se invertem é quando pesquisamos sobre o trabalho desempenhado por cada uma dessas avenidas identitárias. Quem menos tem dirigido/roteirizado filmes em longa-metragem é exatamente quem mais assume trabalhos precarizados, trabalhando muito para ganhar pouco e se expondo a ambientes insalubres, a produtos tóxicos, sem tempo para descanso ou lazer e, ainda por cima, comprometendo a saúde e arriscando as suas vidas. Qual tempo e disposição sobrariam para se dedicarem a trabalhos produtivos, especialmente quando se trata de fazer cinema? A necessidade de assumir uma dupla ou tripla jornada de trabalho para se sustentarem, a sobrecarga e a exaustão do corpo e da alma, todo racismo e heterossexismo que impedem as pessoas de conseguirem produzir arte, fazer filmes e aprovar financiamentos para os seus longas-metragens.

Quem menos assume trabalhos precarizados, quem menos limpa, cozinha e passa, é quem mais tem realizado longas no Estado. Ou seja, o que pode levar os homens-brancos-*cis* a produzirem mais longas que as mulheres pode estar em como ele usa o seu tempo, em suma, para trabalhos produtivos, e em como ele constroem uma rede de apoio terceirizando outros profissionais, especialmente mulheres negras, para desempenharem as suas funções. Essa rede de apoio é o que lhes permite dedicar quase 100% do seu tempo para a produção de conhecimento, para a criação de imagens do cinema e para financiamento dos seus projetos. Enquanto as mulheres, especialmente as mulheres negras, precisam se dividir entre várias funções, assumindo dupla ou tripla jornada de trabalho.

Por fim, queria destacar mais dois pontos relevantes analisados por Mesel sobre o Edital do Audiovisual. A cineasta, apesar de ser uma das pioneiras no cinema pernambucano, não possui a mesma abertura para receber financiamento público para os seus filmes do que os cineastas da retomada ou do cinema contemporâneo. Em primeiro lugar, Mesel expõe a distinção entre os mapas conceituais dos cineastas pernambucanos e os mapas conceituais da comissão julgadora. Com isso, ela demonstra que a nossa cultura, o nosso olhar, a nossa criação de imagens e narrativas muitas vezes passam despercebidas ou desentendidas pelas comissões, que são formadas por pessoas de vários lugares do Brasil. Nesse trecho destacado, ela responde o que pensa sobre os processos de financiamentos públicos:

> Eu acho que são importantíssimos, inclusive eu fiz parte da primeira comissão que criou o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) estadual, que foi antes do FUNCULTURA. Agora, o que me preocupa demais é a dissociação dessas comissões julgadoras, que são pessoas de fora do nosso estado e que não levam em conta uma série de coisas, inclusive da credibilidade de execução. Disseram no projeto "em momento de pouca verba temos que ter certeza da execução". Meu deus do céu! Eu tenho cinquenta anos no mercado, nunca deixei de fazer um projeto que submeti. Pessoas de Pernambuco jamais diriam isso. Isso me preocupa demais. Para mim é o grande defeito sermos julgados por outras cabeças, por outras estéticas. Gente que faz comediazinha carioca claro que vai ter outra mentalidade (Mesel, 2021)[47].

Além da comissão julgadora não ter acredito que ela fosse capaz de executar o seu projeto, Mesel desvela o cruzamento de outra interseccionalidade que impede as mulheres de conseguir financiamento: a velhice.

> Na realidade, até hoje tenho pouco problema por ser mulher, por ser idosa estou sentindo na pele, tem muito preconceito, inclusive de mulheres, é um grande empecilho atualmente de realizar meus trabalhos é ser idosa, o que deveria ser o contrário, né? Experiência devia contar mais nesses editais de Pernambuco, é um castigo ser idosa (Mesel)[48].

Por mais que Mesel não sinta a misoginia no mercado cinematográfico, é perceptível que os homens estão realizando mais longas do que as mulheres. Como precursora do cinema brasileiro, as portas pareciam totalmente abertas para Mesel, talvez por isso ela não perceba a interferência de gênero na sua carreira, mas os dados não negam que ela existe. Há quem pense, mesmo após ler toda essa pesquisa, que as mulheres, as pessoas negras e as pessoas *trans* não estão dirigindo longas-metragens porque não querem ou porque não tentam ou até porque não têm talento para tal. Se, por acaso, essas categorias estão inscrevendo menos projetos do que os homens brancos e *cis*, precisamos pensar o porquê isso acontecer. O que as impede de produzir artisticamente? O que as impede de criar argumentos, roteiros, gestar personagens e parir filmes?

Filho, nesse momento me sinto impelida a fazer uma pequena provocação, pois penso que dificilmente veríamos alguma diretora, especialmente se for estreante na realização de longas-metragens, conseguir aprovar o projeto de um filme de ficção como *Animal Político*, de Tião. Com um roteiro ousado e muito interessante, em que o protagonista é simplesmente um boi, o diretor colocou o animal dentro de espaços inusitados da cidade, como em um salão de beleza e em uma academia de ginástica. Lembrando que Tião ganhou um prêmio do festival de Cannes, em 2009, pelo seu curta metragem *O muro*. Ou seja, ela já tinha visibilidade para aprovar o seu longa. Porém, será que a comissão julgadora acharia viável a realização desse

[47] Entrevista com Mesel no site da *Revista Spia*. Disponível no link: https://www.spiarevista.com/post/especial-m%C3%AAs-da-mulher-k%C3%A1tia-mesel-e-o-cinema-pernambucano-%C3%A9-o-cinema-mais-heterog%C3%AAneo-do-brasil. Acesso em: 05/04/2022.

[48] Entrevista com Mesel no site *Cineastas Pernambucanas*. Disponível no link: https://webjornalismo.unicap.br/cineastaspernambucanas/project/katia-mesel/. Acesso em: 05/04/2022.

projeto se a diretora fosse uma mulher? E se além de ser mulher, ela fosse também negra ou *trans*, ou os dois juntos, será que ela aprovaria? Depois de gestar e parir esses dados, acredito que seria muito difícil essa provação, pelo menos na década que estamos estudando, mas tenho esperanças de ver, cada vez mais, filmes tão ousados quanto o de Tião, mas dirigidos por outras avenidas identitárias.

Até breve, meu bem...

CARTA MANIFESTO: REPRESENTAÇÕES MATERNAS SOCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS

CARTA MANIFESTO:

REPRESENTAÇÕES MATERNAS SOCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS

07 - A linguagem materna e as representações sociais

Filho,

As primeiras palavras que você aprendeu a falar construíram uma língua que só quem convivia contigo sabia traduzir. Tuas grandes paixões tinham nomes curtos para caber em tua boca pequena: *abus* eram os ônibus, *ua* era a lua e *uz* era a luz. Nessa época estava acostumada a traduzir tua linguagem para as pessoas. Quando explicava que *abus* era ônibus, elas compreendiam tua excitação cada vez que passava um deles perto de nós. As tuas palavras, ao serem ensinadas aos outros, tornava possível a tua comunicação com essas pessoas. Com o tempo de convivência e tradução, elas passavam a compreender tua linguagem e a aprender a se comunicar contigo sem a minha ajuda. Você mesmo ensinava o que estava falando quando gritava empolgado *UZ* e apontava para a luz.

Ao começar a aprender a pronunciar as palavras, as crianças criam uma linguagem própria que apenas os(as) principais cuidadores(as) e/ou quem convive com elas saberão decodificar e traduzir. Enquanto as pessoas não aprendiam a se comunicar contigo, vivíamos um certo isolamento. Porém, não são todas as pessoas que estão dispostas a aprender novas linguagens e alguns adultos(as) simplesmente não conseguem respeitar o tempo de aprendizado das crianças, especialmente o processo de aprender a falar, tratando-as com desinteresse e exigindo uma linguagem/performance "corretas". Aprender a tua linguagem tornava as pessoas membros da nossa cultura parental, porque as permitia dialogar conosco e participar da nossa realidade. Participar da cultura parental de uma família e aprender a se comunicar com as crianças alivia a solidão materna que pode se instaurar em nossas vidas quando somos a única a falar a língua dos(as) nossos(as) filhos(as).

Um dia tu estavas assistindo um vídeo de *Dora aventureira* e veio me falar felicíssimo que havia aprendido a contar até dez em inglês e começou "O*ne, two... ten!".* Assim que termina a contagem, você me questiona *"Mãe, o que é inglês?"*. Não contive uma boa risada e logo em seguida te expliquei como o mundo é *enoooormeeeee* e como se falam muitas línguas diferentes em cada parte dele. Ao te apresentar essa novidade, rapidamente você quis conhecer todo o mapa do mundo e estudou, por muito tempo, outras línguas. Ao longo da sua vida, ainda curta, você já se aventurou a aprender um pouco de japonês, chinês e fez aulas avançadas de coreano, mas o dia em que *Dora Aventureira* te apresentou o inglês foi o marco fundador do teu entendimento sobre o poder da linguagem para nos comunicarmos uns com os outros.

As crianças estão descobrindo o mundo e estão lidando constantemente com o desconhecido, por isso elas questionam absolutamente tudo. Cada descoberta precisa ser nomeada, explicada e representada. Ou seja, as primeiras descobertas que fazemos do mundo estão intimamente ligadas as primeiras descobertas das palavras, dos seus significados e das suas representações. Quando somos crianças, nossas mães e pais, ou cuidadores no geral, são as/os principais *tradutores do mundo*, pois são as primeiras pessoas com quem temos contato e as que possuem a maior responsabilidade de nos ensinar a ser e a viver. São eles/elas que vão sanar nossos primeiros e alguns dos maiores questionamentos. Há mais dois *tradutores do mundo* que queria destacar para você. As instituições de poder, mas especialmente as instituições de ensino, pois são as responsáveis, junto à família, por nos apresentar o mundo e nos ensinar os papéis sociais que devemos encarnar, além de ser nos ambientes estudantis que passamos boa parte do nosso dia. E os meios de comunicação de massa, com todos os seus dispositivos: jornais, programas televisivos, filmes, séries, novelas, comerciais, *outdoors*, entre outros. No caso dessa pesquisa, enfocamos no cinema e nas suas representações maternas.

Quando me tornei sua mãe, tornei-me também uma tradutora do mundo para você, mas como podia traduzir um mundo que eu mesma não conhecia plenamente? Ao precisar ensinar o significado das palavras e as suas representações, percebi que sabia pouco ou quase nada sobre elas. Você, a todo momento, cobrava a presença da minha consciência no mundo. Entendi que precisava estar sempre alerta para qualquer questionamento seu e para qualquer resposta que tentasse te dar, pois seria através da minha tradução do mundo (e dos teus outros/outras cuidadores/cuidadoras, óbvio) que você formaria sua subjetividade e sua performance. A sua leitura da existência dependeria de como o mundo seria traduzido para você. Inclusive a leitura que você faria dos outros tradutores, o que você pensaria sobre as escolas nas quais estudou, o que você pensaria sobre o universo imagético que tem acesso, enfim. E o ponto central dessa pesquisa: como você criaria sua própria autorrepresentação através da maneira como traduzimos os signos da tríade do gênero-sexualidade-afetividade.

Há um termo interessante que quero te apresentar e que vamos dialogar nessa carta: os signos. Não estou falando do nosso signo astrológico, apesar de que ele poderia ser um bom exemplo. Os signos aos quais me refiro estão localizados no universo da linguagem e servem para nos comunicarmos. A linguagem é composta por palavras, que chamaremos de signos e cada signo possui um ou vários significados. A palavra-signo é usada para *representar* objetos, pessoas, sentimentos, tudo aquilo que nos rodeia será nomeado e terá os seus significados tecidos e compartilhados entre as pessoas de uma mesma cultura (Hall, 2016). Ao ensinarmos as crianças a falar, ao ensinarmos os signos tal qual eles foram criados, estamos, também, ensinando-lhes os cistemas de poder e revelamos, mesmo sem perceber, que o poder tem a sua

própria linguagem. “A linguagem projeta feixes da realidade sobre o corpo social, marcando-o e moldando-o violentamente” (Wittig, 2022, p. 81). A linguagem não é apenas o primeiro contrato social no qual somos inseridos involuntariamente, mas também é o meio pelo qual os cistemas de poder se revelam e nos moldam (Wittig, 2022). Pessoas adultas, por exemplo, têm o poder de definir os(as) outros(as), especialmente quando são filhos e filhas dependentes financeira e emocionalmente.

Ao traçar essas proposições, quero que tu entendas que a linguagem é responsável pela primeira experiência que temos com as representações. Os signos tornam a comunicação possível, pois nos ajudam a *traduzir o mundo* e a compartilhar as experiências através das representações que eles gestam. Em outras palavras, segundo as análises de Hall (2016) acerca dos conceitos semióticos pensados por Saussure e estudados por Culler (1976), é a relação entre *significante* (a forma/palavra) e *significado* (o conceito) que gera sentido aos signos e é esse sentido que cria as *representações* (Hall, 2016). As representações são a *chave-mãe* dessa pesquisa, pois é a criação das representações maternas no cinema pernambucano contemporâneo que buscamos investigar e compreender. A representação será analisada a partir de duas perspectivas:

1) *A representação dos papéis sociais encarnada por atores sociais*: homens/pais e mulheres/mães possuem papéis sociais que são imputados a interpretar desde o seu nascimento. Através da linguagem aprendemos como devemos *atuar/representar* o nosso gênero e apreendemos o mundo ao nosso redor;

2) *A representação cinematográfica interpretada por atores na ficção*: os papéis sociais são travestidos para o cinema e encarnados pelos atores ao interpretar personagens dos filmes. Através da linguagem cinematográfica *representamos* o mundo ao nosso redor.

Filho, a linguagem atua nessas duas formas de representação, pois é ela que nos possibilita construir discursos, imagens, sons, assim como construir a nós mesmas(os) e construir representações sociais e cinematográficas. Na primeira forma de representação, somos os atores sociais que encarnamos e atuamos os signos, na segunda forma somos os espectadores consumindo imagens que nos definem e que nos moldam, mas também podemos ser criadores dessas imagens, como estudamos na primeira parte dessa pesquisa. Nessas três possibilidades de atuação, não estamos livres de sermos assediadas(os) por uma definição externa de nós mesmos. Então, se é o significado dos signos que gesta as representações, torna-se claro que a chave para analisar as representações maternas no cinema pernambucano está, primeiramente, no estudo dos signos femininos e maternos para, em seguida, estudar como esses signos se transformam em tropos que serão encarnados pelas personagens nos filmes.

Quando você apontava para o ônibus e dizia *abus*, você estava ensinando que essa forma, na sua linguagem, tinha esse nome. O significante, ônibus, e o significado, de ser um automóvel, não possuem nenhuma conexão entre si. Só sabemos que "*abus*" se chama *ônibus* porque foi designado em algum período da história da humanidade que a forma ônibus teria esse nome e teria a função, ou o significado, de ser um transporte público. O que quero te dizer com isso é que cada signo possui o seu próprio código e são esses códigos que geram os sentidos e as representações. Ao renomear a lua como *ua*, por exemplo, você inventou uma nova palavra, mas não o significado dessa palavra. Você a criou de acordo com o código que a definia e que te ensinamos. Então o que permite que a gente se comunique, de fato, é o compartilhamento desses códigos que já estavam definidos antes mesmo de nascermos. Ou seja, a palavra e o conceito que ela possui não têm relação entre si, os sentidos e as representações são construídos socialmente, politicamente, economicamente e culturalmente. Compreender que "as coisas não significam", mas somos nós que "*construímos* sentido, usando sistemas representacionais – conceitos e signos", é uma *abordagem construtivista* da linguagem (Hall, 2016, p. 48).

O sentido dos signos é fixado por códigos, no entanto, esses códigos "não existem na natureza, mas são o resultado de convenções sociais", formando nosso "mapa de sentido compartilhado" ou mapa conceitual (Hall, 2016, p. 54). Isso significa dizer que o sentido dos signos não nasce na natureza como nascem os cabelos em nossas cabeças ou como nascem os bebês em nossos úteros. Paradoxalmente, a premissa para compreender a criação dos signos, especialmente quando envolve as questões da tríade *gênero-sexualidade-afetividade*, consiste em observar como a natureza é evocada – erroneamente – para traduzi-los em um código muito simples – e que só pode ser ficcional, visto que reduz e universaliza as existências. Esse código divide as pessoas em dois cisgêneros, homens e mulheres, que possuem a função biológica e social de reproduzirem a espécie.

Os signos, com os seus significados e suas representações, são uma criação política e institucional, eles são tão inventados quanto as palavras que tu reinventavas. Por serem frutos de convenções/tradições sociais, os sentidos dos signos não podem ser totalmente fixados. Afinal, as tradições podem ser refabuladas e podem mudar de geração para geração, por exemplo, assim como cada território e cada período histórico inventaram e inventarão suas próprias tradições. Ao pensarmos sobre os signos femininos/maternos e masculinos/paternos somos capazes de entender essa proposição. Como podemos fixar características a esses signos se existem inúmeras formas de ser/representar as mulheres/mães e de ser/representar os homens/pais? E como representar outras formas de existência que não cabem no binarismo homem/pai *x* mulher/mãe, se apenas esses signos (gêneros) foram traçados e legitimados pelos cistemas de poder?

Ser e representar são verbos com ações similares, visto que ambos versam sobre a nossa existência. Para sermos, precisamos representar o nosso ser. E a primeira forma que aprendemos a representar quem somos é através da imposição do nosso gênero pelos signos femininos/masculinos, de acordo com a anatomia e a biologia do nosso corpo e por meio da nossa performance. Essa representação, por ser uma (falsa e incompleta) representação de quem somos, pode ser referenciada como uma forma de *encarnar* os signos, afinal, é através da performance do nosso corpo que os signos existem e são representados, tanto socialmente, quanto nas imagens do cinema.

Os signos masculinos e femininos possuem os seus próprios códigos de como os homens e as mulheres podem e devem performar. Esses códigos surgem como uma tentativa de fixar os sentidos dos signos, por isso (re)nomearemos de *códigos ficcionais*, pois eles representam as ficções políticas criadas pelos cistemas de dominação-exploração, a que Hall se refere como *convenções sociais*, e o conjunto dessas convenções formam os *papéis sociais* que somos obrigadas(os) a representar enquanto atores sociais. Os códigos ficcionais dos papéis sociais servem para enquadrar e limitar as pessoas a determinadas características, incapazes de revelar toda a natureza humana e a sua complexidade e diversidade.

Filho, a primeira vez que me deparei com o conceito de *papel social* foi com o livro *O poder do macho*, escrito por Saffioti em 1987. Encontrei esse livro quando começava a pesquisar as questões de gênero e maternidade, tu devias ter uns cinco anos na época e eu perto de trinta. Encontrei o livro logo após ser impactada por uma exibição de *Paris, Texas*. Esse livro atuou como uma *bíblia* para mim e desde então tenho proferido suas palavras para o maior número possível de pessoas. Leia, meu bem, nele está descrita boa parte da nossa opressão! Saffioti aponta como os papéis sociais refletem os cistemas de poder sexistas e racistas, sendo cisheteronormativos e encarnados compulsoriamente. Ou seja, eles possuem mais saldos negativos para todos que os encarnam do que saldos positivos. A sua pesquisa sobre os papéis sociais femininos/maternos e masculinos/paternos a partir da opressão e exploração a que estão submetidos pela tríade cistêmica do patriarcado-racismo-capitalismo, faz com que suas análises sejam feitas de forma interseccional, mesmo que a autora não trabalhe com esse termo e é esse cuidado que torna os seus livros fundamentais para os estudos feministas. O termo *papel social* amplia a dimensão do conceito dos *signos*, apontando como a sua representação molda nossa performance, nos imputando um roteiro de vida à revelia da criação do nosso próprio roteiro.

Por mais livres, espontâneos e autênticos que possamos ser na criação de quem somos e de como vivemos, somos diretamente influenciados pelos papéis sociais, respondendo a eles em consonância, seguindo seus códigos e normas, ou em dissonância, rasurando e recriando os modos de ser e de viver. A atuação desses papéis tem implicações diretas nas nossas vidas,

mesmo que muitas vezes essas questões estejam invisíveis para a maioria de nós. Um bom exemplo descrito por Saffioti (2015) está nos seguros de automóveis, que são mais baratos para as mulheres, visto que elas são mais prudentes, mas o que torna as mulheres mais prudentes? Através da educação que recebem, as mulheres são condicionadas a agir com cautela e cuidado, enquanto os homens são socializados a agir com impulso e agressividade. "Isso constitui a razão de muitos fenômenos, dentre os quais se pode realçar o fato de seguros de automóveis exclusivamente dirigidos por mulheres custarem menos, porque, em geral, elas não usam o carro como uma arma, correm menos e são mais prudentes" (Saffioti, 2015, p. 37).

Outro exemplo interessante que Saffioti nos traz sobre os papéis sociais está na representação do signo masculino que faz com que os homens incorporem um personagem viril, violento e sem emoções, sendo guiados por "impulsos" e "instintos", mais do que pela racionalidade. Os homens não são educados a valorizar os seus sentimentos, a refletir sobre o que sentem e a debater com outras pessoas. Ao contrário, reza o ditador popular que *homens não choram*, mas eles não choram porque foram educados a reprimir o próprio choro, a fingir que não possuem sentimentos. Ou seja, os homens são educados a se auto alienarem, a serem leigos de sua própria alma e a se tornam analfabetos emocionais. Não demonstrar as emoções influencia negativamente na maneira como os homens vivem/performam, especialmente em suas relações sociais e afetivas de qualquer espécie. Saffioti desvela uma problemática que se instaura na vida dos homens ao incorporar compulsoriamente os papéis sociais:

> Pesquisas demonstraram que as glândulas lacrimais de determinados homens chegam a atrofia em virtude do desuso (Muldworf, Bernard, La femme à la recherche de sa personne, *La femme à la recherche d'elle même*, Paris-Genebra, La Palatine, 1965). Como um televisor, que quase nunca é usado, estraga-se, as glândulas lacrimais de homens que nunca choram deixam de produzir 1ágrimas. Observa-se, pois, que o processo de castração do homem não é apenas psicológico; é também orgânico (Saffioti, 1987, p. 25-26.)

O corpo vai se adaptando a maneira como suas existências são construídas socialmente. Um corpo que nunca chora, perde a capacidade biológica de chorar. Lembro de quando tu eras pequeno e as pessoas me diziam que devia controlar o meu choro na sua frente. De certa forma, elas não queriam que eu te ensinasse que é normal um homem chorar. Aliás, não só é normal, mas também é saudável. O choro existe para que possamos sentir as nossas emoções, sejam elas de felicidade ou de tristeza. Por que deveríamos negar nossos próprios sentimentos? Para que atrofiar o nosso corpo e limitar as suas possibilidades? Não há nada natureza masculina que justifique represar o choro. Portanto, sempre que precisar e desejar, chore à vontade. E saiba que estou aqui para dar colo e carinho. Ou melhor, saiba que sempre haverá alguém no mundo disponível para te dar colo e carinho e amor. Afinal, mães não são eternas, infelizmente.

Outro ponto que queria dialogar contigo sobre a criação dos signos consiste em observar os cistemas binários, em que um lado é superior e tem poder enquanto o outro lado é inferior e subordinado: homens *x* mulheres, *cis x trans*, pais *x* mães, hétero *x* sexualidades desviantes ou dissidentes, *ad infinitum*. E como você mais tem debatido: adultos *x* crianças/adolescentes. Ou seja, para compreender e teorizar os signos femininos e maternos, precisamos também estudar o seu oposto, os signos masculinos e paternos, já que o sentido dos signos é construído em relação ao seu *outro*. "É difícil definir o sentido de PAI, a não ser que esteja em relação a outros parentescos, como MÃE, FILHA, FILHO, e nos termos de sua diferença para com estes, e assim por diante" (Hall, 2016, p. 58). Eu aprendi a partir da minha experiência de vida, que crianças e mulheres não têm poder. Tu aprendeste com a tua experiência de vida que crianças, mesmo sendo homens brancos, não têm poder. Quer dizer, a grande maioria tem o mínimo de poder em suas famílias, especialmente quando são comparados com as irmãs mulheres, assim como também conseguem ter poder na escola ou em outros ambientes e em determinadas situações.

Saffioti traduz a diferença entre os signos masculino e feminino da seguinte maneira: "Mulher dócil é a contrapartida de homem *macho*. Mulher frágil é a contraparte de *macho forte*. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do *macho superior"* (Saffioti, 1987, p. 29). Ou seja, homens são indóceis, fortes, racionais e superiores, enquanto mulheres são dóceis, frágeis, emotivas e inferiores. Essa diferença entre os signos é reforçada como uma tentativa de fixar os seus sentidos, pois "a significação está na 'diferença'. Ela carrega uma mensagem" (Hall, 2016, p. 154). Para Gerda Lerner, "(...) as metáforas de gênero construíram o macho como norma e a fêmea como desviante; o macho como inteiro e poderoso; a fêmea como inacabada, mutilada fisicamente e emocionalmente dependente" (Lerner, 2022, p. 23). Perceba, meu bem, que na definição dos papéis sociais os homens/pais são exaltados e as mulheres/mães são humilhadas!

As mães são um bom exemplo de um signo que possui muitos significados e todos são construídos em relação a sua diferença com o signo oposto. O signo materno não serve apenas para enquadrar pessoas lidas socialmente como mulheres em sua capacidade biológica de gestar e parir, mas também para que elas exerçam a maternagem, sendo as únicas a cuidar das crianças e, quiçá, de todas as pessoas da família que precisarem de cuidados. Esse código permite que o papel social masculino (o signo homem) seja traçado como aquele que não precisar *paternar*, visto que ele não possui o mesmo instinto (materno) que as mulheres. Os signos masculinos e femininos são construídos possuindo atribuições sociais diferentes e falaciosas, sendo o homem o provedor e a mulher a reprodutora, e ambos não podem exercer a mesma função sob o risco de causar algum desequilíbrio social, já que a sociedade está pensada e organizada para a

atuação desses papéis sociais. Ou seja, os signos possuem uma representação limitada e, de certa forma, completamente distorcida e distante da realidade.

Filho, um dos fatores que permite a existência das normas é justamente os seus desvios e essa *imagem de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020) sexista das mulheres em relação a maternidade enquadra, também, os desvios maternos: as mulheres que não querem ou que não podem ser mães, as mulheres que abortam ou as que colocam seus filhos para adoção. Essas mulheres são julgadas como *incompletas*, e são patologizadas, pois nasceram com defeito de fábrica, sem a vocação mágica que o mito do instinto materno nos proporciona. Segundo Elisabeth Badinter (1985), o instinto materno é uma falácia essencialista criada pelo patriarcado para enquadrar as mulheres na maternagem. Aprofundamos esse assunto na Carta 11 sobre *Os mitos da maternidade e da paternidade.*

Após te apresentar os cistemas binários, quero te apresentar uma palavra cujo conceito vai de encontro aos binarismos: a interseccionalidade (Crenshaw, 1989; Collins, 2022). O termo foi cunhado em 1989 pela estudiosa norte-americana Kimberlé Crenshaw, no artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. A interseccionalidade é uma forma de observar a existência através de uma visão panorâmica, entendendo que uma mulher sempre vai representar tanto o seu gênero, como a sua raça/etnia, a sua classe, a sua sexualidade, entre outras avenidas identitárias. Dessa forma, os cistemas binários se expandem e perdem a sua validade, pois torna-se superficial qualquer análise que compreenda apenas uma versão binária da existência. Ou seja, a interseccionalidade desmonta com a universalização dos signos, ao corporificar e aprofundar os debates, desvelando mais diferenças sociais e políticas do que o binarismo homem-mulher suscita.

Uma das formas de trabalhar com a interseccionalidade é através dos cruzamentos entre as diversas avenidas identitárias que nos atravessam, revelando os acidentes que acontecem nas encruzilhadas da vida (Akotirene, 2019). A interseccionalidade entrelaça todas as características que possuem os corpos e como elas influenciam suas experiências, afetando a subjetividade, a autodefinição e autorrepresentação. Mesmo com o sistema binário se diluindo por causa dos estudos interseccionais, ainda somos regidos por cistemas de poder em que um lado domina o outro: mães brancas *x* mães negras ou mães-*cis*-brancas-ricas *x* mães-*cis*-negras-pobres, *ad infinitum*.

> Interseccionalidade é uma sensibilidade analítica de percebermos que o racismo, o capitalismo e o patriarcado existem juntos e de maneira inseparáveis. Então, qualquer um de nós que se dedique a lutar contra o racismo, também precisa lutar contra o machismo, contra a LGBTfobia, porque existe uma matriz de opressão que opera

> essas opressões de maneira simultânea e contínua. Isso é interseccionalidade (Akotirene, 2021)[49].

Na academia, os estudos interseccionais podem ser aplicados nas metodologias, nas epistemologias (teorias do conhecimento) e nas análises sensíveis que são desenvolvidas nas pesquisas. Na epistemologia, esses estudos nos fazem observar *quem* estamos lendo e estamos referenciando, quais características atravessam esse corpo e influencia a sua existência e a sua criação de conhecimento e saberes. Nas metodologias e nas análises, a interseccionalidade serve para observarmos nosso objeto de pesquisa, especialmente quando se trata de pessoas, para podermos analisá-las de acordo com o contexto que lhes são pertinentes: *quem* ou *o que* estamos estudando? De qual contexto social e histórico fazem parte? Na presente pesquisa, tentamos aproveitar a interseccionalidade nessas três categorias: na epistemologia, através das escolhas dos referencias teóricos; na metodologia, cartografando a produção de longas metragens pernambucanos na década de 2010 e analisando em termos de gênero e raça quem tem dirigido e roteirizado esses filmes; e nas análises desenvolvidas em toda a dissertação por tentar pesquisar a maternidade atravessada pelos cistemas de opressão-exploração do patriarcado-racismo-capitalismo, levando em consideração a diversidade das mães e das representações maternas.

A interseccionalidade serve para que possamos compreender de fato o contexto social e o lugar de fala (Ribeiro, 2017) de cada pessoa. O lugar de fala é uma forma de situar quem é o interlocutor, quais características ele encarna e, por isso, possui mais clareza e intimidade para dialogar, já que ele está falando sobre suas próprias vivências. Vale ressaltar que o lugar de fala não limita ou silencia o que cada pessoa pode expressar, ele apenas aponta de qual contexto e experiência cada pessoa está se posicionando. Pessoas brancas podem e devem se posicionar contra o racismo, mas entendendo que o seu lugar de fala é o de uma pessoa que não sofre racismo, mas que o pratica mesmo de forma inconsciente, e que não pode, jamais, contradizer ou silenciar o que uma pessoa negra afirma sobre o assunto, pois só quem vive na pele os horrores do racismo vai poder traduzi-los para o mundo.

O mesmo ocorre quando o assunto é maternagem: quem não é mãe pode opinar reconhecendo que o seu lugar de fala não é o materno e, consequentemente, não terá o mesmo valor ontológico (teorias do ser), pois suas teorias acerca da maternidade são fundamentadas longe da práxis materna, assim como não terá o mesmo valor epistemológico, pela mesma razão. O conhecimento, como já debatemos, nasce primeiro em nosso corpo, para depois ser teorizado por nossa existência. “Tudo que na voz e no corpo se repete” é a única episteme

[49] Entrevista com Akotirene realizada por Lázaro ramos, no Canal Brasil. Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=enBXbQilljI. Acesso em: 20/03/2023.

possível quando o assunto envolve justamente o nosso corpo e tudo que o compõem: a nossa subjetividade, a nossa autodefinição, a nossa autorrepresentação, seja ela social ou cinematográfica (Martins, 2022, p. 23).

Filho, por sermos obrigadas(os) a encarnar a representação desses signos desde que nascemos, podemos dizer que vivemos a nossa infância de forma compulsória. A partir do momento que nos recusamos a encarná-los da maneira como eles foram criados e que começamos a rasurá-los, somos capazes de reinventá-los. No entanto, é necessário entender quais códigos gestam esses signos, porque e por quem eles foram criados e para que ou para quem eles servem. O entendimento sobre essas questões nos permitirá descontruir os signos masculino/paterno e feminino/materno em sua versão institucional, para reconstruí-los livremente em uma versão que respeite os nossos desejos de ser e estar no mundo. Essa é a última proposição que te faço, pelo menos inicialmente e por essa carta, sobre a criação dos signos, mas toda essa dissertação é um estudo sobre esses signos.

Ao contrário do que a cultura hegemônica e ocidental prega, de que precisamos compartilhar os mesmos mapas conceituais para nos comunicarmos uns com os outros, numa tentativa errônea de universalizar nosso conhecimento, sinto que precisamos fazer uma nova tradução desses mapas, pois muitos estão ultrapassados e, como desafia Preciado (2021) ao falar sobre as questões de gênero pelo olhar da psicanálise, alguns mapas parecem tão obsoletos que apresentam a terra como sendo plana! Podemos e devemos reinventar nossos mapas de sentido (Hall, 2016), com todos os seus signos, significados e representações, mas para compartilharmos esses mapas com outras pessoas, precisamos ensiná-las como renomeamos as palavras e como reinventamos os seus conceitos. Vale a pena tentar...

Até mais, meu bem...

CARTA MANIFESTO:

REPRESENTAÇÕES MATERNAS SOCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS

08 – Estereotipagens

Filho,

Há outra forma de observar a criação dos signos, mas senti que precisava de uma carta só para dialogarmos sobre esse assunto. Essa outra forma de criar os signos está nas estereotipagens que as representações encarnam. Estereótipos são, via de regra, negativos, e são formados por pré-conceitos. Pré-conceito, meu amor, é uma palavra que me causa interesse desde criança e sei que ela também te impressiona.

Lembro da primeira vez que a escrevi dessa forma, como Saffioti a escreve, *pré-conceito*. Havia escrito essa palavra para um trabalho da faculdade e uma das colegas de turma me corrigiu publicamente, achando um absurdo uma estudante de jornalismo não saber escrever algo tão simples. Falta leitura aos estudantes e isso, de fato, afeta a escrita. Só que sempre fui uma leitora assídua e escrevi daquela forma pois queria ressaltar graficamente o que a própria palavra significa/representa: um conceito definido sem conhecimento. Nesse caso específico que te contei, a pessoa poderia ter pesquisado as formas de se escrever a palavra antes de julgar que escrevi errado, mas é dessa forma que nascem os pré-conceitos, através de julgamentos feitos por conceitos prévios ao conhecimento, que serão disseminados como verdades absolutas, incontestáveis, mas que não passam de ficções/mitos políticos.

Naquela época, meu jeito *punk* de ser, minha incapacidade para seguir regras e a veemência com que as questionava era completamente diferente do que a sociedade esperava de uma mulher, o que tornava a leitura (semiótica) que as pessoas faziam sobre mim distorcida e superficial, pois, ao não seguir as regras do signo feminino, elas me estereotipavam como alguém que *sabe menos* e, consequentemente, que só pode *ser menos*. Estereotipar não significa apenas ter conceitos prévios sobre algo ou alguém. Estereotipagem é também uma estratégia política de inferiorização das pessoas através das suas diferenças. Ou seja, tudo o que for encarnado por uma mulher que não esteja definido no código ficcional que rege o signo feminino, será encarado como um desvio e será estereotipado. Todas as mulheres e as mães que não interpretem os signos e atuem suas representações como foram criadas, são classificadas como mulheres e mães que *sabem menos*, que são *incompletas*. Não à toa, desde que tu nasceste sou classificada como uma mãe des-naturada, ou seja, como uma mãe que não representa a "natureza" feminina e materna.

A divisão das pessoas em estereótipos é uma forma de moldar nossa performance e nos enquadrar nos papéis sociais, mesmo que esses papéis não nos representem. Ao estereotipar

mães através de uma dicotomia rasa entre a *boa mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho 2019), que é abnegada e vive em função dos filhos e do marido, em relação a *mãe má/ruim* (Kaplan, 1990, apud Pinho 2019) como aquela que é egoísta, pois vive para além da maternidade e exige continuar sendo a protagonista da sua própria vida, o senso comum embarca nessas representações e julgam as mães ao seu redor através desses tropos. A *mãe má* serve para nos amedrontar ao ponto de fazermos de tudo para não representá-la em nossa maternagem. No entanto, qualquer movimento original e autêntico que façamos enquanto mulheres-mães, seremos julgadas através desse signo materno estereotipado, pois ele é considerado o desvio a norma.

> A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o "normal" e o "pervertido", o "normal" e o "patológico", o "aceitável" e o "inaceitável", o "pertencente" e o que não pertence ou é o "Outro", entre "pessoas de dentro" (*insiders*) e "forasteiros" (*outsiders*), entre nós e eles. A estereotipagem facilita a "vinculação", os laços, de todos nós que somos "normais" em uma "comunidade imaginária"; e envia para o exílio simbólico todos Eles, "os Outros", que são de alguma forma diferentes, que estão fora dos limites (Hall, 2016, p. 192).

Tudo o que não for considerado normal, será patologizado e excluído. Sei que tu entendes bem esse conceito, porque já o viveste em tua pele inúmeras vezes. Por ser uma criança e agora um adolescente diferente da construção desses signos, tu sempre foste patologizado. Eu, enquanto mulher-mãe, também faço parte do grupo das pessoas doentes e des-naturadas. Os signos maternos que não se encaixam nas representações da *boa mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho 2019), são representadas como desnaturadas, descontroladas, loucas. Mães que não amam seus filhos, mães que abortam, mães que não estão prontas para maternar, essas mães costumam ser criadas para filme de suspense, terror e drama, ou até comédia. Esse é o caso de Bia, a personagem materna criada por Mendonça Filho, no filme *O som ao redor*, e que já te apresentei na introdução dessa dissertação.

Bia foi descrita por Ismail Xavier na introdução do livro de Mendonça Filho, *Três roteiros* (2020), como sendo uma personagem criada para trazer um lado cômico ao filme. Ela é, no entanto, uma personagem que não possui rede de apoio nem rede de afetos, não tem momentos de lazer, vive aprisionada em sua casa e nos afazeres maternos. Nem o casamento parece ser um motivo de felicidade ou um meio de sentir prazer, já que ela prefere se masturbar com sua máquina de lavar roupas. Então, o que há de cômico nessa personagem? Será que ela foi realmente criada para nos fazer rir ou é justamente o olhar de um homem (Xavier) sobre a vida dessa mãe que a enxerga de uma forma cômica? Podemos considerar Bia uma personagem estereotipada, criada apenas para ser engraçada e trazer um tom leve ao filme, ou podemos considerar que a maternidade que ela é obrigada a encarnar é que é estereotipada e jamais

deveria ter sido traçada como destino único das mulheres? A meu ver, enquanto mãe, acredito que a criação da personagem serve mais como denúncia do que para promover o riso. Até porque se essa fosse a sua função, Mendonça Filho haveria falhado severamente, pois não conheço uma única mãe que tenha achado engraçado a sua representação. Talvez, ao assistir apenas uma vez e de forma superficial, possamos achar alguma graça em sua representação, mas é impossível permanecer rindo ao aprofundar uma análise sobre ela.

Filho, já estudamos que os signos são definidos através de códigos ficcionais que gestam significados e *representações sociais/papéis sociais* que são *normalizados*, os estereótipos são a versão negativa e preconceituosa desses signos, com significados e *representações sociais caricaturais* que devem ser *evitadas*. Se o signo feminino representa a docilidade, o estereotipo desse signo é a mulher que representa o oposto da docilidade, uma mulher que encarna atributos considerados masculinos, é uma mulher agressiva, uma *mulher-macho*. Antes de se opor a docilidade, as mulheres vão pensar seriamente se querem ser comparadas aos homens e se querem ser estereotipadas como masculinas.

Um bom exemplo sobre essa diferença nas representações está presente em um dos mais importantes filmes de enredo[50] do Ciclo do Recife, *A filha do advogado* (1926), dirigido por Jota Soares, que também participa atuando, quando o cineasta tinha apenas 20 anos de idade e quando o cinema aqui em Pernambuco ainda estava se estruturando. O filme, no entanto, apresenta uma linguagem cinematográfica muito bem desenvolvida, possuindo momentos de *flashback* e efeitos especiais *a la* Méliès[51]. Sobre as suas representações femininas, *A filha do advogado* apresenta a protagonista, Guiomar, como uma mulher *bela, recatada e do lar*, e apresenta a antagonista, Antonieta, encarnando uma *mulher-macho*.

As diferenças físicas e visuais entre as duas servem para ressaltar a diferença na sociabilização das personagens: a protagonista é a mulher ideal para casar, ter filhos e assumir todo o trabalho reprodutivo da sua família. Já a antagonista, além de fazer um curso superior, ainda escolheu uma profissão que é exercida, em suma, por homens. O casamento e os filhos não é uma certeza para Antonieta como é para Guiomar. Enquanto uma trabalhará de graça para sua família, em uma atividade considerada feminina, a outra assume uma profissão remunerada, que era, até então, considerada uma função masculina:

> Mas essa jovem profissional, que teria todas as credenciais para ser colocada como exemplo da mulher moderna, é na verdade a antagonista da virtuosa personagem principal, e é construída de modo que personaliza o aspecto negativo da modernização

[50] As ficções no início do cinema eram chamadas de *filmes de enredo*, os documentários eram chamados de *naturais*.

[51] Filho, Méliès era cineasta e ilusionista. Através de suas experimentações cinematográficas, ele foi o precursor de muitos efeitos especiais no cinema.

> da mulher, quando esta toma o caminho da masculinizacão, tanto na aparência quanto no comportamento. Com cabelos curtos à la *garçonne*, a jovem advogada usa roupas masculinas e óculos de armação escura pesada, exercendo uma profissão predominantemente masculina e atuando na esfera pública, ultrapassando assim os limites do espaço doméstico reservado à mulher. (De Araújo *In:* Holanda, Tedesco, 2017, p. 24).

Figura 10 e 11 – Cenas do filme *A filha do advogado* (1926), com Antonieta (Olyria Salgado) a esquerda e Heloísa (Guiomar Teixeira) a direita:

Fonte: *Youtube.*

A diferença entre as personagens femininas é criada através do uso de muitas linguagens e signos, como por exemplo a linguagem da moda (Hall, 2016), ao colocar a protagonista para usar roupas consideradas femininas, enquanto a antagonista usa roupas consideradas masculinas. Embora na moda atual não haja diferença tão marcada, como o cabelo curto, que não é mais classificado como sendo um corte masculino. Por serem respectivamente a protagonista e a antagonista, percebemos como os signos estereotipados são criados para nos reprimir. A criação dessas personagens constrói um discurso narrativo em que é melhor seguir à risca o signo feminino do que fugir desse signo e arriscar ser considerada algo que talvez não seja, como ser uma *mulher-macho*, assim como ter suas escolhas limitadas, como a questão do casamento e dos(as) filhos(as). Assumir um trabalho produtivo não deveria limitar nossas possibilidades em nada, ao contrário, deveria aumentá-las, a partir do momento que temos a chance de conquistar nossa autonomia financeira em uma sociedade que é capitalista.

Quase cem anos depois do lançamento do filme *A filha do advogado*, podemos observar um diálogo existente entre as suas personagens femininas e a protagonista materna do filme *Boi neon*, de Gabriel Mascaro. Em *Boi neon*, somos apresentadas a uma mãe caminhoneira, Galega (Maeve Jinkins), que não encarna a *mulher-macho*. Ao contrário, apesar de possuir uma profissão que é exercida majoritariamente por homens e apesar de estar rodeadas de homens misóginos que vivem se intrometendo na relação que ela possui com sua filha, a personagem materna de Mascaro continua performando o signo feminino, no entanto, ela recria esse signo a sua maneira. Ela continua usando roupas lidas socialmente como femininas, se apresenta

dançando sensualmente e se relaciona com parceiros afetivos e sexuais masculinos, ao mesmo tempo em que dirige e conserta o seu caminhão.

Figura 12 e 13 – Cenas do filme *Boi neon* (2016), com Galega (Maeve Jinkings) limpando o caminhão a esquerda e Galega dançando a direita:

Fonte: *Frames* do filme *Boi neon.*

A diferença na criação das personagens femininas e maternas do começo do cinema em Pernambuco até a contemporaneidade, é o que me instiga a pesquisar as representações da última década. O cinema contemporâneo nos traz a possibilidade da construção de personagens e de narrativas alicerçadas por debates mais atuais acerca dos gêneros, das mães e das maternagens. Debates contemporâneos que, com certeza, nos acolhem e nos representam bem mais do que os debates do passado, em que as questões de gênero e de raça, por exemplo, simplesmente inexistiam ou eram estereotipadas, caricaturais, e as personagens femininas e maternas interpretavam personagens favoráveis aos cistemas de poder. Até mesmo as antagonistas como Antonieta, eram criadas pensando na manutenção desses cistemas, afinal, a sua construção servia como uma *imagem de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020) sexista sobre as mulheres, ao passar a mensagem de que é melhor encarnar o signo feminino exatamente como ele foi concebido do que se tornar uma *mulher-macho*. Não é uma regra, mas as representações maternas contemporâneas estão mais próximas da nossa realidade e são mais

fáceis de gerar identificação, pois elas estão debatendo discursiva e imageticamente as problemáticas que persistem nos oprimindo e explorando enquanto mães.

Em uma entrevista, a atriz Maeve Jinkings fala sobre o seu processo para interpretar uma personagem como sendo *pretextos* para pesquisar novas formas de existência: "são maneiras de pesquisar o ser humano, o comportamento humano, de pesquisar universos que eu não conheço, que eu não entendo, de quebrar os meus pré-conceitos sobre o que é ser esse ser humano naquele contexto" (Jinkings, 2016[52]). Ao se deparar com a personagem materna criada por Mascaro, ela se viu diante dos próprios pré-conceitos e rompendo com eles a partir da sua performance como atriz: "O processo de descobrir um personagem desconhecido me deixa muito de cara com os meus preconceitos, com umas ideias estupidas e preconcebidas, porque quando ele falou da caminhoneira, por exemplo, eu imediatamente fiquei imaginando uma mulher mais masculinizada" (Jinkings, 2017[53]). E complementa revelando como foi receber o convite para participar de *Boi neon*:

> Quando recebi o convite do Gabriel, eu tinha terminado de filmar recentemente *Amor, plástico e barulho*, que é uma personagem, digamos, em um superlativo feminino. E aí, então, ele me mandou o roteiro do *Valeu boi*. Na época, o título do filme era *Valeu boi*, agora é *Boi neon*. E com uma personagem feminina que na verdade borra um pouco esses limites. Na verdade, é um pouco o tema do filme, borra um pouco esses limites de gênero e era uma mulher, apesar de mulher como qualquer outra, que vivia em um ambiente muito hostil e, de certa forma, bruto. Então, me interessou pesquisar que feminino é esse em um lugar tão hostil à mulher e numa mulher que executa funções, digamos, supostamente masculinas. Ela é uma motorista de caminhão, ela cuida do carro, ela cuida do boi, mas ela é uma mulher como qualquer outra. Ela cozinha... (Jinkings, 2016, em entrevista para o canal no *Youtube CineVitor*[54]).

Nessa entrevista, Jinkings mostra como são distintas as duas personagens, Jaqueline, do filme de Pinheiro, e Galega, do filme de Mascaro, apesar de ambas encarnarem a *maternidade experiência* (Rich, 1986). As duas representações contemporâneas maternas rasuram e reinventam os signos, mas não são representadas de forma caricatural ou a partir de *imagens de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020) racistas e sexistas. Ao fazer essa observação, percebemos como a estereotipagem é importante nas análises e leituras fílmicas, pois através dela é elaborada a construção social da subordinação feminina nas representações maternas do cinema.

Os estereótipos que são travestidos em signos visuais e sonoros para o cinema funcionam como um *sistema/regime de representação* (Hall, 2016) ou *imagens de controle*

---

[52] Entrevista com Jinkings para o canal no Youtube CineVitor, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=m0_-pVJ5MGE. Acesso em: 26/01/2023.

[53] Entrevista com Juliano Cazarré e Maeve Jinkings para o programa *O país do cinema*, exibido no Canal Brasil e disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=fq8mhpYlVEo. Acesso em: 12/06/2023.

[54] Entrevista com Jinkings para o canal no Youtube CineVitor, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=m0_-pVJ5MGE. Acesso em: 26/01/2023.

(Collins, 2009; Bueno, 2020), pois servem para enquadrar as pessoas em representações caricaturais, em versões distorcidas de si mesma. Hall define o sistema, ou regime, de representações como "todo o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a 'diferença' é representada em um dado momento histórico" (Hall, 2016, p. 150). Esse regime sempre será gendrado como racializado e ambos atuam de forma entrelaçada/interseccionada: a mulher vai sempre representar o seu gênero assim como também vai representar a sua raça, a sua classe, entre outras avenidas identitárias. No caso do filme supracitado de Soares, as personagens femininas são mulheres brancas, por isso há a dicotomia entre elas sobre exercer ou não um trabalho remunerado e como elas são vistas socialmente de acordo com as escolhas que fazem nesse sentido. Já no filme de Mascaro, essa dicotomia inexiste. Ao mesmo tempo que Galega parece mais livre para criar o seu roteiro de vida, pelo menos em relação a tríade do gênero-sexualidade-afetividade, percebemos como esse roteiro está limitado ao universo socioeconômico da personagem. Com isso, outros debates surgem a partir da sua representação. Conversamos mais sobre isso na *Carta diálogo* sobre *As mães de Mascaro*.

Por fim, queria te alertar que estereótipos são depreciativos, eles não elevam a autoestima de quem estão nomeando, ao contrário, eles têm poder destruir a nossa subjetividade. Os estereótipos são uma forma de despersonalização, pois confundem quem está sofrendo com eles, fazendo com que a pessoa chegue a internalizar a inferiorização e a se questionar se é realmente inferior. Quando introjetamos a opressão e exploração as quais somos submetidas, acreditamos na nossa inferiorização e perpetuamos os cistemas que nos mantêm submissas. Ou seja, a violência que a estereotipagem gera em nossas vidas é tão profunda que nos faz aceitar, reproduzir e perpetuar essa mesma violência. Saffioti designa esse processo de *profecia autorrealizadora* (Saffioti, 1987), mas vamos estudá-la na próxima carta...

Até mais, meu bem...

CARTA MANIFESTO:

REPRESENTAÇÕES MATERNAS SOCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS

09 – A profecia autorrealizadora (Saffioti, 1987)

> Uma mulher está sempre acompanhada, exceto quando muito sozinha – e talvez até nestes momentos – pela imagem que tem de si mesma. Enquanto caminha por uma sala, ou chora a morte de seu pai, não pode evitar encarar a si mesma andando ou chorando. Desde a mais tenra infância, é ensinada e levada a vigiar-se constantemente. Deve vigiar tudo o que é e tudo o que faz, pois como aparece para os outros, especialmente para os homens, é de crucial importância para o que normalmente entende-se como sucesso de vida (Berger, 1972[55]).

Filho,

Início essa carta com a citação de um trecho do vídeo ensaio sobre os *Modos de ver*, de John Berger, no qual ele afirma que as mulheres são tão vigiadas socialmente que, quando estão sozinhas, acabam se autovigiando também. Sinto que tu sentes a mesma coisa por estar na adolescência. As crianças e os adolescentes também são extremamente vigiados socialmente, pois vocês estão em processo de formação de suas subjetividades e performances. Inclusive, é desde a nossa mais tenra infância, como afirma Berger, que aprendemos a nos autovigiar. Quando ouvimos, repetidas vezes, como as mulheres – ou como as crianças e adolescentes – devem ser, como devem se comportar socialmente, como devem se sentar, falar, agir, essas limitações que nos são impostas acabam por se tornar uma profecia sobre como devemos performar e, se não estivermos atentas e atentos, performaremos – o que significa o mesmo que dizer *existiremos* – compulsoriamente.

Se crescemos ouvindo como as mulheres devem *ser* para serem aceitas socialmente e essa forma de *ser* que é atribuída as mulheres as tornam inferiores, crescemos acreditando que o certo é ser inferior. Ou acreditamos que somos realmente inferiores e que não podemos *fugir* do nosso destino. Da mesma forma acontece com os homens, se eles crescem ouvindo como devem *ser* para serem aceitos socialmente e essa forma de ser os torna superiores, eles crescerão acreditando que os homens são realmente superiores. Todas as pessoas que não se encaixarem nesse binarismo, também terão suas subjetividades e performances construídas como sendo o desvio desses pilares, são os *outsiders*, os excluídos, como Hall (2016) classificou. No seu livro *Sejamos todos feministas* (2015), Adichie conta uma história que viveu em sua escola quando se candidatou a ser representante de turma, mas mesmo sendo a primeira a se encaixar no perfil, ela não poderia exercer essa função por ser mulher. Apenas os meninos poderiam representar a turma. Por isso, ela escreveu:

[55] Citação retirada de vídeo ensaio de John Berger, em 1972, no canal do *Youtube* chamado *Acervo Mnemosyne*. Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=yBj7O9ptfIU. Acesso em 29/03/2023.

> Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal. Se só os meninos são escolhidos como monitores da classe, então em algum momento nós todos vamos achar, mesmo que inconscientemente, que só um menino pode ser o monitor da classe. Se só os homens ocupam cargos de chefia nas empresas, começamos a achar 'normal' que esses cargos de chefia só sejam ocupados por homens (Adichie, 2015, p. 16-17).

A profecia só acontece porque introjetamos os seus códigos ficcionais e os confundimos com a realidade, mas a realidade só existe dessa forma porque ela é fabricada: primeiro através da linguagem, com os seus signos e significados, depois através da nossa representação desses mesmos signos. Ao internalizar a inferiorização e ao existirmos compulsoriamente, não conseguimos mudar nossa realidade, por isso a *profecia* se torna *autorrealizável*, porque nós mesmas a encarnamos, a confundimos como sendo real e a perpetuamos geração após geração por meio da linguagem, da representação, da autorrepresentação e do compartilhamento dos nossos mapas conceituais (Hall, 2016).

> Ou seja, negros e mulheres, assim como todas as categorias sociais discriminadas, de tanto ouvirem que são inferiores aos brancos e aos homens, passam a acreditar em sua própria "inferioridade". Assim, torna-se bem claro o processo de *construção social da inferioridade*. O processo correlato é o da *construção social da superioridade*. Da mesma forma que não há ricos sem pobres, não há superiores sem inferiores. Logo, a *construção social da supremacia masculina* exige a *construção social da subordinação feminina* (Saffioti, 1987, p. 29).

Filho, há uma autora fundamental para os estudos feministas pelos livros que ela publicou. A autora chama-se Gerda Lerner e os seus livros são *A criação do patriarcado* e *A consciência feminista*. Esses livros traçam historicamente o surgimento do cistema patriarcal e a nossa dominação e exploração a partir dele. Neste segundo livro, Lerner vai além do que o patriarcado causa em nosso corpo, para revelar como ele também atua dominando nossa consciência. Ela traça dois motivos para a nossa *profecia autorrealizadora* (Saffioti, 1987) acontecer: em primeira instância, a profecia se realiza porque somos privadas do acesso à educação e, em um ciclo vicioso e negativo, também somos privadas de construir conceitos já que não temos educação e conhecimento para tal. Além de não termos participado do processo de nomeação e tradução do mundo, sendo "excluídas e marginalizadas em todos os sistemas filosóficos", também fomos definidas externamente como "sub-humanas e desviantes", visto que "os conceitos que explicam o mundo são androcêntricos, parciais e distorcidos" (Lerner, 2022, p. 26).

Para Lerner, é a junção entre as privações à educação e à criação dos conceitos que nos fazem encarnar os estereótipos e as representações que nos inferiorizam como sendo o único destino possível para nós. "Defendo que essa dupla privação formou a psique feminina ao longo dos séculos de modo a tornar as mulheres coniventes com a criação e recriação, por gerações, do sistema que as oprimia" (Lerner, 2022, p. 26). Essa conivência é o que gesta nossa profecia

autorrealizadora (Saffioti, 1987). Por isso, estudar a criação dos signos, dos seus sentidos e das suas representações torna-se o único caminho possível para podermos destruí-los e reconstruí-los livremente. Através desse estudo, podemos pensar em como romper com as profecias autorrealizadoras que servem a manutenção dos cistemas de poder e em como podemos criar profecias que sejam positivas e saudáveis para as mães e para as pessoas que gestam.

A autodefinição é traçada por Collins (Bueno, 2020) como um caminho de libertação, porque é através do agenciamento da nossa própria identidade que podemos nos livrar dos estereótipos. Se os estereótipos nos influenciam a viver compulsoriamente, as profecias autorrealizadoras positivas poderiam nos libertar e empoderar para construirmos nossas próprias formas de ser e viver. Afinal, por que as mães que fogem ao roteiro estabelecido pelos cistemas precisam ser estereotipadas? Por que essas mães não podem ser consideradas mães "normais", completas, ou *boas mães*? Será que a ficção tem o poder de tornar real as suas representações cinematográficas? Será que criar representações maternas livres, empoderadas, felizes e bem-sucedidas poderia se transformar em uma profecia autorrealizadora (SAFFIOTI, 1987) e, por isso, essas representações não devem ser criadas? Espero que possamos encontrar respostas a essas indagações nas próximas cartas!

Até mais, meu bem...

CARTA MANIFESTO:

REPRESENTAÇÕES MATERNAS SOCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS

10 - O contrato heterossexual e o mito da mulher

Filho,

Enquanto começava a escrever essa carta, tu me ligaste ansioso para conversar sobre um vídeo que havia acabado de assistir, intitulado *Aprenda a ser mulher*[56]*!* Imediatamente tu me explicaste que o nome do vídeo era apenas uma provocação, mas o seu discurso não era machista. Tu sabes o quanto é problemático um homem *cis* se sentir no direito de nos explicar o que é ser algo que ele não vive, mas tu me mandaste o vídeo porque queria que eu assistisse, para depois debatermos sobre ele. Quanta confluência, meu filho, entre nós dois e esses temas! Claro que o vídeo tinha provocações boas e outras ruins, afinal, ele foi feito por um homem branco que afirma com veemência que existe um *homem de verdade*, que vai ser igual em todos os lugares do mundo, enquanto existem muitas formas de ser mulher e nós, mulheres, só precisamos entender isso. Essa é uma forma interessante de iniciarmos essa carta!

Dialogamos nas cartas anteriores sobre como a criação do signo *mulher* é exatamente a mesma criação do signo *homem* e ambas versam sobre os papéis sociais que são atribuídos a esses dois gêneros. Esses papéis são ficções políticas, são modos de ser e viver que nos são imputados através de normas e códigos construídos politicamente, socialmente, economicamente e culturalmente, afetando todos os aspectos de nossas vidas. Essas normas e códigos, por sua vez, têm sua construção alicerçada pelo *segundo contrato social* que nos governa, que é o *contrato (cis)heterossexual* (Wittig, 2022). Esse contrato define que existe apenas os *cis*gêneros femininos e masculinos, ou seja, o homem e a mulher, e que existe apenas uma possibilidade de relação sexual e afetiva entre eles, a heterossexual. Todos os outros gêneros, sexualidades e afetividades são considerados um desvio a cisheteronormatividade, são patologizados e excluídos.

Filho, te recomendo assistir uma videoaula chamada *A invenção da heterossexualidade*[57], de Helena Viera. Vieira inicia expondo um pensamento hegemônico que permeia o senso comum: o de que a heterossexualidade sempre existiu. No entanto, ela surgiu no século XIX, criando-se a ideia de dois gêneros complementares, homens e mulheres, que possuíam como destino a reprodução (Vieira, 2021). Dessa forma, a heterossexualidade não é

[56] O vídeo que meu filho me mandou está no canal do *Youtube* chamado *Nós da questão*, do psicólogo Marcos Lacerda. Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=8y9PgxwdjEo. Acesso em: 17/03/2023.

[57] Vídeo aula chamada *A invenção da heterossexualidade*, de Helena Vieira, no canal do *Youtube* chamado *Pausa para o fim do mundo*. Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=mt2dbhRYAE4&t=2177s. Acesso em: 17/03/2023.

apenas uma expressão do nosso desejo, mas é também um regime político que constrói nossa identidade sexual antes mesmo de nascermos (Wittig, 2022). Assinamos esse contrato com nosso roteiro de vida. Por isso temos a falsa sensação de que a heterossexualidade sempre existiu, pois nos era ensinada em confluência a nossa descoberta do mundo, das palavras, dos seus significados e das suas representações. Ou seja, a heterossexualidade não molda apenas a nossa sexualidade. O primeiro contrato social que fazemos, o da linguagem, atua conjuntamente com o segundo contrato social, o da heterossexualidade, e ambos moldam nossa subjetividade, nosso modo de ser e viver, nossa cosmovisão e nossa cosmopercepção.

> O que estou dizendo quando me refiro a heterossexualidade é um conjunto de relações de poder mediadas por uma ficção normativa. Ai vejam só: a gente heterosexualiza tudo. Então parte dessa ficção heterossexual será a ideia da complementaridade entre pênis e vagina. (...) Como se o complemento pênis e vagina correspondesse ao destino humano (Vieira, 2021)[58].

Foi exatamente assim que te definiram como era o ato sexual: o homem coloca o pênis dentro da vagina da mulher e... pronto. Essa imagem que desenharam para você, além de ser grotesca, é também reducionista, pois deixa no extracampo muitas outras formas de se relacionar sexualmente. O ato sexual vai muito além da penetração e acontece, inclusive, sem ela. Da mesma forma, estupros podem acontecer sem penetração e nem por isso deixam de ser considerados um estupro. Essa ideia de complementaridade entre homens e mulheres serve apenas para um propósito: o da procriação. O contrato heterossexual imputa aos homens se apropriarem das mulheres e dos trabalhos reprodutivo e produtivo que elas desempenham, através de um contrato vitalício denominado *casamento*, quebrado apenas com a recente lei do *divórcio* (Wittig, 2022). Com esse contrato, a mulher deixa de existir como um ser uno, para se tornar dividida entre as necessidades de toda a família. Ao definir a mulher dessa forma, a palavra-signo *mulher* se torna um mito, uma ficção política impossível de ser encarnada.

Antigamente os mitos serviam para explicar os fenômenos da natureza em uma época que a ciência não era evoluída o suficiente para explicá-los. Criavam-se mitos com o intuito de responder a questões básicas da vida, como *"por que chove?"* ou *"por que faz sol?"*. Personagens diversos e histórias surreais, repletas de fantasia, eram criadas para justificar todos esses ciclos da natureza. "O mito, ele demanda um certa ritualística, muito particular, que vai desde a construção de oferendas até um conjunto de dogmas que necessariamente estruturam a estabilidade do real" (Viera, 2021). Tornar-se homem e tornar-se mulher faz parte dessa ritualística e desse conjunto de dogmas heterossexuais. Passamos por muito rituais da infância

[58] Vídeo aula chamada *A invenção da heterossexualidade*, de Helena Vieira, no canal do *Youtube* chamado *Pausa para o fim do mundo*. Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=mt2dbhRYAE4&t=2177s. Acesso em: 17/03/2023.

para a adolescência que irão moldar nossa performance e subjetividade a partir do contrato heterossexual ou dos rompimentos que nos propomos, individualmente, a fazer. Ou seja, toda a sociedade é estruturada em mitos, no entanto, eles são nomeados como sendo tradições ou convenções sociais com intuito de legitimá-los como processos inatos aos seres humanos e, portanto, naturais e imutáveis.

Quando te digo que a "mulher" é um mito, é porque ela não é uma criação autêntica e original, formada pela experiência individual de cada mulher. Ao contrário, a "mulher" é uma ficção política, uma criação institucional, calcada especialmente pela tríade do patriarcado-capitalismo-racismo e afetada por todos os sistemas de poder. Uma série de códigos e normas ficcionais são disseminados para nos enquadrar dentro desse mito. As regras desse contrato são criadas pelo mesmo grupo que criou as palavras-signos e boa parte das imagens-signos: a supremacia masculina, branca, hétero e da classe dominante. "Em outras palavras, é a sociedade escravocrata patriarcal que vai originar os sistemas de ideias que explicam e regulam o mundo por milênios depois" (Lerner, 2022, p. 25).

Da mesma forma que a mulher é uma criação, os homens e a heterossexualidade também são criações. Não existe um homem de verdade, universal. Os homens brancos experienciarão a vida de uma forma completamente diferente do que os homens negros e entre os homens brancos haverá diversas formas de existência, assim como entre os homens negros também haverá. As territorialidades afetam diretamente a maneira como esses homens serão vistos. Nesse ponto, o rapaz do vídeo estava completamente errado. Veja, meu bem, aqui no Brasil existem várias formas de existências masculina, cada uma respondendo ao seu contexto existencial, ou seja, ao seu mapa conceitual e de sentido (Hall, 2016), assim como existem inúmeras formas de ser mulher, inclusive à revelia do contrato cisheterossexual. O moço do vídeo provavelmente não estudou a interseccionalidade e ainda está preso em uma história única, pelo menos para os homens.

Filho, além de criar o mito da mulher como reprodutora, a heterossexualidade também surgiu da necessidade de nomear o seu desvio, a homossexualidade. "A norma nunca é nomeada, porque originalmente a norma, ou seja, a sexualidade tida como normal, ela não tinha nome porque ela era pressuposta. Para que dar nome se é uma coisa da natureza? O nome seria sempre atribuído ao desvio" (Vieira, 2021). Vieira apresenta como exemplo as pegadinhas – ou *trolagens*, como ficou conhecido entre a tua geração esse tipo de "brincadeira" – em que um repórter pergunta as pessoas se elas são heterossexuais e elas respondem enfaticamente "não", como se o repórter estivesse questionando-as o contrário, se elas são homossexuais. "Ela vai dizer 'não' porque aquilo que é normal prescinde de nome, é como se a norma não precisasse ser nomeada. Justamente por isso é que é muito importante o esforço de dar nome à norma"

(Vieira, 2021). Quando a história da heterossexualidade é desvelada, compreendemos que ela é uma invenção que, justamente pelo seu caráter de fábula, pode ser reinventada/refabulada. "Até os anos 1920 mal falava-se em heterossexualidade e hoje as pessoas dizem assim como se fosse uma coisa desde a época da bíblia, parece que Deus aparece e fala assim *'Sejam heterossexuais!'*" (Vieira, 2021).

As práticas sexuais que não estavam dentro do quadro da heterossexualidade e que não serviam para a procriação, como gays e lésbicas, foram estigmatizadas e estereotipadas, pois não havia função social para elas (Vieira, 2021). Dessa forma, todas as pessoas que eram atravessadas por alguma avenida identitária LGBTQIAPN+[59] foram tratadas como doentes por não se enquadrarem na heterossexualidade e na heteroafetividade (Vieira, 2021). Os desvios a cisheteronormatividade podiam ser facilmente justificados como doenças através do discurso de que pessoas só se tornam gays ou lésbicas por sofrerem abusos físicos e/ou emocionais na infância ou por sofrerem a ausência paterna e/ou materna. Ou seja, seria algum trauma que tornaria a pessoa dissidente de gênero, sexualidade e afetividade. Claro que o ambiente e os cuidadores vão influenciar diretamente a formação de subjetividade e de performance das crianças. No entanto, a tríade gênero-sexualidade-afetividade nasce em cada pessoa independente dos traumas que ela carregue. Os traumas vão afetar como ela vai vivenciar determinadas situações, mas não as tornam gays ou lésbicas ou *trans*, essas questões estão inscritas nas pessoas.

Se só existe ou só pode existir gênero-sexualidade-afetividade heterossexuais, apenas esses casais são (ou eram) ensinados a viver suas relações de forma pública. Casais heteros não têm medo de sair na rua de mãos dadas, não têm medo de se beijar em qualquer lugar. Rich (2010) expõe que uma das formas do poder masculino ser exercido sobre as mulheres é justamente a de invisibilizar a existência lésbica, para manter as mulheres presas a heterossexualidade. Para que isso aconteça, as mulheres sofrem uma doutrinação heterossexual desde crianças com tudo que o que for consumir. Quando ficam adolescentes, as mulheres são estimuladas a se afastarem de suas amigas para iniciarem suas vidas afetivas e sexuais com os meninos (Rich, 2010). Os romances heterossexuais nas narrativas fílmicas produzem um farto exemplo dessa doutrinação, inclusive os filmes da sessão da tarde e os clássicos infantis, que formaram nossa subjetividade, todos continham esse mesmo discurso. Essa doutrinação pode até funcionar quando somos mais novas, mas chega um momento em nossas vidas que não conseguimos mais limitar e disfarçar quem somos.

[59] O significado da sigla é: lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais e não-binarie.

Nossos pais/mães/cuidadores são os primeiros a revelar a existências de contratos e papéis sociais, eles são os primeiros a ditar as normas e os códigos que nos regem. O avanço da tecnologia aliado aos papéis sociais de gênero faz com que nosso destino esteja traçado desde o útero de nossas mães ou de nossos pais. Nascemos com um roteiro de vida preestabelecido e com nossa performance pré-formatada. Um bom exemplo dessa constatação são os *chás revelação*, festa realizada para que os pais e as mães "descubram o gênero dos(as) filhos(as)" através do exame de ultrassonografia[60]. Essa descoberta não passa de uma falácia alicerçada pelos contratos sociais, especialmente o da heterossexualidade, em que pessoas que nascem com um corpo lido socialmente como feminino são classificadas como mulheres e quem nasce em um corpo lido socialmente como masculino são classificados como homens. Já debatemos esse projeto político, agora pretendo debater com você sobre como é violento nos obrigar a assinar esses contratos com a nossa própria existência, através dos nossos roteiros de vida, sem que tenhamos consciência do que estamos fazendo. Saffioti (1987) revela que um bebê recém-nascido percebe quando não é desejado pelos pais. Percebemos quando não somos amados, quando somos rejeitados ou quando causamos vergonha e decepção para nossos cuidadores. Com essa imposição de gênero muito do nosso destino já está traçado socialmente, economicamente, politicamente e culturalmente.

> As diferenças sociais e culturais atuam sobre o ser humano desde seu nascimento. Quando o casal, ou pelo menos o marido, espera que o bebê por nascer seja um menino, a decepção é grande se o recém-nascido for mulher. Não é preciso que se diga alguma coisa neste sentido para que a criança, ainda enquanto um bebê recém-nascido, perceba que não preenche os desejos do pai e ou da mãe. Como a maioria das mulheres é constituída por machistas[61], que acreditam na sua inferioridade e na superioridade masculina, muitas gestantes desejam ter filhos do sexo masculino (SAFFIOTI, 1987, p. 68).

Vale destacar que esses *chás* simplesmente inexistem ou são reinventados quando as famílias são *transcentradas*[62], visto que os pais e as mães já estão recriando os signos masculinos e femininos e, desde a concepção até a criação, essas crianças receberão uma

[60] Filho, há uma história interessante sobre a ultrassonografia que queria te contar. O primeiro aparelho comprado e usado no Brasil foi em Recife, em 1973, pelo doutor Paulo Costa, que vendeu uma parte do patrimônio que tinha para comprar o aparelho. Com as suas experimentações, o resto do país percebeu que valeria a pena usá-lo. Há duas referências para sua história, uma delas ecsrita pelo próprio médico, disponíveis nos links: https://www.efdeportes.com/efd167/a-historia-da-ultrassonografia.htm#:~:text=A%20ultrassonografia%20na%20medicina%20do,diagn%C3%B3stico%20no%20acompanhamento%20pr%C3%A9%2Dnatal; http://www.doutormedicamentos.com.br/wm/admin/upload/1103114623livro-ultrassongrafia.pdf. Acesso em: 26/01/2023.

[61] Filho, não concordo com Saffioti ao classificar as mulheres como machistas, pois não podemos ser a favor de um cistema que nos mata. Porém, compreendo o que ela quis dizer ao adaptar sua expressão para "mulheres que reproduzem o machismo". Ao mudar o verbo de *ser* para *reproduzir*, não diminuímos a responsabilidade das mulheres em perpetuar o cistema, mas o perpetuamos através das *profecias autorrealizadoras*.

[62] Relação entre pessoas *trans*.

educação diferenciada, pelo menos em relação as questões de gênero, visto que o seu pai e a sua mãe estarão, ambos, desviando da cisheteronormatividade. Essas famílias representam o oposto da *família margarina* (Figueiredo Souza, 2019), aquela em que todos os membros assinaram o contrato heterossexual. Nos ambientes familiares *transcentrados*, os signos são recriados e os contratos são reinventados, proporcionando, através dos exemplos do pai e da mãe, liberdade aos/as filhos/filhas para construírem o seu modo de ser e de viver. Preciado traduz como a obrigatoriedade desse contrato desenha um mapa de cicatrizes em nossa pele que demarcam as fronteiras da nossa existência:

> Fomos divididos pela norma. Cortados em dois e forçados em seguida a escolher uma de nossas partes. O que chamamos de subjetividade não é mais que a cicatriz deixada pelo corte na multiplicidade do que poderíamos ter sido. Sobre essa cicatriz assenta-se a propriedade, funda-se a família e lega-se a herança. Sobre essa cicatriz, escreve-se o nome e afirma-se a identidade sexual (Preciado, 2019, p. 23).

Filho, sei que tu estás em uma fase muito importante da tua vida. A passagem da infância para a juventude e a consciência do que é tornar-se mulher, tornar-se homem ou tornar-se um ser desviante socialmente, parece ser um marco na vida de todos nós. Já te contei como sofri nesse período da minha vida e enquanto estudava para o mestrado, encontrei relatos semelhantes na obra de Collins (apud Bueno, 2020) e de hooks (2019), mas acrescentando uma nova avenida identitária. A nossa experiência é a da branquitude, a delas é a da negritude, mas todas são atravessadas pelo sexismo. Ao não conseguir encarnar o papel social feminino, sendo dura e voluntariosa como queriam que o seu irmão fosse, hooks sentia que tanto ela quanto seu irmão eram uma decepção para o seu pai.

> As fotografias em preto e branco da minha infância sempre me mostram acompanhadas pelo irmão. Ele é menos de um ano mais novo que eu, parecemos gêmeos e, por um período de nossas vidas, fazíamos tudo juntos. Éramos inseparáveis. Quando pequenos, éramos irmão e irmã, camaradas, companheiros. Na adolescência, ele foi obrigado a se tornar um garoto e eu, uma garota. Em nossa casa no sul, num lar batista patriarcal, ser um garoto significava aprender a ser duro, a mascarar seus sentimentos, a defender seu território e lutar; ser uma garota significava aprender a obedecer, ficar quieta, ser limpa, reconhecer que você não tem território para defender. Eu era dura, ele não. Eu era voluntariosa, ele era tranquilo. Nós dois éramos decepções (hooks, 2019, p. 171).

Na infância e juventude, nossos pais são nossas principais referências de vida, são as pessoas com quem mais convivemos e a quem devemos obediência. Eles têm poder sobre nossas vidas, eles têm poder de escolha sobre nós. Crescer sabendo que nossa forma de *ser* decepciona nossos pais, gera uma insegurança enorme sobre quem *somos* e quem podemos *ser*. A decepção, nesse caso, funciona como uma forma de castração que altera nossa performance mais autêntica. O irmão de hooks cresceu "assombrado pela ideia da masculinidade patriarcal", sentindo-se inadequado ou "menos homem" (hooks, 2019, p. 172). Em seu ensaio, hooks revela que é muito difícil para os homens negros encarnarem o ideal patriarcal, especialmente de serem

os principais provedores do lar, pois ele foi criado para o homem branco. No caso da realidade brasileira, a maioria das famílias negras são formadas por mães solos, que são as chefes da família e as provedoras, ou as principais, porque muitas vezes as(os) filhas(os) começam a trabalhar cedo para ajudar no rendimento familiar:

> Entre 2019 e 2021, o reconhecimento da paternidade caiu 30%. De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Brasil tem mais de 11 milhões de mulheres que são as únicas responsáveis pelos cuidados com filhos e filhas. 63% das casas chefiadas por mulheres estão abaixo da linha da pobreza (Lacerda, 2022[63]).

Para Collins, a situação foi completamente inversa. Ela cresceu em um ambiente saudável, com "uma infância permeada por reforços positivos que poderiam construir uma subjetividade não implicada pelos impactos da violência racial" e foi a sociedade que a castrou e a silenciou, tornando esse momento de transição entre a juventude e a vida adulta "um amadurecimento permeado por inferiorizações" (Bueno, 2020, p. 44).

> Conforme o mundo ao redor da jovem Patrícia Hill Collins ia alargando, menor ela se sentia. Por mais que soubesse que não havia nada de errado com ela, a sociedade ia lhe ensinando, conforme ela crescia, que o fato de ser uma mulher negra oriunda da classe trabalhadora fazia que ela fosse menos importante do que aqueles que não correspondiam a esses grupos. Ao se sentir inferior, sua própria voz foi diminuindo, diminuindo ao ponto de se transformar em silêncio (BUENO, 2020, p. 44).

A experiência de Collins nas instituições de ensino foi tão castradora, que a silenciou por um tempo. Collins foi convidada por uma professora a escrever um texto sobre o dia da bandeira, porém, ela era uma mulher que tinha opinião própria e as escrevia no papel. A versão escrita por Collins, de forma autêntica, com suas inquietações e os seus questionamentos, não agradou a professora. Queriam que ela romantizasse e não questionasse o sentido dessa tradição e pediram que ela mudasse, não só o tom do seu texto, mas também as suas opiniões e sua forma de escrever. "Ao se recusar em alterar o discurso para a versão que a professora achava mais adequada, uma versão que não refletia o significado da bandeira para Patricia Hill Collins, ela foi substituída enquanto oradora" (Bueno, 2020, p. 50). Essa experiência a silenciou por muito tempo, mas, felizmente, não para sempre.

Se a "mulher" é um mito, será que alguém consegue, de fato, encarná-lo? Wittig, que escreveu sobre o contrato heterossexual, era lésbica. Na época em que escreveu sobre esse contrato, em 1978, e o apresentou em uma palestra, ela gerou um certo desconforto em feministas que estavam presentes, especialmente nas mulheres lésbicas, ao afirmar que "*lésbicas não são mulheres"* (Wittig, 2022, p. 67). A sua proposição foi criada ao analisar a

[63] Matéria de Nara Lacerda, para o site Brasil de Fato, disponível no link: https://www.brasildefato.com.br/2022/05/09/cartorios-registram-crescimento-de-maes-solo-no-brasil-em-cinco-anos. Acesso em: 12/03/2023.

ficção que fabrica o mito da mulher, com todas as suas normas: se o destino das mulheres é ser mãe e se casar com um homem, para quem elas devem total obediência e servidão, às mulheres lésbicas podem até ter filhos, mas elas jamais se casarão com homens, jamais serão obedientes ou servis a eles. As lésbicas também se diferenciam do mito da mulher por serem elas mesmas suas provedoras, no sentido de precisarem de um trabalho produtivo e remunerado para se sustentarem, ao contrário das que são mães donas de casa, que dependem financeiramente dos seus maridos, tornando-se reféns financeiras deles. Ou seja, lésbicas rompem com o contrato heterossexual e não encarnam nem representam o papel social feminino como ele foi desenhado para as mulheres.

> O que é a mulher? Pânico, alarme geral de defesa ativa. Francamente, esse é um problema que as lésbicas não têm, graças a uma mudança de perspectiva, e seria incorreto dizer que as lésbicas se associam, fazem amor, vivem com mulheres, pois 'a mulher' só tem significado nos sistemas heterossexuais de pensamento e nos sistemas econômicos heterossexuais. Lésbicas não são mulheres (Wittig, 2022, p. 67).

Segundo Marcia Tiburi (2018), em sociedades patriarcais o destino das mulheres é a violência. Wittig descreve com mais detalhes nosso destino no contrato heterossexual: "O destino das mulheres é serem assassinadas, mutiladas, torturadas e abusadas física e mentalmente, estupradas, espancadas e forçadas a se casar. E, supostamente, não se pode mudar o destino" (Wittig, 2022, p. 34). Se formos seguir a lógica de Tiburi e de Wittig, poucas mulheres conseguem, de fato, encarnar o signo feminino da maneira como ele foi criado pelo contrato heterossexual. E as poucas mulheres que conseguem encarnar esse signo, muito provavelmente, vivem adoecidas. Afinal, não pode haver saúde sem liberdade para existir. O signo institucional da mulher, criado pelo patriarcado e influenciado por todos os cistemas de poder, mata as mulheres ainda em vida e as transforma em estereótipos, em *zumbis*. A *mulher instituição*[64] não existe, é um mito, uma ficção criada para tentar enquadrar e limitar as mulheres. A única forma de ser mulher é recriando esse signo de acordo com a nossa própria experiência, mas ainda estamos vivendo esse processo.

Filho, quero finalizar essa carta da mesma forma que Wittig termina o seu capítulo sobre o contrato social heterossexual, traçando como heurística à nossa opressão uma fuga, que pode tanto ser organizada coletivamente, como pode ser uma fuga individual, em que cada pessoa vai rompendo e recriando os signos e os contratos no seu tempo, no seu ritmo e a sua maneira. As mulheres precisam fugir dos papéis sociais, precisam mudar a rota e o roteiro de suas vidas, para criar novos contratos, "mesmo que tenham de fazê-lo como servos fugidos, uma a uma. É

[64] Da mesma forma que existe a *maternidade instituição* e a *maternidade experiência,* podemos concluir que existe a *mulher instituição* e a *mulher experiência*.

o que estamos fazendo. As lésbicas são desertoras fugidas". Assim como Wittig, Preciado também nos revela ser um desertor:

> Eu sou, como o Pedro Vermelho, um desertor. Eu já fui "uma mulher em psicanálise". Eu fui designado para o sexo feminino, e como o macaco mutante, saí daquela "jaula" estreita, certamente para entrar em outra jaula, mas pelo menos desta vez por minha própria iniciativa. Estou falando com vocês hoje a partir desta jaula escolhida e redesenhada de o "homem trans", o "corpo de gênero não binário". Alguns dirão que ainda é uma jaula política: em todo caso é melhor que a jaula "homens e mulheres" porque tem o mérito de reconhecer seu status de gaiola (Preciado, 2021, 282).

Mesmo que ainda estejamos vivendo em jaulas, que possamos escolher, livremente, em quais comportam melhor a nossa existência. Então é isso, meu amor, sejamos todos desertores fugidos em busca da liberdade para ser. E façamos isso pensando como Fanon (2020), não apenas construindo mudanças para as novas gerações encarnarem, mas construindo mudanças que possamos ver e sentir em nossa pele.

Obs.: Meu bem, essa carta foi construída durante uma ligação telefônica entre nós dois. Viva a tecnologia que nos une, enquanto a dissertação nos separa – mas apenas fisicamente!

Até mais, galetinho...

CARTA MANIFESTO:

REPRESENTAÇÕES MATERNAS SOCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS

11 - Os mitos da maternidade e da paternidade

Filho,

Em pleno puerpério, chorando tanto quanto você, recém-nascido, chorava, ou mais, uma amiga foi me visitar e me indagou severamente: "*Tu não sabes fazer teu filho parar de chorar? Faz alguma coisa pro teu filho parar de chorar, Clarissa!".* Bem, eu não sabia fazer você parar de chorar, eu não controlava nem o meu próprio choro. A minha amiga já estava ganhando na corrida em que eu fracassei: era uma *boa mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho, 2019), mesmo antes de parir. Um dos primeiros aprendizados que temos com a maternidade é que mães não conseguem *controlar* o choro dos(as) seus/suas filhos(as), o máximo que podemos fazer é acolher com carinho, mas naquele momento não possuía esses *saberes que me foram adquiridos na vivência materna* e estava frágil demais para aguentar esses julgamentos. Apenas respondi que não sabia fazer você parar de chorar. Para a minha amiga, essa era a prova da minha inadequação, ou até impossibilidade, de representação materna.

O que torna a minha amiga uma *boa mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho, 2019), mesmo antes de parir? O que a fez pensar que sabe fazer um recém-nascido parar de chorar sem nunca ter sido a (única) responsável por um recém-nascido? Quando respondi que não sabia te fazer parar de chorar, ela obviamente tentou colocar sua tática em prática, mas você simplesmente continuou chorando, inclusive aumentasse a tua potência sonora e passasse a berrar o teu choro. Ela desistiu, talvez você tenha nascido com defeito. Ou talvez o defeito esteja justamente no seu aprendizado platônico, longe da práxis materna. Uma *boa mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho, 2019) é aquela que sabe que nasceu para ser mãe, mas como podemos ter esse saber sem experimentar o que ele de fato significa?

A fala da minha amiga, aliada à sua presunção performática de tentar fazer você parar de chorar, revela tanto a nossa auto profecia materna, como revela outro ponto interessante sobre a maternidade: o nosso lugar de fala (Ribeiro, 2017). Quando nos tornamos mães, entendemos que a maternidade não é uma religião, com uma bíblia escrita por homens milenares que roteirizaram como devemos *ser* e *viver*. Ao contrário do que esses homens professam, mães são personagens distintas e diversas, assim como suas maternagens. Então, para saber o que é *maternar*, com toda a responsabilidade que a maternagem possui, precisamos colocar esse *verbo* em ação sendo *mães*, seja uma mãe biológica, adotiva, madrasta, mãe-avó, mãe *cis*, mãe *trans*, um casal de mães, entre tantas outras possibilidades, desde que a parentalidade seja encarnada a partir da maternidade. A maneira como cada pessoa vai assumir

suas funções parentais está conectada com as suas avenidas identitárias. Por mais que homens/pais e mulheres/mães sejam responsáveis por cuidar das crianças, os papéis sociais traçados para esses signos são distintos, fazendo com que as funções exercidas em relação a parentalidade também sejam distintas. A partir do momento que os homens assumem suas responsabilidades parentais, eles estão exercendo sua paternagem. Afinal, o cuidado parental não é obrigação única das mulheres ou uma função feminina, ele é um dever de todas as pessoas responsáveis por cuidar das crianças.

Filho, lembro de sofrer com os comentários constantes e extremamente abusivos, que vinham de todos os lados, sobre a tua gestação. Via como um profundo ato de terrorismo os inúmeros conselhos que recebia. As pessoas me diziam para aproveitar todas as noites de sono, porque ia passar um bom tempo sem saber o que era dormir, que perderia toda a minha privacidade e que teria minha vida sugada pela tua existência. Diziam que estava *morrendo a mulher para nascer a mãe*. Porém, nenhum discurso, nenhum exemplo, absolutamente nada nos prepara para a maternidade. O choque com a realidade acontece em dois níveis: primeiro percebemos que o terrorismo não passa de uma rusga perto da rotina materna, em seguida nos damos conta de que a mulher, aquela que nunca existiu de fato, não morre quando nos tornamos mãe. Aquela pessoa que existe dentro de nós, que chamam de mulher, mas que sabemos apenas estar viva, continua vivíssima e implorando para ter sua individualidade respeitada. Apesar de todo terrorismo que as pessoas fazem sobre a maternidade, elas não revelam qual é a raiz do problema: enquanto nossa vida muda radicalmente, a dos pais continua praticamente a mesma e é justamente esse desequilíbrio entre os papéis sociais parentais uma das principais causas da sobrecarga materna. A romantização da maternidade e os seus mitos permeiam todos os conselhos invasivos, servindo a manutenção desse discurso e da realidade social que ele projeta.

Os mitos da maternidade foram traçados por Elisabeth Badinter no livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985). Segundo a autora, eles foram criados com o intuito de justificar a escravidão das mulheres aos trabalhos reprodutivos (maternos e domésticos) e relativos à economia do cuidado. Assim como a heterossexualidade não é apenas uma expressão do nosso desejo, mas sim um regime político, os mitos da maternidade também não são apenas uma expressão do nosso desejo de sermos mães, até porque talvez esse desejo nem exista para muitas mulheres e para pessoas que gestam. Os mitos da maternidade são, principalmente, um regime político que vai nos moldar em torno de um desejo imposto e compulsório de sermos mães. Como projeto político, esses mitos dominam todas as instituições de poder, as mídias de comunicação de massa, incluindo o cinema, formando a opinião pública e o senso comum. Esses mitos funcionam como *imagens de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020) sobre as mães, nos enquadrando na maternidade e nos reduzindo a esse papel. Assim

como o contrato heterossexual, parece que os mitos da maternidade sempre existiram da forma como os conhecemos. Prova disso está nos brinquedos para meninas, que variam de bonecas de todos os tipos, com todas as performances possíveis, de comer a fazer *xixi*, até réplicas de eletrodomésticos, como fogão, panelas, vassouras. Então, além da certeza da heterossexualidade, também temos uma certeza de que seremos mães e é essa certeza que fabrica a *maternidade compulsória* (Figueiredo Souza, 2019) e que torna a profecia materna autorrealizável.

Existem pelo menos dois mitos da maternidade que conseguimos mapear e que fazem parte do imaginário popular: o *mito do amor materno* e o *mito do instinto materno* (Badinter, 1985). Segundo Badinter (1985), o mito do amor materno é o responsável pelo *amor incondicional* que nasce na mulher assim que ela se descobre grávida. Esse amor, no entanto, já estava traçado no papel social feminino, independente do que cada mulher e mãe realmente sintam e desejem. Desde que somos classificadas como mulher por termos nascido em um corpo lido socialmente como feminino, ou seja, em um corpo que gesta, somos ensinadas a construir esse amor, antes mesmo de termos um/uma filho/filha para amar. O mito do amor materno, esse amor incondicional e incontestável, é o grande responsável pela maternidade compulsória. Somos doutrinadas por esse mito a idealizar a maternidade e temos dificuldades de questionar se o desejo de ser mãe é realmente nosso ou se ele foi implantado como mais um contrato que assinamos com nosso roteiro de vida.

O segundo mito da maternidade que mapeamos, o *instinto materno*, também acontece durante a gravidez e é o responsável por tornar as mulheres-mães autodidatas nos trabalhos reprodutivos. Ou seja, quem nunca amamentou, por exemplo, saberá amamentar assim que seu/sua filho/filha nasça, quem nunca trocou uma fralda, saberá trocar assim que for necessário. Considerar a maternagem, o ato de cuidar dos/das filhos/filhas, um instinto significa considerar esse um processo natural, inato e involuntário. No entanto, nós não nascemos sabendo ser mãe, nós aprendemos de forma empírica a sermos mães. A partir da nossa experiência com a maternidade e com os cuidados parentais, criamos metodologias que otimizam nosso tempo, que melhoram nosso desempenho, enfim, encontramos formas de nos adaptar ao cuidado de uma nova vida.

Apontando as problemáticas desses mitos, Badinter evidencia que tanto o *instinto materno* como o *amor materno incondicional* são falácias criadas para aprisionar as mulheres ao contrato heterossexual-materno, servindo também para mascarar e silenciar qualquer reclamação ou reconstrução que tentemos fazer sobre nossa maternagem. O princípio básico, segundo a autora, é que o amor materno e os aprendizados que a maternidade nos proporciona, que são nomeados erroneamente como *instinto materno*, são construídos diariamente na relação

mãe-filho(a) e são influenciados diretamente pelo contexto político, social, econômico, cultural e familiar em que vivem. Esse amor incondicional e esse instinto materno, inclusive, podem não existir. Mães são personagens diversas, como já foi dito, e elas podem ou não maternar seus filhos, podem ou não sentir amor por eles (Badinter, 1985). Para o contrato heterossexual-materno, as mulheres que não possuem o instinto materno ou um amor incondicional nasceram com alguma patologia ou possuem algum trauma que os bloqueiam. Por isso, elas são consideradas des-naturadas e incompletas. Todavia, como Adichie bem descreve, não há relação alguma entre a biologia dos corpos e aprender a ser uma pessoa funcional:

> Saber cozinhar não é algo que vem pré-instalado na vagina. Cozinhar se aprende. Cozinhar – o serviço doméstico em geral – é uma habilidade que se adquire na vida, e que teoricamente homens e mulheres deveriam ter. É também uma habilidade que às vezes escapa tanto aos homens quanto às mulheres (Adichie, 2017, p. 22).

Eu, por exemplo, por mais que viva aprendendo a cozinhar, estou sempre queimando alguma comida ou queimando a minha própria mão, seja porque não tenho habilidades ou porque raramente sinto desejo intenso de preparar uma refeição. Ainda assim, cozinhar é uma atividade diária em minha vida. O *Anjo do Lar* me visita todos os dias e não posso matar a sua presença, pois preciso me alimentar! Porém, como mães, somos tão condicionadas a encarnarmos os mitos da maternidade com perfeição, que muitas vezes acabamos nos tornando "cúmplices na redução do papel dos pais" (Adichie, 2017, p. 18). Essa cumplicidade é uma das responsáveis pela profecia autorrealizadora materna acontecer (Saffioti, 1987). Para que possamos mudar a nossa performance e a nossa existência, é preciso que os homens e os pais também mudem a suas performances e os seus modos de existir. Precisamos dividir com eles o peso da parentalidade, que está concentrado na maternidade, transformando o contrato social materno em um contrato social parental, para que possamos maternar sem peso (ou com menos peso), tendo sua responsabilidade equilibrada entre todas as pessoas da família. Segundo Adichie, quando pais e mães dividem as responsabilidades domésticas e parentais com igualdade, eles não possuem ressentimento entre si (Adichie, 2017).

Os mitos da maternidade possuem uma função política e servem ao que Adrienne Rich (1986) nomeou como *maternidade instituição*, na qual "as mulheres agiriam sob mandatos, com regras externas e que lhe seriam impostas, representando a opressão desenhada por Badinter, uma maternidade compulsória" (Carneiro, 2019, p. 10, tradução nossa). Segundo Rich, "a maternidade institucionalizada exige da mulher um 'instinto' maternal ao invés de inteligência, generosidade ao invés da 'chamada sagrada' realização própria da personalidade, e a relação com o outros em vez da criação do eu" (Rich, 1986, p. 88-89). Ao usurpar nossa inteligência, nos reduzindo a um mero instinto, a maternidade instituição reitera que não devemos ter *opinião*

própria, que não devemos *escrever nossas dores* e que para nos tornamos uma *mãe de verdade*, devemos *cuidar das dores dos outros*[65]. Dessa forma, a maternidade atua como um processo de despersonalização para as mulheres, em que os outros possuem mais valor, importância e inteligência do que nós mesmas. Ou seja, a *maternidade instituição* nos faz seguirmos as listas e metodologias criadas externamente por outras pessoas, que muitas vezes não são mães, enquanto ignoramos nossa própria sabedoria materna.

Contraposta a maternidade instituição, as mães são capazes de criar o que Rich designa de *maternidade experiência*, na qual "existiria um espaço autoral para cada mulher, uma dimensão política e liberdade para autodefinir-se como mães" (Carneiro, 2019, p. 10). A maternidade experiência é criada por cada mãe de forma autêntica e original, através do seu roteiro de vida. Ela é encarnada por mulheres que não só têm opinião própria, como valorizam o que sentem e pensam, expressam publicamente e até escrevem sobre. Ou seja, a *maternidade instituição*, que designaremos como patriarcal, e a *maternidade experiência*, que designaremos como feminista, é o que vai de fato definir que tipo de maternagem cada mãe vivencia. Se a mãe e sua maternagem forem construídas através da sua *experiência*, essa maternagem é feminista e, portanto, libertadora. Se a mãe e sua maternagem forem calcadas pela *maternidade instituição*, sua maternagem será *patriarcal* e *castradora*.

Pensar na premissa básica que envolvem os mitos da maternidade para justificar a nossa opressão é um ótimo exemplo para entender como esses mitos simplesmente não possuem nenhuma legitimidade, muito menos prova científica. Se houvesse algo na biologia das mulheres que as tornam mais aptas a um amor materno incondicional e a um instinto inato que nos torna autodidatas na maternagem, então os homens nascem defeituosos, castrados desse instinto e desse amor? Se a maternidade é um trabalho de amor, a paternidade seria o seu oposto, um trabalho de desamor? Essas teorias parecem possuir alguma razão lógica? Filho, lembra quando conversamos sobre a construção dos signos, em que Hall (2016) afirma que eles só podem ser significados a partir da sua diferença com o outro? Se pensarmos que o sentido de um signo é criado em relação ao seu oposto, então os códigos que criam os mitos maternos também criam os mitos paternos. Os mitos paternos, no entanto, por serem a norma, nunca são nomeados. Lembra quando Vieira[66] (2021) aponta que nos só nomeamos os desvios, "porque

[65] Filho, nesse momento estou rememorando os diálogos que tivemos na introdução, com a carta resposta de Pedro Bandeira e as suas dicas para que me tornasse uma escritora de verdade. E também os escritos de Woolf sobre o *Anjo do lar* e a dificuldade para escrever. Lembrando que a escrita, nessa dissertação-carta, assume uma representação ampla. Ela pode ser a escrita da vida, dos filmes, dos filhos, entre tantas outras possibilidades que ela pode assumir.

[66] Vídeo aula chamada *A invenção da heterossexualidade*, de Helena Vieira, no canal do *Youtube* chamado *Pausa para o fim do mundo*. Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=mt2dbhRYAE4&t=2177s. Acesso em: 17/03/2023.

aquilo que é normal prescinde de nome"? Por serem o desvio à norma, só conhecemos os mitos maternos e desconhecemos que esses mitos só podem existir em relação ao seu oposto, aos mitos da paternidade. Resolvi tentar descrever quais são os mitos paternos e como eles atuam socialmente.

Se maternidade é regida pelo mito do amor materno, a paternidade é regida pelo que vamos nomear como *o mito do desamor paterno*. Ao contrário das mulheres e do amor incondicional que elas sentem por seus/suas filhos/filhas, homens não são doutrinados a desejarem e/ou a idealizarem a paternidade. Eles não nascem sabendo que serão pais e que essa será uma das maiores, ou talvez a única, realização das suas vidas. O papel social masculino lhes permite ter muitos desejos, desde que sejam produtivos. O desejo de reproduzir está nos mitos femininos, afinal, o contrato heterossexual é *cis* normativo, ou seja, apenas as mulheres gestam. Os pais devem ser os provedores, aqueles que possuem um trabalho produtivo e que, por isso mesmo, podem ser ausentar de toda responsabilidade com os trabalhos domésticos e parentais. Ao observarmos aos dados sobre o registro de certidão de nascimento das crianças brasileiras, em 2011 cerca de 5,5 milhões não possuíam o nome do pai na certidão de nascimento[67] e, nos últimos 5 anos, uma média de 470 por dia continuam sendo registradas sem o pai[68]. Esses dados nos fazem acreditar que talvez o *mito do desamor paterno* seja verdadeiro.

O segundo mito da paternidade, o *mito da ignorância paterna*, é o que torna a performance masculina rasa e precária, pois eles se negam a assumir as responsabilidades parentais, utilizando-se do nosso "instinto" como argumento. Temos um "instinto materno" que nos torna autodidatas na maternagem e esse instinto está atrelado ao fato de gestarmos, parirmos e cuidarmos dos nossos filhos. Como os homens *cis* não possuem essa capacidade biológica, eles criam o discurso de que também não podem cuidar. Se a origem do cuidado materno é um instinto que apenas pessoas com útero e que gestam possuem, os homens cis se sentem no direito de se esquivar do cuidado parental, com o argumento de que não possuem nem instinto nem saberes para tal. Esse parece ser um dos principais discursos usados pelos homens para se ausentar das responsabilidades paternas.

Da mesma forma que podemos pensar na maternidade por dois vieses, da *instituição* e da *experiência* (Rich, 1986), podemos pensar a paternidade. O *mito desamor paterno* e da *ignorância paterna* representam a *paternidade instituição*: os homens são condicionados a

[67] Dados retirados da matéria no site Exame. Disponível no link: https://exame.com/brasil/brasil-tem-5-5-milhoes-de-criancas-sem-pai-no-registro/. Acessada no dia: 28/01/2023.

[68] Dados retirados da matéria no site G1. Disponível no link: https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2022/08/14/quase-500-criancas-saoregistradas-por-dia-sem-o-nome-do-pai-no-brasil-e-um-direito-da-crianca-diz-mae-que-conseguiu-na-justicaque-pai-reconhecesse-filha.ghtml . Acessada no dia: 28/01/2023.

abdicarem da relação com seus filhos, para se tornarem apenas provedores. Pode parecer que esses mitos facilitam a vida dos homens, pois retiram deles uma responsabilidade enorme, que é cuidar dos filhos. Apesar de ser exatamente assim que esses mitos atuam, essa facilidade (entre aspas) possui um saldo negativo difícil de ser sustentado: a falta de vínculo afetivo entre pais e filhos, ambos sofrem com a distância a qual são obrigados a se manter e que os separam. Ainda assim, são poucos os homens que têm apostado em uma nova performance que permita destruir os mitos para criar uma *paternidade experiência*. A *paternidade instituição* designa aos homens se isentarem dos trabalhos domésticos e paternos, para estarem sempre livres para o trabalho produtivo e livres para os momentos de descanso e lazer, ao qual eles se sentem merecedores. Já a *paternidade experiência*, além de ser criada de forma livre, espontânea e autêntica por cada pai, traria outros benefícios, como a construção de uma relação que vai além do autoritarismo e da moral que muitos pais assumem com a *paternidade instituição*, tendo a possibilidade de criar uma relação afetiva saudável com as/os filhas/filhos.

Pais servem como autoridades e ditam regras mesmo que seja através da autoridade materna, já que eles se ausentam do cuidado com os filhos, mas essa ausência gera como consequência pouco tempo para desenvolverem uma relação afetiva com as/os filhas/filhos. Em contrapartida, geralmente os pais comparecem em atividades de lazer, sendo o que se chama contemporaneamente de *pais instagramáveis*. Para serem *instagramáveis*, esses pais precisam ser tão interessantes e sedutores quanto são ausentes. Essa versão paterna pode ser comparada a que Figueiredo Souza (2019) descreve no *Dicionário da maternidade online* como *"Mãe de Facebook*: termo depreciativo para se referir a mães que não cuidam ou não interagem (o bastante) com os(as) filhos(as) na vida cotidiana, mas postam muito conteúdo relacionado a eles(as) nos sites de redes sociais" (Figueiredo Souza, 2019, p. 15). Sabemos que o mais comum não é existir *Mães de Facebook*, mas sim *Pais de Facebook* ou *instagramáveis*, pois são as mães que mais assumem os cuidados parentais. Não à toa, esse termo – cuidados parentais – costuma ser pouco usado e é erroneamente universalizado como *cuidados maternos*. Por serem ausentes na criação, os pais costumam ser mais bem quistos pelos filhos, enquanto as mães, que estão sobrecarregadas em seus papéis sociais, costumam ser a fonte das agruras dos/das seus/suas filhos/filhas.

Os mitos da maternidade atuam como ficções políticas fazendo os trabalhos reprodutivos se transformarem em *instinto feminino e amor incondicional* (Federici, 2019). Ao não ser reconhecida como *trabalho*, a maternidade é constantemente diminuída, vulgarizada e romantizada. O discurso patriarcal sobre a maternidade é que as mulheres a encarnam com facilidade, sendo quase uma atividade de lazer. Não há desgaste físico, energético, emocional, ao contrário, ser mãe seria uma fonte inesgotável de *amor incondicional* e de felicidade. "Além

disso, ninguém acredita que a mulher que está em casa com as crianças está fazendo um trabalho sério. Se supõe que age guiada apenas por seu instinto maternal, fazendo tarefas que um homem jamais faria, e desprovida de qualquer sentido crítico sobre o que faz" (Rich, 1986, p. 83). Outro problemática em nomear como amor os trabalhos reprodutivos, é que o amor é um sentimento espontâneo e, por isso, não precisa ou não deve ser remunerado. Assumir que deseja receber um salário para maternar e para cuidar da casa, significaria admitir que não ama seus/suas filhos/filhas e que não é uma boa mãe. O ato de maternar, no entanto, é um dos trabalhos mais importantes da humanidade, pois é através do cuidado parental que as crianças crescem e se tornam adultos funcionais, que vão gerir a sociedade.

Federici (2019) vai além da definição patriarcal sobre os trabalhos reprodutivos e disserta sobre absolutamente tudo que as mulheres fazem em suas casas e em relação as(aos) filhas(os) e aos companheiros: lavar suas roupas, preparar suas refeições, o cuidado com a saúde, o cuidado emocional, servir de escuta, servir de terapeuta, dar conselhos, entre tantas outras formas que o cuidado assume. As mulheres são as primeiras a acordar e as últimas a dormir, possuem pouco ou quase nenhum momento de descanso e de prazer em suas rotinas. Nomear como amor serve para mascarar e invisibilizar o peso e a sobrecarga que o trabalho reprodutivo nos causa. Precisamos criar leis trabalhistas para a maternidade que garantam o que todo trabalhador brasileiro deveria ter garantido por lei, designando e descrevendo detalhadamente suas atribuições, criando um piso salarial, folga, férias remuneradas e décimo terceiro. Segundo Federici, ao exigir um salário para o trabalho reprodutivo, não estamos ensejando participar do cistema capitalista, pois já participamos dele com o nosso trabalho não remunerado e é justamente esse trabalho gratuito que permite e garante a sua existência. Segundo a autora, se recebêssemos um salário por todos os trabalhos que temos desempenhado gratuitamente, o capitalismo simplesmente iria à falência. Ou seja, a partir do momento que formos incluídas nas leis trabalhistas e formos remuneradas, precisaremos repensar e recriar esse cistema que nos rege. Por isso, os trabalhos reprodutivos deveriam se tornar a pauta primeira pauta, a pauta zero do movimento feminista (Federici, 2019).

Filho, com essa Carta Manifesto, tecemos (pois escrevi em confluência com muitas autoras) apontamentos críticos sobre a nossa realidade que possam nos servir de guia para a criação de uma *maternidade experiência* (Rich, 1986), ao pensar na elaboração e na criação de novos contratos maternos.

Até mais, galeto...

CARTA MANIFESTO:

REPRESENTAÇÕES MATERNAS SOCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS

12 - A linguagem cinematográfica e suas representações

Filho,

No início dessa *Carta Manifesto*, te apresentei a construção dos signos, especialmente aqueles que formam a tríade *gênero-sexualidade-afetividade*, dando ênfase ao feminino/materno e masculino/paterno, e que somos obrigadas/obrigados a representar desde que nascemos. Também dialogamos sobre o contrato heterossexual e sobre os mitos da maternidade e da paternidade. Agora quero te apresentar como essa tríade, esses contratos e esses mitos são reinventados em signos visuais e sonoros que o cinema incorpora para criar suas representações maternas. Ou seja, primeiro estudamos as representações sociais, agora vamos estudar as representações cinematográficas.

Se o primeiro contato que temos com a representação é a através da linguagem, que nos ensina a encarnar os papéis sociais, o segundo maior contato que temos com as representações é através das imagens e dos seus dispositivos imagéticos. No caso da presente pesquisa, enfocamos em como os *papéis sociais* são traduzidos para o cinema através dos *papéis cinematográficos*. Assim como existe uma linguagem da moda (Hall, 2016), por exemplo, existe também uma linguagem cinematográfica, que nos permite fazer uma leitura das imagens do cinema da mesma forma como lemos as palavras da nossa língua materna: ela possui suas próprias normas e códigos, seus signos, com seus significados e suas representações. Dessa forma, o cinema é um dos *tradutores do mundo*. Alguns livros se aventuraram em decifrar a linguagem cinematográfica detalhadamente e dois deles inspiram a construção dessa pesquisa: *A linguagem cinematográfica* (2007), de Marcel Martin, e o *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento* (2017), Jennifer Van de Sijll.

Apesar de ser "a forma mais recente da linguagem", a linguagem cinematográfica é extremamente complexa e não se utiliza apenas das palavras, ao contrário, no cinema as palavras ganham vida e se tornam imagens. Por isso, o cinema é definido por Martin como um "sistema de signos destinados à comunicação" (Martin, 2007, p.17). Esses signos tanto podem ser visuais como sonoros e eles atuam conjuntamente. As luzes, as cores, os planos, os movimentos de câmera, os cenários e objetos, as falas, as narrações, as músicas, o som diegético e não diegético: todos esses elementos funcionam como signos, contribuindo para construir as representações e os seus sentidos. Segundo Martin (2007), toda representação é um significante e a mensagem que essa representação passa aos espectadores é justamente o seu significado/sentido.

> Mas o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com ele, de fato, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação: à primeira vista, parece que toda representação (significante) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (significado) (Martin, 2007, p. 18).

Por mais que o cinema crie uma "*reprodução fotográfica da realidade"*, Martin afirma que "a realidade que aparece na tela não é jamais totalmente *neutra*, mas sempre um *signo* de algo mais" (Martin, 2007, p. 18). Esse algo mais pode ser os mapas conceituais da direção e da roteirização, por exemplo. Ao entender o cinema como uma linguagem composta por imagens e sons que atuam como signos, gerando representações, podemos fazer uma leitura detalhada dessas imagens, com todos os elementos que a compõem, e dos seus significados, assim como das representações que elas criam. O estudo que fizemos dos signos na linguagem chama-se semiótica, já o estudo dos signos visuais e sonoros Martin define como *semiologia fílmica*, explicada como sendo uma forma de fazer uma leitura sensível dos filmes. "A leitura do semiólogo é uma meta-leitura, uma leitura analítica, face à leitura 'ingênua' (em verdade, à leitura cultural) do espectador" (Metz apud Martin, 2007, p. 258). O espectador sente o impacto que os signos provocam ao assistir um filme, os semiólogos sentem o impacto, mas eles desejam ir além dessas emoções para entender como o cinema se utiliza dos signos para criar as representações e guiar nossas emoções durante uma entrega fílmica.

Filho, ao ler essa carta, queria que tu tiveste o mínimo de habilidade para fazer uma leitura sensível das personagens maternas que cruzarem teu caminho de espectador. Lembrando que mesmo que não sejas mãe, tu tens uma mãe que te ensina a sempre observar a vida a partir do ponto de vista materno, isso já te torna um bom leitor da maternidade em qualquer dispositivo! Os signos visuais e sonoros, assim como suas representações e seus sentidos, são o que dão forma ao discurso do filme. A combinação dos códigos visuais com os signos e os seus significados, ou seja, os códigos visuais aliado aos códigos discursivos e culturais tornam a linguagem cinematográfica extremamente elaborada e de difícil categorização. Decifrar e traduzir esses códigos permite ao espectador e aos semiólogos fazerem uma leitura fílmica. Um movimento na imagem pode ter inúmeros significados, dependendo do que esteja acontecendo na narrativa fílmica e de quais personagens estejam em cena. Se conseguimos mapear muitas imagens de controle (Collins, 2009; Bueno, 2020) maternas na próxima carta, a maneira como essas imagens serão reinventadas cinematograficamente varia de filme para filme, de diretor para diretor, de período histórico para período histórico.

São muitos os livros que tentam mapear e descrever essas linguagens e suas aplicações práticas, como no caso do livro *Narrativa cinematográfica* (2017), em que Van Sijll cartografou cem linguagens cinematográficas, explicando como elas são usadas, mostrando exemplos com

frames de filmes e tecendo sua importância dramática. A autora se utilizou de grandes clássicos do cinema para descrever os seus exemplos e mesmo que tenha conseguido listar cem linguagens, ainda assim, não esgotou as inúmeras possibilidades de entrelaçamento e de importância dramática que elas possuem. Sem contar que quanto mais avanços tecnológicos temos, mais linguagens são inventadas ou reinventadas. E, como defendemos nessa pesquisa, o corpo-tela (Martins, 2022) da cinematografia pernambucana reflete o corpo-imagem (Martins, 2022) ou mapa conceitual (Hall, 2016) de cada diretor(a), ou seja, diretores(as) pernambucanos(as) possuem uma forma particular de se utilizar dessas linguagens e tentamos mapeá-las na terceira parte dessa pesquisa, através das análises fílmicas.

Os signos encarnados pelos personagens, as suas ações e reações, a sua subjetividade, são fáceis de serem lidas semiologicamente porque elas refletem os papéis sociais que somos obrigados a encarnar desde que nascemos: ou os personagens reiteram os papéis sociais ou eles rompem com esses papéis. Essas representações cinematográficas servem como arcabouços para a construção da nossa autorrepresentação, pela identificação através da *catarse* que Bandeira me ensinou na sua carta-resposta, ou pela desidentificação que elas nos provocam. As personagens nos filmes constroem nosso imaginário sobre como devemos ser, como devemos nos portar, como serão nossas relações e nossos roteiros de vida de acordo com as decisões que tomarmos. Quando tudo que vivemos é atravessado pelas questões de gênero, raça e classe, entre outras avenidas identitárias, assim também o são os meios de comunicação de massa, em todos os seus dispositivos imagéticos e sonoros, incluindo o cinema e suas representações.

Nós podemos fazer uma leitura dos filmes que vemos, mas também podemos fazer uma leitura do que estamos vivendo a partir dos filmes e das suas representações. Há um relato muito interessante sobre como o cinema nos ajuda a fazer uma leitura da nossa própria existência no livro de Verônica Oliveira, que possui um título muito simbólico: *Minha vida passada a limpo, eu não terminei como faxineira, eu comecei* (2020). Oliveira trabalha como diarista e se tornou influencer e referência na área. No seu livro, ela conta sua história de vida, a relação com o trabalho e com os filhos e os períodos de dificuldade financeira e de depressão. Em um dos seus relatos, ela fala sobre um dia em que o seu filho, apelidado de Panda, soube diagnosticá-la com depressão ao associar como ela estava performando com a representação de uma personagem do filme *Divertida Mente* (2015):

> Eu via a preocupação deles em cada atitude. Até que um dia Panda simplesmente me mostrou que entendia perfeitamente o que estava acontecendo. Ele me perguntou se eu já havia assistido ao filme Divertida Mente e, quando eu disse que sim, ele completou com: "Você não acha que a Azul pegou nas suas bolinhas e te deixou assim?". A personagem azul do filme é a Tristeza, e tudo que ela tocava ficava azul e triste. Aos 7 anos, meu filho foi capaz de diagnosticar depressão (Oliveira, 2020, p. 106)

E quem foi que ensinou, através do poder das metáforas, o que era a depressão a uma criança de sete anos de idade? Foi o cinema, com suas imagens e sons, com suas personagens e suas representações, com o discurso diluído no tempo da narrativa fílmica, que ensinou a um filho que sua mãe estava deprimida e precisava de cuidado. Nesse sentido, o cinema é uma arma poderosa de leitura não só fílmica, como também existencial. Ele funciona como um dos *tradutores do mundo* para as crianças e para todos nós, adultos, que passamos a vida redescobrindo-o. No entanto, não são todos os filmes que nos ajudam a fazer uma leitura positiva e transformadora da realidade que vivemos, a exemplo dos que criam representações que funcionam como *imagens de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020), que vamos estudar na próxima carta.

Filho, encontrei um bom exemplo de como a linguagem cinematográfica cria significantes/significados e representações/conceitos com intuito de reiterar os papéis sociais que somos obrigadas(os) a encarnar, no livro *A linguagem secreta do cinema* (1994), de Jean Claude-Carrière. Para ensinar como as linguagens e os signos gestam as representações, o autor descreve uma cena entre três personagens, dois homens e uma mulher. Um personagem masculino está na janela de sua casa, enquanto a personagem feminina e o segundo personagem masculino estão na rua em frente a essa casa. Ao descrever essa cena, Carrière nomeia cada personagem de acordo com as relações que eles possuem entre si: o homem sozinho é o marido, a mulher é a esposa e o terceiro rapaz só pode ser, na concepção do autor, o amante. Com esse pequeno enredo criado, Carrière começa a explorar como atuam as linguagens cinematográficas revelando o que o marido está sentido e o que ele está pensando em fazer com sua esposa e o amante. Dessa forma, ele simplesmente descreve um feminicídio em uma tentativa de nos ensinar como o cinema reconstrói a realidade.

> Um homem, num quarto fechado, se aproxima de uma janela e olha para fora. Outra imagem, outra tomada, sucede a primeira. Aparece a rua, onde vemos dois personagens – a mulher do homem e o amante dela, por exemplo. Para nós, atualmente, a simples justaposição dessas duas imagens, naquela ordem, e até na ordem inversa (começando na rua), nos revela, claramente, sem que precisemos raciocinar, que o homem viu, pela janela, a mulher e o amante na rua. Nós sabemos; nós o vimos no ato de ver. Interpretamos, corretamente e sem esforço, essas imagens justapostas, essa linguagem. Nem percebemos mais essa conexão elementar, automática, reflexiva; como uma espécie de sentido extra, essa capacidade já faz parte do nosso sistema de percepção (Carrière, 1994, p. 16-17).

O nosso *mapa conceitual* (Hall, 2016) e o nosso *sistema de percepção* (Carrière, 1994) possuem a mesma conceituação, ambos versam sobre os mapas de sentido (Hall, 2016) que compartilhamos, sobre os papéis sociais e os códigos ficcionais que nos regem. De acordo com Carrière, o nosso mapa conceitual entende que quando uma mulher casada está andando na rua com outro homem só existe uma única possibilidade de relação entre os dois: a sexual e/ou

afetiva. Eles não são amigos que estão caminhando juntos, não são colegas de trabalho que voltaram juntos um pedaço do caminho, ele não é nem um parente nem um mero conhecido. Ele tem que ser, necessariamente, um amante, pois ele está com uma mulher casada e se essa mulher anda com outro homem, ela só pode ser adúltera. Sabemos disso "sem que precisemos raciocinar", garante o autor. Ao invés de parar nesse momento, Carrière vai além e começa a mostrar como os diferentes planos e pontos de vista podem mudar o entendimento da cena e dos personagens:

> Agora, a mulher se despede do amante e se dirige para casa. Olhando para cima, ela vê o marido na janela, e treme de medo. Quase podemos ouvir seu coração bater. Se, nesse momento, o marido for filmado do ponto de vista da mulher, diretamente de baixo para cima, inevitavelmente vai parecer ameaçador, todo-poderoso. Apenas a posição da câmera produzirá esse efeito, independente de nossos próprios sentimentos. Por outro lado, se virmos a mulher do ponto de vista do marido, de cima para baixo, ela parecerá amedrontada, vulnerável, culpada (Carrière, 1994, p. 17).

Carrière apresenta o marido sendo visto pela esposa em um *contra-plongée*, criando uma posição de superioridade completamente adequada aos papéis sociais masculinos, o revelando ameaçador para a mulher. Já quando o marido vê a esposa, ela é apresenta em um *plongée*, em uma posição de inferioridade, "amedrontada, vulnerável, culpada". Van Sijll explica a importância dramática do *plongée*, fazendo com que "o objeto pareça menor e vunerável" e no *contra-plongée* "a câmera transmite força ao objeto, fazendo-o parecer dominar o que está abaixo dele" (Van Siljj, 2017, p. 198-200). Nos dois ângulos, o marido está em posição de superioridade em relação a esposa, revelando a "construção social da subordinação feminina" (Saffioti, 1987) através das imagens do cinema, do uso distinto dos ângulos para gerar essa subordinação. A explicação dessas cenas revela a manutenção dos papéis sociais de cada personagem. Em seguida, ele ensina como a luz pode criar diversas formas de representações:

> Imaginemos que a cena se passa à noite. Se o diretor decidir dispor as luzes de modo que o rosto do marido fique iluminado por baixo, fazendo os dentes brilharem, exagerando os ossos das maçãs do rosto e as rugas da testa (elemento importante de filmes de horror), o homem parecerá cruel e aterrador. Por outro lado, uma iluminação suave, impressionista, pode fazê-lo parecer clemente (Carrière, 1994, p. 17-18).

Com a luz, o cinema pode criar o *macho* como viril, agressivo e violento. Depois de construir uma história sobre o casamento heterossexual, a monogamia e a traição, apresentando como o cinema cria essa narrativa imageticamente, Carrière ensina que o cinema tanto pode mostrar a ação real que o personagem viveu, como pode revelar os pensamentos dos personagens e, para isso, serão usados signos visuais diferentes. A maneira do autor descrever as duas formas de representação, a do acontecimento da cena e a da imaginação da cena apenas

na cabeça do personagem, ele o faz descrevendo como o marido pensar em matar a sua esposa. Para o autor, o marido pensar em matar a esposa por ter sido atraído é uma *conclusão previsível*.

> Se, depois da tomada do rosto enraivecido, vemos o homem estrangulando selvagemente a mulher, podemos admitir que isto é real, que estamos testemunhando a conclusão previsível, nos aposentos conjugais, algumas horas depois. Mas se, depois dessa cena no quarto, voltamos à expressão irada, ao marido ainda olhando pela mesma janela e vendo os mesmos personagens na rua, uma espécie de instinto secreto nos diz que a cena do estrangulamento não aconteceu de verdade, que foi inserida simplesmente para nos mostrar a fantasia do marido traído, seu desejo oculto, talvez até sua firme intenção, mas que ele ainda não realizou (Carrière, 1994, p. 18).

Por fim, ele revela outra cena que o marido pensou, mas que não aconteceu de fato, que é simplesmente a caveira do amante: "(o marido) podia ter visto uma caveira sob o chapéu do amante quando este se virou para olhar a janela" (Carrière, 1994, p. 19). Sabemos que o cinema reproduz o real (Martin, 2007) e que, por isso mesmo, ele vai apresentar cenas e personagens que não vão, necessariamente, nos agradar. No entanto, essa possibilidade não me parece legitimar a construção de uma narrativa que controla a sexualidade das mulheres a partir de um feminicídio como uma forma saudável para se ensinar as linguagens cinematográficas. Muitas cenas e muitos personagens poderiam ter sido criados e o foram em outros momentos do seu livro. No Brasil, em 2022, a cada 6 horas uma mulher foi assassinada apenas por ser mulher. Como nós poderíamos ler esse livro sem nos causar, no mínimo, um tremendo incômodo? A sensação que me passa é que o livro foi escrito apenas para cineastas homens lerem e, com isso, parece que há não só um ensinamento cinematográfico, mas também uma doutrinação patriarcal sobre os corpos e a sexualidade das mulheres. Não acredito que o autor tenha pensado sobre isso, ao contrário, a escolha das suas palavras, a obviedade, normalização e banalização com que ele trabalha a violência contra as mulheres e o feminicídio é feita de forma corriqueira. Vale destacar que o autor é francês e o livro foi escrito no final do século passado, em 1994. No entanto, violência contra a mulher sempre existiu e jamais deveria ser legitimada ao ponto de servir como um bom exemplo para ensinar as linguagens cinematográficas[69].

Por reproduzir o real, o cinema tem um papel importantíssimo na construção da identidade das pessoas através da sua espectatorialidade e da representação que elas possuem ou não possuem dentro do quadro cinematográfico. Um dos melhores exemplos sobre a possibilidade de criar novas representações de gênero e raça está no remake do filme infantil *A pequena sereia* (2023, 135'), dirigido por Rob Marshall. Quando o trailer do filme foi lançado oficialmente, muitos racistas foram contra a personagem principal, Ariel, ser interpretada por

[69] O termo feminicídio começou a ser pesquisado em 1976 por uma socióloga sul-africana, chamada Diana Russell, ao perceber que havia uma diferença no homicídio das mulheres, pois ele acontecia por questões de gênero. Apenas em 2015 o feminicídio foi incluído na legislação brasileira como crime hediondo. Disponível no llink: https://www.scielo.br/j/ref/a/8GzxSjJtLX7P3ryZRbtsvmH/. Acesso em: 26/07/2023.

uma mulher negra, a atriz Halle Bailey. Em dissonância a essa cena real e criminosa, também circulou nas redes sociais um vídeo com crianças negras de vários lugares diferentes do mundo reagindo ao trailer. Algumas choram de emoção, outras dançam e uma dessas crianças verbaliza felicíssima: ela é igual a mim! Mesmo que seja em um desenho animado com histórias fantasiosas e seres que não existem na vida real, esse é o poder que os filmes têm de *tradução do mundo*: gerar reconhecimento e empoderamento ou gerar reconhecimento e repressão. Nesse caso, o empoderamento é escrito em letras garrafais e negritado na experiência espectatorial das crianças, especialmente das meninas negras, que puderam se identificar com a personagem[70].

Filho, na minha infância e juventude era difícil ver mulheres ou meninas negras atuando nos filmes, principalmente como protagonistas, te conto mais sobre isso na próxima carta. Estudaremos como as linguagens cinematográficas, com seus signos visuais e sonoros, gestam as representações maternas na terceira parte, com os filmes pernambucanos que mapeamos. Para finalizar essa segunda parte da pesquisa, quero te escrever sobre as imagens de controle (Collins, 2009; Bueno, 2020) que conseguimos mapear e que nos servirão como base analítica na terceira parte, mas teremos esse diálogo em outra carta!

Até mais, meu bem...

[70] Matéria do G1 sobre a repercussão do trailer do filme *A pequena sereia* (2023), dirigido por Rob Marshall, disponível no link: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/09/15/reacao-de-meninas-negras-assistindo-ao-trailer-de-a-pequena-sereia-com-halle-bailey-viraliza-igual-a-mim.ghtml. Acesso em: 13/06/2023.

CARTA MANIFESTO:

REPRESENTAÇÕES MATERNAS SOCIAIS E CINEMATOGRÁFICAS

13 - Representações maternas de controle

Filho,

Na presente carta quero relembrar e aprofundar o termo *imagens de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020) por sua relevância para a semiologia/leitura fílmica. As imagens de controle foram teorizadas por Collins (2009) e interpretadas e traduzidas por Winnie Bueno no seu livro *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins* (2020). Essa obra será a grande base de referência dessa carta e te recomendo a leitura dela, pois sei que muito te interessa e sei que vais gostar.

A construção das imagens de controle é bastante semelhante a criação dos signos. Primeiro elas se apoiam em cistemas binários, marcados pela oposição e pelas diferenças entre as pessoas e suas representações. E como nos cistemas binários, um lado tem poder e domina, enquanto o outro lado não tem poder e é dominado. Por perceber que a sociedade é androcêntrica, Beauvoir escreveu que as mulheres são o "outro" em relação aos homens. Ribeiro (2017), Kilomba (2020), Bueno (2020), e muitas outras autoras negras, escreveram que as mulheres negras são o outro em relação a todas as outras categorias identitárias. "A mulher negra, não sendo nem branca nem homem, neste esquema colonial representa então uma dupla ausência que a torna absolutamente inexistente. Pois ela serve como a outra de *outrxs*, sem status de Outridade" (Kilomba *In:* Fanon, 2020, 15-16). Vale destacar que objetificar as "mulheres negras enquanto o outro da sociedade é o que organiza o controle" sobre elas (Bueno, 2020, p. 81). Em seguida, a natureza é evocada para legitimar a diferença entre as representações: "(...) a objetificação de mulheres e de negros e negras a partir da identificação destes com a natureza, colocada em oposição à intelectualidade, tem servido como justificativa para a opressão desses grupos" (Bueno, 2020, p. 77).

Estudamos na carta sobre *Estereotipagens* que temos dois tipos de representações cinematográficas: elas podem ser as representações sociais que são normalizadas, como elas podem ser representações caricaturais e, dessa forma, devem ser evitadas, o que significa que a trama geralmente pune as personagens que interpretam esse tropo. A diferença entre as representações geralmente acontece através diferença que as personagens assumem diante dos papéis sociais, ou seja, as que resolvem romper com as normas e códigos estabelecidos socialmente são as personagens caricaturais que serão punidas. As *imagens de controle*, por serem sexistas e racistas, seguem essa mesma lógica representacional: ao mesmo tempo que criam representações que parecem refletir a sociedade, ou as suas normas/códigos sociais,

através da boa mãe, essas imagens também podem ser criadas por representações caricaturais e, de certa forma, estereotipadas das mulheres negras, criando a representação da mãe má. Ambas as representações refletem a manutenção dos cistemas de poder, afetando diretamente a subjetividade, a autodefinição e a performance dessas mulheres. Vale destacar que a imagem de controle da boa mãe também pode ser criada ou observada como uma representação caricatural, afinal, ela serve justamente para nos enquadrar nessa representação. Esses tropos se refletem nas imagens-signos com tanta frequência, que Hall (2016) conceituou *políticas/regimes de representação racial*, como um conjunto de códigos ficcionais que regem as representações e esse regime representacional racial pode ser comparado ao que Collins (2009) nomeou como imagens de controle. Inclusive, há um tropo definido por Hall (2016) que possui o mesmo nome e significação semelhante ao que foi definido por Collins, a figura da *mammy*. Veremos isso mais à frente.

Por se tratar de imagens racistas, elas refletem os conceitos do período escravocrata e servem justamente para manter a dominação da categoria identitária da supremacia masculina branca sobre pessoas negras, especialmente sobre as mulheres negras. Ao pensar nas imagens produzidas por qualquer dispositivo ou tecnologia de gênero (De Lauretis, 1987), podemos observar como as imagens de controle (Collins, 2009; Bueno, 2020) atuam através da criação das representações e dos discursos narrativos, possuindo como matriz de dominação a tríade do patriarcado-racismo-capitalismo, alinhada especialmente à sexualidade feminina. As imagens de controle (Collins, 2009; Bueno, 2020) criam signos maternos que são encarnados pelas personagens dos filmes e cada imagem vai definir um signo materno diferente.

> A maternidade, por exemplo, é o centro de várias imagens de controle, uma vez que a relação das mulheres negras com suas filhas constitui frequentemente o primeiro momento de elaboração da autodefinição de mulheres negras. Logo, constituir estereótipos negativos a respeito de mães negras é útil para a manutenção dos privilégios das elites dominantes (Bueno, 2020, p. 85-86).

Esse é o ponto central da profecia autorrealizadora (Saffioti, 1987): ao doutrinar as mães negras a serem submissas aos cistemas de poder, definindo-as externamente de forma pejorativa e degradante, elas ensinarão suas filhas a se autodefinirem da mesma forma. Filho, há um ponto muito interessante nesse livro que desvela como o período da escravidão afetou a relação das mulheres negras em relação a sua sexualidade, a sua afetividade e a sua maternagem. Uma das raízes da escravidão consistia justamente em controlar e violentar o seu corpo, sem permitir-lhes ter relações de afeto com outras pessoas, elas eram proibidas de casar, de terem um marido, de terem uma casa e o principal, de cuidarem dos(as) seus(as) filhos(as), que eram vendidos como escravos. Muitas mães escravizadas preferiam induzir o aborto, do que parir um filho que seria escravizado como ela. Esse período deixou sequelas na vivência dessas mulheres em

relação a suas vidas afetivas, sexuais e maternais. Sem contar nas heranças da escravidão que moldam a sociedade e que ainda afeta a vida delas. Ou seja, a opressão e exploração que mulheres brancas e negras vivenciam em torno da maternidade é completamente distinta. Enquanto mulheres brancas lutam contra o ideal patriarcal da maternidade, com os seus mitos, que retiram de nós qualquer autonomia e poder de decisão, muitas mulheres negras estão lutando para construírem suas famílias justamente como uma forma de conquistarem sua autonomia e seu poder de decisão. A exploração sexista pode unir as mulheres, mas o cruzamento entre as outras avenidas identitárias, como a de raça por exemplo, acrescenta novos elementos que diferenciam o contexto de vida de cada mãe. Para mães negras, a maternidade pode ser uma forma de "empoderamento e resistência à violência colonial" (Bueno, 2020, p. 103).

Collins categorizou quatro signos/imagens de controle: a *mammy*, a matriarca, a *welfare mother* e a Jezebel. A primeira imagem é a da *mammy* e surgiu no início do século XIX. Essa representação foi criada para enquadrar e explorar as mulheres negras como domésticas e babás das famílias brancas. Para isso, foi criado um discurso paternalista que romantizava a relação entre senhores de engenho e as pessoas escravizadas, como uma relação de *afeto.* "A *mammy* é a trabalhadora doméstica, escravizada ou liberta, obediente e fiel à família branca à qual serve com amor e zelo" (Bueno, 2020, p. 87-88). A imagem de controle da *mammy,* ao ser adaptada à realidade brasileira, reflete a relação falaciosa criada pela classe dominante sobre as empregadas domésticas e/ou babás que contratam, quando dizem que *'ela é quase da família'*.

Para Collins, a representação física da *mammy* é a de uma mulher "gorda, de pele retinta, que não tem um companheiro e nem ao menos uma sexualidade" (Bueno, 2020, p. 88). Hall a define de forma semelhante: "O semblante gordinho da *Black Mammy* ainda sorria um século após a abolição da escravatura, em todos os pacotes de panquecas da marca *Aunt Jemima*" (Hall, 2016, p. 174). Essas personagens não possuem uma narrativa pessoal, não costumam ser protagonistas e muitas vezes não possuem sequer um nome próprio. Em uma videoaula no *Youtube*[71], Bueno cita como exemplo a personagem do filme *E o vento levou* (1940, 238', de Victor Fleming), vivida pela atriz negra Hattie McDaniel, e observa que ela não tem nome, chama-se apenas *Mammy*, ou seja, a personagem é nomeada pela imagem de controle que ela representa. O seu papel na trama é servir a protagonista branca.

Como a *mammy* trabalha praticamente em tempo integral para uma família branca, elas costumam não construir a sua própria família ou se possuem uma, essa família costuma não

[71] Winnie Bueno debate o conceito de *imagens de controle* na videoaula no canal do Youtube da Pró-reitoria de Extensão UFSM. Disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=4mPUVq2MjI8&t=1337s. Acesso em 03/04/2023.

fazer parte dos enredos. “A *mammy*, sem família, sem parceiro sexual, sem afeto, tem tempo suficiente para cuidar da casa e das crianças dos brancos, em troca do afeto limitado dessas crianças” (Bueno, 2020, p. 87-88). A imagem de controle da *mammy* é a de uma mulher resignada com o seu papel social e ela transmite esse papel para outras gerações. “A figura da *mammy* é a face pública que os brancos esperam que as mulheres negras assumam para eles” (Collins, 2009, p. 80 apud Bueno, 2020, p. 88). Essas mães, ao introjetarem as opressões as quais são submetidas, não só corroboram com a profecia autorrealizadora (Saffioti, 1987), mas acabam por ensinar seus filhos a introjetarem as opressões e a viverem igualmente uma profecia autorrealizadora (Saffioti, 1987). Ou seja, as mulheres ensinam os filhos a não resistir as opressões e, de certa forma, a se auto oprimirem:

> O objetivo por trás dessa imagem de controle é manter as mulheres negras submissas ao trabalho doméstico e ensinar seus filhos a apresentarem o mesmo comportamento, o que também é articulado a partir de imagens de controle destinadas às crianças negras. Ou seja, o processo educativo interno das famílias negras, geralmente centralizado pela relação mãe-filhos, também é vigiado a partir das imagens de controle (Bueno, 2020, p. 87-88).

Essa imagem de controle (Collins, 2009) é semelhante ao tropo criado por Gonzalez (2020) da *mãe preta*, que também encarna a representação das domésticas e babás, mas a maneira como Gonzalez constrói a história dessas mães, lhes confere um status de superioridade em relação às mães brancas, que apenas vão gestar e parir os/as filhos/as, enquanto as mães pretas cuidam dessas crianças e as ensinam o *pretuguês:* “E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito a criança brasileira, como diz Caio Prado Jr. Essa criança, esse *infans*[72], é a dita cultura brasileira, cuja língua é o *pretuguês*” (Gonzalez, 2020, p.88). A definição da mãe preta de Gonzalez coloca a mãe branca como *a outra*:

> Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, *é a mãe*. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: quem é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe para dormir, que acorda de noite para cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, ela é a mulher. Enquanto "bá", é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra, que, por impossível que pareça, só serve para parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Essa é efetuada pela negra. Por isso a "mãe preta" é a mãe. (Gonzalez, 2020, p. 87-88).

A meu ver, a representação traçada por Gonzalez e a definida por Collins (2009) e Bueno (2020) são completamente distintas. Enquanto uma é alienada da sua condição, no caso da *mammy*, a *mãe preta* compreende (e representa) a sua importância na sociedade, de ensinar a linguagem e a cultura, o *pretuguês*, às crianças brancas que cuida. Por isso, defino essa

[72] “*Infans* é aquele que não tem fala própria, é a criança falada na terceira pessoa, porque falada pelos adultos” (Gonzalez, 2020, p.78).

representação como uma *imagem de denúncia* sobre a vivência e a relevância social das mães pretas. Hall (2016) também nomeou e descreveu a representação desse tropo, associando-as às imagens de controle (Collins, 2009), no entanto, ele as coloca possuindo um marido sem serventia e sedentário, ou seja, um marido que representa o *mito da ignorância paterna*:

> As *mães pretas* - protótipo da servente doméstica, geralmente grande, gorda, mandona e intratável, com o seu marido que não serve para nada (além de ficar em casa dormindo), com a sua absoluta devoção à casa dos brancos e sua subserviência inquestionável em seus locais de trabalho (1973: 9) (Hall, 2016, p. 177).

Filho, há um filme documental brasileiro criado com imagens de arquivos de novelas, programas de televisão e filmes que apresenta atores negros e atrizes negras falando sobre suas atuações nesses dispositivos. O filme chama-se *Tudo que é apertado rasga* (2019, 28'), dirigido por Fabio Rodrigues Filho e está disponível online no site da *Embaúba Play*[73]. A partir da montagem de vários programas de televisão, podemos ver como Zezé Motta estava em todos com a mesma militância em torno da representação das mulheres negras, sempre limitadas a empregadas domésticas, sem histórias próprias, vivendo na casa dos patrões e presas em seus enredos de vida. Ou seja, ela estava denunciando a representação da *mammy* nas telenovelas brasileiras do final do século passado a partir das personagens que era contratada para interpretar. "E ele carinhosamente me disse 'Zezé, se você agora tomar muito a sério essa postura de não faço mais empregada, você vai ficar desempregada, colega! Ele falou com todo carinho, tenho certeza" (Trecho de depoimento de Zezé Motta no filme *Tudo que é apertado rasga*). Ao que Jô Soares responde afirmativamente e acrescenta: "mas é uma coisa brutal...". Não sabemos quem é que aborda Motta dessa forma, mas podemos imaginar que se trata de um homem branco.

Em outro programa, Motta faz mais relato chocante, quando alguém a questiona se ela estava fazendo curso de teatro e como ela responde que sim, a pessoa afirma que "não sabia que para fazer papel de empregada precisava fazer curso". Mais uma vez a montagem revela que ela repetiu essa mesma história em vários programas. Em outro episódio racista, escreveram como manchete de uma revista que quem passou no teste foi "uma atriz feia, porém exuberante. E eu olhava, era uma revista chiquérrima, eu olhava para a foto e falava *'mas eu tô tão linda aqui e tão dizendo que eu sou feia! Não tô entendendo"*". Quando estava desempregada, ela encontrou uma atriz que afirmou: "vão começar duas novelas, não é possível que em nenhuma delas não tenha uma empregada". Em 50 anos de carreira, ela só fez dois comerciais e teve um recusado pelo cliente, com a justificativa que o seu público-alvo eram pessoas da classe média

[73] Filme disponível no link: https://embaubaplay.com/catalogo/tudo-o-que-e-apertado-rasga/. Acesso em: 10/04/2023.

e elas jamais aceitariam a sugestão de uma mulher negra. No mesmo filme, outras atrizes negras afirmam que não querem fazer publicidade porque não querem ser associadas sempre a figura da doméstica, vendendo produtos de limpeza. “E não tem o menor problema em fazer a empregada doméstica, desde que ela faça parte da trama e não vivam a reboque de outros personagens brancos”, afirma Motta. Por todas essas violências e sempre presa a imagem de controle da *mammy*, ela resolveu trabalhar também com música, tornando-se cantora, pois assim teria mais liberdade para se expressar livremente.

As imagens de controle não estão refletidas apenas nas ficções, elas estão em todos os dispositivos imagéticos, e são fundamentais para entender como o cinema cria suas representações. Enquanto as mulheres brancas são representadas através dos mitos da maternidade, que as imputa cuidar dos filhos e da família, “a imagem da *mammy* está centralizada na lógica do mito da aceitação da subordinação” (Bueno, 2020, p. 89). Ou seja, o mito da *mammy* imputa as mulheres negras não a cuidar dos próprios filhos e da própria família, mas a cuidar dos filhos e da família branca. Os mitos da maternidade enquanto um trabalho que as mulheres brancas deveriam assumir em tempo integral, não são moldados para às mulheres negras, que trabalham em tempo integral fora de suas casas.

> Opera um mito no qual a mulher negra cuida e dedica amor à família branca, sobretudo às crianças, cujo cuidado é sua responsabilidade, de forma mais responsável e afetuosa do que dedica a sua própria família. Essa imagem cristaliza um tipo de relacionamento ideal entre as mulheres negras, grupo dominado, e as elites brancas, grupo dominante (Bueno, 2020, p. 89).

Essa imagem de controle serve para mascarar divisão sexual e racial do trabalho, a exploração econômica das mulheres negras, as péssimas condições de trabalho, a falta de leis trabalhistas, o desgaste físico exacerbado e a má remuneração. Um bom exemplo de como essa imagem de controle funcionava para garantir a manutenção da classe dominante, com a garantia de um serviço muito bem executado e barato, foi quando finalmente as trabalhadoras domésticas foram incluídas na Constituição Brasileira, com a *Pec das domésticas*, aprovada em 2013 e regulamentada em 2015, possuindo leis próprias para garantir que tivessem carteira assinada, piso salarial, folgas e férias remuneradas, entre outros benefícios que qualquer trabalhador possui ou deveria possuir. Foram as leis trabalhistas e as cotas nas instituições de ensino, implementadas nos governos do PT, que permitiram que as/os filhas/filhos de trabalhadoras domésticas mudassem de vida, e fossem os primeiras da família a fazer faculdade, a ter um diploma e a trabalhar com dignidade. “A fixação das mulheres negras em trabalhos domésticos ou postos de emprego cujas características das tarefas são adstritas à figura da *mammy* tem uma função de mitigar a exploração econômica profunda da qual as mulheres negras são alvo” (Bueno, 2020, p. 91).

A imagem de controle da *mammy* encarna a *boa mãe negra*, aquela que cuida da família branca em detrimento a sua própria família, a *mãe má negra* encarna a imagem de controle da *matriarca* como aquela que não cuida dos próprios filhos e, por isso, são as verdadeiras culpadas pela negritude permanecer na pobreza (Bueno, 2020). "Uma vez que as mães não cumpriram seus papéis de educadoras nem vigiaram devidamente o comportamento dos seus filhos, resta a eles a criminalidade, a qual é corrigida pelo Estado a partir das punições penais" (Bueno, 2020, p. 93). A *mammy* é uma figura amorosa que habita os lares de famílias brancas e dedica seu afeto e cuidado às pessoas para quem trabalha, já a matriarca é "agressiva, castradora e violenta" e habita os lares das famílias negras, mas ao contrário da *mammy*, ela não cuida dos próprios filhos. Além de serem fortes, as matriarcas não possuem instinto materno (o que não é bem uma novidade, já que ele não existe) e trabalham compulsoriamente. Dessa forma, elas acabam castrando os homens negros ao assumir uma parte de suas características (Bueno, 2020). Ou seja, em nenhuma dessas imagens de controle maternas sobre as mulheres negras possuem relações saudáveis com parceiros sexuais e afetivos e/ou com seus/suas filhos/filhas.

A figura da matriarca como agressiva pode servir para mascarar, inibir e silenciar os seus discursos, especialmente quando estão criticando os cistemas de poder. A linguagem e o diálogo são ferramentas fundamentais para a criação e recriação das culturas. Elas são fonte poderosa de conhecimento e de troca dele, pois servem para o empoderamento, para quebrar regras/normas/leis e criar novas. Os discursos racistas atingem diretamente a voz das mulheres negras, pois as representam como sendo mulheres raivosas e, por isso, incivilizadas. Atingir a voz faz parte de um projeto político racista para silenciar não apenas a voz, mas também o corpo, a performance e a existência em si.

A terceira imagem de controle descrita por Collins é a imagem da *welfare mother*. Essa imagem de controle pode ser representada pelas mães que utilizam as políticas públicas para garantir o bem-estar social da sua família. No Brasil, temos como exemplo o programa do Bolsa Família, implementado nos governos do PT, na gestão de Lula, desde 2003. Na época em que foi criado e até hoje ainda existe um preconceito enorme às mães que estavam cadastradas no programa, no entanto, a melhoria na qualidade de vida dessas famílias deveria romper com qualquer estereótipo e imagem de controle sobre políticas públicas como essa. Se os cistemas de poder traçam como destino das mulheres ser mãe, o Estado deveria garantir que as mulheres possuam direitos que possibilitem cuidar dos/das seus/suas filhos/filhas de forma saudável. É preciso garantir moradia, salário e estudo às mães para que elas proporcionem não só uma estrutura física, mas também emocional, gerando uma infância saudável as/aos suas/seus filhas/filhos.

Políticas públicas maternas podem libertar as mães da sobrecarga que o trabalho reprodutivo e o trabalho produtivo provocam. Essas políticas permitem que as mães possam fazer escolhas, por menores que sejam, que geram autonomia e empoderamento para suas vidas. No entanto, em governos fascistas, essas políticas são rechaçadas, estereotipadas, a ponto das mães que precisam sentirem vergonha, medo de assumir e até passarem a rejeitar esses programas e os seus benefícios. Ou seja, essa imagem de controle serve para desempoderar as mães em relação aos seus direitos, a desencorajar qualquer forma de greve ou luta para condições melhores de existência materna e de maternagem. Mães precisam estar bem com a sua existência para que possam maternar de forma saudável. "Retratar as mulheres negras como *mammies* estereotipadas, matriarcas, mães beneficiarias do assistencialismo e mães gostosas ajuda a justificar a opressão dessas mulheres. Desafiar essas imagens de controle tem sido tema central no pensamento feminista negro" (Collins apud Bueno, 2020, p. 86).

Filho, não vou me deter na imagem de controle da Jezebel, pois ela não representa a figura materna. Afora as representações e imagens maternas de controle teorizadas por Collins, abordaremos também representações maternas que estão circulando nos trabalhos acadêmicos contemporâneos, especialmente na dissertação de Figueiredo Souza (2019), com a criação do "Glossário da Maternidade *online"* (grifo da autora), em que ela trabalha com 52 nomes que as mães criaram ou se reapropriaram e utilizam em suas maternagens. Esse glossário é de extrema importância para que possamos categorizar as representações maternas na contemporaneidade, além de ser inédito. Todos os termos incluídos nele são de extrema importância para nossa pesquisa, mas vou destacar os que mais referenciamos:

> **Mãe margarina/doriana:** termo escarnecedor para se referir a mães que idealizam ou romantizam a maternidade. [..] **Mãe solo:** termo para se referir a mães que criam o(s) filho(s) sem serem casadas ou contarem com um(a) parceiro(a); surgiu em alternativa a "mãe solteira". [...] **Maternidade ativa:** modelo de maternagem no qual a mãe se envolve em todas ou na maioria das atividades dos(as) filhos(as), passando tempo significativo com eles(as). **Maternidade compulsória:** conjunto de práticas sociais, culturais e políticas que levam as mulheres a se tornarem ou desejarem ser mães de forma compulsória, sem que isso represente de fato uma escolha, já que as opções disponíveis à mulher seriam tornar-se uma pária social ou ceder às pressões maternais que sofre desde o nascimento. **Filho(a) terceirizado(a)**: filho(a) que passa mais tempo com e/ou recebe mais cuidados de outra(s) pessoa(s) que não a(s) mãe(s)/ o pai/ os pais (Figueiredo Souza, 2019, p. 15-16).

A *maternidade compulsória* (Figueiredo Souza, 2019) é a primeira imagem de controle sobre a maternidade que nos afeta: ela nos aliena de toda as problemáticas acerca da maternidade com narrativas romantizadas sobre o papel social materno, sem desvelar a sobrecarga desse trabalho. Por nascermos em um corpo lido socialmente como feminino, nosso destino como mães está traçado antes mesmo de nós entendermos o que é destino e o que significa ser mãe. Somos doutrinadas na cultura heterossexual a sermos mães através das

representações imagéticas, dos brinquedos e das brincadeiras, da forma como somos educadas e socializadas o tempo todo. Aprendemos que seremos mães e que não devemos questionar essa "escolha". Atualmente, estamos vivendo um período em que a maternidade está deixando de ser preterida nos movimentos feministas, para se tornar um dos pontos centrais dos debates, envolvendo os temas da romantização da maternidade e da sua compulsoriedade, tornando nossas escolhas mais conscientes, ou seja, conquistando mais poder de decisão sobre o nosso próprio roteiro de vida.

As *mães ativas* (Figueiredo Souza, 2019) costuma ser a principal responsável por cuidar das crianças. Esse tropo possui duas formas de configuração: a primeira delas pode ser calcada pela *maternidade instituição* (Rich, 1986), a segunda pode ser vivenciada pela *maternidade experiência* (Rich, 1986). Ser uma mãe ativa pode ser um processo castrador para às mães que não possuam rede de apoio e rede de afeto, para mães que vivam confinadas em suas casas e sobrecarregadas com os trabalhos reprodutivos. Essas mães costumam ficar adoecidas e amarguradas, pois não possuem momentos de autocuidado, de lazer e de prazer. Uma *mãe ativa institucional* da cinematografia pernambucana é Bia, que vive aprisionada e que encontra formas criativas, porém solitárias, de sentir prazer. Vamos estudá-la na terceira parte da pesquisa. Já uma *mãe ativa experiência*, ela vivencia a maternidade de forma libertadora. Ela possui rede de apoio e de afeto e continua tendo momentos de lazer e prazer, seja solitariamente, pois eles são necessários, seja com outras pessoas. Essas mães não deixam de se relacionar afetiva e sexualmente, como muitas vezes acontece com as *mães ativas institucionais.*

A *mãe margarina/doriana* (Figueiredo Souza, 2019) está ligada a *maternidade compulsória*, no entanto, como a maternidade está sendo cada vez mais debatida publicamente, as *mães margarinas* estão se tornando cada vez menos presentes, cedendo o seu espaço para uma representação materna mais crítica e consciente das opressões e explorações as quais os corpos que gestam estão submetidos. A *mãe solo* é a maneira mais correta de se referir as mães que assumem sozinha os trabalhos reprodutivos, ao contrário de como eram nomeadas antigamente, como mães solteiras. A grande questão envolvendo a palavra "solteira" é que a maternidade não é um estado civil, apesar de estar intimamente ligada a ele, mas a maternidade é uma condição existencial e, como tal, deve ser tratada dessa forma, como *mãe solo*, ou seja, uma mãe que está desempenhando sozinha os trabalhos reprodutivos.

A figura do *filho terceirizado* (Figueiredo Souza, 2019) remete as imagens de controle das mulheres negras, como *mammys* e matriarcas, e a imagem de denúncia da *mãe preta* (Gonzalez, 2020). Essa imagem reflete quando mães brancas terceirizam o cuidado dos filhos, contratando mulheres negras e pobres para desempenharem essa função. Acrescentei a raça a imagem definida por Figueiredo Souza, dos filhos terceirizados e das pessoas que cuidam deles,

pois sabemos que a realidade se reflete dessa maneira. No entanto, também compreendo que essa imagem engloba a dicotomia entre a ausência paterna dos cuidados em relação aos filhos, ou seja, os pais podem terceirizar eternamente os trabalhos reprodutivos, enquanto a cobrança materna é latente e constante. Ou seja, não podemos nos ausentar dos trabalhos reprodutivos. A paternidade geralmente não é evocada quando se trata de nomear um filho terceirizado, mas a maternidade é sempre julgada, condenada e crucificada ao terceirizar os cuidados parentais do/da filho/filha. Inclusive, sinto uma enorme angústia cada vez que apenas a maternidade é evocada nos discursos que condenam a terceirização dos/das filhos/filhas, pois nunca se nomeia a maior ausência de todas, que é a paterna. Da mesma maneira que pais precisam se ausentar para desempenharem trabalhos produtivos e assalariados, as mulheres também precisam, mas a realidade não parece estar bem ajustada ao trabalho produtivo das mulheres.

No cinema *mainstream* hollywoodiano da década de 80, que era basicamente atuado por pessoas brancas, "a vida das mulheres era mostrada como um conto moral em que a 'boa mãe' vence e a mulher independente é punida" (Faludi, 2001, p. 128). A emancipação das mulheres em relação aos homens, especialmente a financeira, era representada como algo negativo porque poderia desviá-las do casamento e da maternidade, ou seja, desviá-las da sua sujeição aos homens. O cinema brasileiro, no seu período silencioso, refletiu esse medo da emancipação das mulheres. Ao pesquisar sobre o período do cinema silencioso brasileiro, Luciana Corrêa de Araújo percebe que "a maioria das protagonistas não exerce trabalhos remunerados fora do ambiente doméstico. Quando isso acontece, chega-se até a recorrer a um intertítulo explicativo para justificar o trabalho da protagonista" (Araújo, 2017, p. 23). Em sua dissertação sobre personagens maternas do cinema brasileiro contemporâneo, Pinho traduziu algumas das representações que foram sistematizadas por Kaplan (1990) acerca do cinema realizado por Hollywood e que utilizaremos em nossas análises fílmicas. Kaplan foi uma das teóricas feministas pioneiras ao estudar a representação feminina no cinema, especialmente a representação materna. Nos tropos definidos por Kaplan, podemos perceber como a independência e o protagonismo das mulheres-mães ainda estava sendo representado através de imagens de controle:

> 1. A Boa Mãe que é toda acolhedora e abnegada - o "anjo da casa". Ela é marginal à narrativa.
>
> 2. A Mãe Ruim ou Bruxa - a outra face do primeiro mito. Sádica, amargurada e ciumenta, ela recusa o papel de auto abnegação, exigindo uma vida própria. Por causa de seu comportamento "maligno", essa mãe muitas vezes assume o controle da narrativa, mas ela é punida por violar o ideal patriarcal desejado, o da Boa Mãe.
>
> 3. A mãe heroica que sofre e suporta por causa de seu marido e filhos. Um desenvolvimento da primeira mãe, ela compartilha suas qualidades de santidade, mas

> é mais central para a ação. No entanto, ao contrário da segunda mãe, ela não age para se satisfazer, mas para o bem da família.
> 4. A mãe boba, fraca ou vaidosa. Encontrada com mais frequência em comédias, ela é ridicularizada tanto pelo marido quanto pelos filhos, e geralmente desprezada e menosprezada (Kaplan, 1990, p. 128, apud Pinho, 2019, p. 47-48 tradução da pesquisadora).

Pensando a maternidade a partir desses conceitos que estão sendo trabalhados, tanto os signos/significados quanto a interseccionalidade, podemos descrever a relação entre o signo Mãe e o seu significado – a boa mãe/a mãe ruim – produz um sentido: a boa mãe branca é abnegada e quase invisível na narrativa, enquanto a mãe ruim branca rejeita a abnegação e exige protagonismo (Kaplan, 1990, apud Pinho, 2019, p. 47-48). A boa mãe negra é representada pela figura da *mammy* e tem o seu sentido atrelado a família branca para a qual ela trabalha, "dedicando-se ao cuidado dos filhos das mulheres brancas em detrimento dos seus próprios" (Bueno, 2020, p. 92), e a matriarca, na figura da mãe negra má, como aquela que não cuida dos próprios filhos e, por isso, são as verdadeiras culpadas por eles permanecerem na pobreza (Bueno, 2020). Ou seja, enquanto as mães brancas estão divididas entre ter ou não protagonismo, em serem ou não invisíveis, as mães negras sequer possuem uma história de vida própria, suas representações são criadas em torno das pessoas/personagens brancas.

As imagens de controle atuam como profecias autorrealizadoras (Saffioti, 1987) a partir do momento em que apresentam quase sempre as mesmas possibilidades narrativas, discursivas e imagéticas para as mulheres. Se mulheres negras só conseguem acessar imagens e representações de controle, racistas e sexistas, elas terão dificuldades para se enxergarem de outra forma. As imagens atuam como reflexos em nossas vidas, nos fazendo aceitar e amar ou rejeitar e odiar quem somos e o que representamos. Collins traça como uma forma de resistência as imagens de controle o poder da autodefinição (Bueno, 2020). Esse poder surge com mais frequência e com mais facilidade em ambientes e espaços em que as mulheres negras se sentem seguras e pode ser experienciado tanto de forma individual como de forma coletiva. Um bom exemplo desses espaços de segurança coletivos acontece dentro dos movimentos sociais feministas, em rodas de conversa. Nesses espaços, as mulheres podem desabafar suas dores e encontrar heurísticas para as suas problemáticas. Também é nesse lugar e através das relações que são desenvolvidas nele, que elas podem se auto valorar e se autodefinir com liberdade e conscientemente. Agrego a resistência as imagens de controle (Collins, 2009; Bueno 2020), a resistência a profecia autorrealizadora (Saffioti, 1987), como sendo um processo que possui como heurística a autodefinição.

Até mais, meu bem...

CARTA DIÁLOGO:
CARTOGRAFIA MATERNA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

2010-2020

CARTA DIÁLOGO:

CARTOGRAFIA MATERNA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

14 - Cartografia das representações maternas do cinema pernambucano contemporâneo

Filho,

Chegamos na última etapa dessa dissertação-carta, na parte em que vamos tentar resolver o nosso problema de pesquisa: *analisar a criação das personagens maternas do cinema pernambucano nos longas-metragens de ficção da década de 2010.* Nessa carta temos a intenção de conhecer as mães do cinema pernambucano: tanto as roteiristas e diretoras mulheres-mães que fazem cinema, quanto as representações maternas criadas para o cinema pernambucano. Para isso, buscamos compreender alguns pontos que são centrais à pesquisa: 1) Como o corpo-tela (Martins, 2022) das(os) diretoras(es) e roteiristas está se transformando no corpo-imagem (Martins, 2022) que compõe a paisagem cinematográfica materna pernambucana; 2) Como os *papéis sociais* – que somos obrigadas(os) a representar e que reinventamos em nossas performances de autorrepresentação – são traduzidos em *papéis cinematográficos*, sendo reformulados nas performances representacionais ficcionais; 3) Como a linguagem cinematográfica cria as representações maternas através de signos visuais e sonoros; 4) Por fim, gostaria que observássemos se as representações maternas estão encarnando as *imagens de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020) ou as *imagens de denúncia*.

Na T*abela 13* apresento os filmes de ficção realizados em 2010 que consegui mapear e as representações maternas que eles possuem[74]. Lembrando que pode haver erros e incongruências nos dados apresentados, o que considero normal para uma pesquisa tão extensa. As personagens maternas foram divididas em quatro categorias: protagonistas, coadjuvantes, figurantes e *fantasmas*. Essa última, apesar de parecer específica para filmes de terror, foi criada pela necessidade de cartografar as mães que aparecem nos enredos sem serem corporalizadas. Essas mães são citadas por outras(os) personagens, revelando a necessidade delas para a narrativa, mesmo que não estejam de corpo presente. Ou seja, elas são mães que estão no extracampo: estão dentro da narrativa, mas imageticamente fora do quadro. Ao começar a classificar as mães fantasmas, não é mais o olhar que precisa estar atento as representações maternas, mas sim a audição, pois elas são evocadas a partir das memórias e dos relatos das(os) personagens. Outro dado interessante é que por estarem no extracampo, não há atrizes que as

[74] Lembrando que privilegiamos o lançamento comercial, ou seja, a data que está na tabela da Ancine, apresentada na primeira carta-etapa da pesquisa.

interpretem, então essas mães não são creditadas nos filmes, mas são passaram despercebidas pela nossa pesquisa.

Os créditos foram fundamentais para a criação das tabelas apresentadas nesta carta, pois foi através deles que pude descobrir ou confirmar o nome de algumas atrizes e personagens, especialmente quando eram figurantes ou coadjuvantes. As mães figurantes são aquelas que aparecem pouco e praticamente não têm desenvolvimento e características. Elas podem ter uma grande importância para a narrativa, como no caso da mãe branca de Cris e Peu, do filme de Lordello, *Eles voltam* (2014), pois é justamente o abandono dos filhos no meio da estrada que gera toda a caminhada de Cris de volta para casa e o encontro dela com as mães pretas (Gonzalez, 2020). Mesmo possuindo sua relevância dentro da narrativa, as mães figurantes não costumam ter nome próprio e não ouvimos sua voz, pois não têm falas e não têm diálogos com outras(os) personagens. Elas são uma espécie de mães-objeto compondo a cena. As mães-grávidas figurantes de *Divino amor* (2019) também são bastante relevantes para a narrativa: uma mostra como o detector nas portas expõe as mulheres e mães, a outra mostra como as salas de espera estão se adequando a maternidade, com cadeiras mais confortáveis para as gestantes.

Já as mães coadjuvantes têm uma performance limitada: estão presentes na narrativa, com o desenvolvimento necessário - e, geralmente, servindo de acessório - para a trama principal se desenvolver. A trama principal, nesse caso, costuma ser a das(os) suas/seus filhas(os) e/ou companheiros ou ex-companheiros. Elas costumam ter nomes próprios, mas isso não é uma regra, e costumam ter uma história de vida, mesmo que seja para reforçar a construção da(o) personagem-filha(o) e/ou marido. Geralmente as mães coadjuvantes possuem falas ou diálogos, mesmo que seja para reverenciar sua/seu filha/filho, como no caso da mãe de Zizo (Irandhir Santos), Dona Marieta (Ângela Leal), personagens de *Febre do rato*, de Assis. Na cena em que mais ouvimos a sua voz, ela está contando o quanto admira o seu filho, que desejava ser poeta e conquistou o seu sonho e, por fim, revela que *"quem implicava com ele era o pai"*. Filho, confesso que sinto prazer em ver a figura paterna possuindo sua relevância diminuída nas tramas e vendo a sua representação sendo questionada. Primeiro porque isso era impensado no cinema que assistia na minha adolescência e juventude, no qual os pais eram protagonistas venerados, mas também sinto prazer porque acredito no poder das imagens de tornar a ficção realidade e de nos fazer questionar a nossa própria performance na cena social, ou seja, a construção dessas personagens pode ajudar a reconstruir os signos masculinos e paternos.

As mães protagonistas são essenciais para o desenvolvimento do filme, possuem muitas características, além de trazer à luz do cinema os debates acerca da maternidade. São nessas personagens que conseguimos mapear o maior número de signos representacionais, sejam eles

sonoros e/ou visuais. Vale destacar que muitas personagens maternas, independente do seu protagonismo ou da falta dele, não possuem nome próprio e são creditadas como mães de algum(a) personagem. A representação de Marcélia Cartaxo em *Big jato*, de Assis, é um bom exemplo de mãe que, apesar de ser protagonista, não possui nome. Em uma matéria no Jornal do Comércio, a trama do filme é descrita como sendo "sobre a vitória da mulher"[75], pois quando o marido fica impossibilitado de trabalhar, ela começa a sustentar a casa vendendo perfumes. Ironicamente, a mulher que "vence" não tem nome, pois em nenhuma cena ele é revelado, muito menos nos créditos do filme. Esse dado me fez pensar no processo de produção fílmica e em como será que a personagem era chamada no *set* de filmagens: a chamavam de mãe ou pelo nome da atriz? Será que em algum momento ela não ter nome gerou incômodo na equipe? Será que esse fato chegou a ser questionado ou sequer foi percebido de tão normalizado que é? Cartaxo recebeu o prêmio de melhor atriz no 48º Festival de Brasília pela sua atuação no filme.

Pensando nas divisões das personagens maternas pelo seu tempo em tela e pelo desenvolvimento do seu roteiro de vida, podemos concluir que: 1) De acordo com as definições de Kaplan (1990) e traduzidas por Pinho (2019), mães protagonistas jamais poderiam ser/representar a *boa mãe*, pois esse tropo materno é marginal na narrativa, então elas seriam coadjuvantes ou figurantes. O protagonismo torna as *mães ruins/bruxas*: elas são egoístas por continuarem existindo para além da maternidade e devem ser punidas na narrativa para entenderem qual o seu lugar na sociedade e na família. Já as *mães heroicas* podem interpretar o papel de protagonistas, mas desde que se sacrifiquem em nome dos(as) filhos(as) e do marido. Lembrando que essas definições foram teorizadas sobre o cinema hollywoodiano que tinha, majoritariamente, atrizes brancas;

2) De acordo com as definições de Bueno (2020) e Collins sobre a *boa mãe negra*, cuja *imagem de controle* é a da *mammy*, ela jamais seria protagonista, pois o seu papel é o de servir as famílias brancas, que são quem detêm todo o protagonismo. Ou seja, elas não têm roteiro próprio dentro da narrativa e encarnariam ou mães coadjuvantes ou figurantes ou até mães fantasmas. As *mães ruins/bruxas negras*, representadas pela figura da *matriarca*, até poderiam ser protagonistas, mas sempre como domésticas e babás das famílias brancas. No geral, elas são coadjuvantes ou figurantes. A imagem de controle da *welfare mother*, a mãe da assistência social, não encontramos nenhuma representação nessa pesquisa; 3) As outras imagens de controle e os outros tropos que definimos na segunda parte, na Carta Manifesto, como as mães pretas de Gonzalez (2020) ou as mães ativas, mães margarina/doriana, mãe solo, filhos

[75] Matéria do Jornal do Comércio sobre o filme *Big Jato.* Disponível no link: https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2016/06/15/marcelia-cartaxo-fala-sobre-personagens-em-velho-chico-e-big-jato-240259.php. Acesso em: 08/05/2023.

terceirizados (Figueiredo Souza, 2019), essas representações podem ser interpretadas por qualquer personagem, independente do seu tempo de tela; 4) As *boas mães*, branca ou negra, por ser a imagem de controle da maternidade que mais se alinha aos ideias patriarcais-racistas-capitalistas, costuma ser a mais interpretada nos filmes e está presente na maioria dos gêneros fílmicos. As *mães ruins/bruxas*, branca ou negra, costumam ser representadas nos filmes de terror, suspense e até comédia. As *mães heroicas* costumam fazer parte dos enredos de drama, assim como a *welfare mother*.

Os filmes que foram realizados em parceira com produtoras locais estão cartografados na *Tabela 13*, pois revelam como estão consolidados o cinema e o mercado cinematográfico em PE, produzindo filmes não só de realizadores do estado, mas também com realizadores de outros estados brasileiros e de outros países. No entanto, justamente por serem diretores de outras regiões, resolvi excluí-los da lista de representações maternas, pois não possuem os mesmos mapas conceitual (Hall, 2016) que os diretores pernambucanos ou radicados no Estado compartilham entre si, mesmo que de forma não planejada e organizada. Dessa forma, foram excluídos os filmes: *Ter para onde ir* (2018), de Jorane Castro (PA), produzido pela *Rec Produtores Associados*, dos sócios Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo; *D'jon África* (2018), de Filipa Reis e João Miller Guerra (diretores de Portugal) e *Vermelho sol* (2019), dirigido por Benjamin Naishtat (diretor argentino), ambos produzidos pela *Desvia*, produtora dos realizadores Gabriel Mascaro e Rachel Ellis; *Greta* (2019), dirigido por Armando Praça (CE) e coproduzido pela *Carnaval Filmes*, dos realizadores Nara Aragão e João Júnior; *Berenice procura* (2018), dirigido por Allan Fiterman (SP), coproduzido pela *Bebinho Salgado 45*, dos realizadores Mariana Lacerda, Flávia Lacerda e Marcelo Lacerda.

Tabela 13 - Lista de longas-metragens de ficção realizados em Pernambuco na década de 2010 e suas representações maternas:

Nº	Filme	Ano	Direção	Roteiro	Personagem materna
1	O bem amado	2010	Guel Arraes	Cláudio Paiva, Guel Arraes	NÃO TEM MÃE!
2	Viajo porque preciso, volto porque te amo	2010	Marcelo Gomes e Karim Aïnouz	Marcelo Gomes e Karim Aïnouz	NÃO TEM MÃE!
3	Era uma vez eu, Verônica	2012	Marcelo Gomes	Marcelo Gomes	1 mãe coadjuvante e 1 mãe fantasma
4	A novela das oito	2012	Odilon Rocha	Odilon Rocha	Não encontrei o filme para assistir

5	Febre do rato	2012	Cláudio Assis	Hilton Lacerda	1 mãe coadjuvante
6	Ferrolho	2013	Taciano Valério	Taciano Valério	Não encontrei o filme para assistir
7	Boa sorte, meu amor	2013	Daniel Aragão	Daniel Aragão, Gregorio Graziosi e Luiz Otávio Pereira	Não encontrei o filme para assistir
8	Filme Jardim Atlântico	2013	Jura Capela	Jura Capela	NÃO TEM MÃE!
9	Na quadrada das águas perdidas	2013	Marcos Carvalho e Wagner Miranda	Marcos Carvalho e Wagner Miranda	Não encontrei o filme para assistir
10	O país do desejo	2013	Paulo Caldas	Paulo Caldas, Pedro Severien, Amin Stepple	1 mães coadjuvante, 1 mãe figurante e 1 mãe fantasma Observação: O filme possui uma personagem-criança que é estuprada e passa por um aborto. Os realizadores se inspiraram em um caso que aconteceu em Pernambuco, em 2009.
11	O som ao redor	2013	Kleber Mendonça Filho	Kleber Mendonça Filho	2 mães protagonistas, 3 mães coadjuvante e 2 mães fantasmas
12	Serra pelada	2013	Heitor Dhalia	Heitor Dhalia e Vera Egito	Não encontrei o filme para assistir
13	Tatuagem	2013	Hilton Lacerda	Hilton Lacerda	3 mães coadjuvantes, 1 mãe figurante e 1 mãe fantasma
14	Prometo um dia deixar essa cidade	2014	Daniel Aragão	Daniel Aragão	Não encontrei o filme para assistir
15	A luneta do tempo	2014	Alceu Valença	Alceu Valença	2 mães coadjuvantes
16	Eles voltam	2014	Marcelo Lordello	Marcelo Lordello	2 mães protagonistas, 1 avó coadjuvante e 1 mãe figurante
17	O homem das multidões	2014	Cao Guimarães e Marcelo Gomes	Cao Guimarães e Marcelo Gomes	NÃO TEM MÃE!
18	Ventos de Agosto	2014	Gabriel Mascaro	Gabriel Mascaro, Rachel Ellis	1 mãe fantasma 1 avó coadjuvante
19	A história da eternidade	2014	Camilo Cavalcante	Camilo Cavalcante	2 mães protagonistas e 1 mãe fantasma
20	Amor, plástico e barulho	2015	Renata Pinheiro	Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira	1 mãe protagonista e 1 mãe fantasma

21	Onde Borges tudo vê	2015	Taciano Valério	Taciano Valério	Não encontrei o filme para assistir
22	Permanência	2015	Leo Lacca	Leo Lacca	NÃO TEM MÃE!
23	Sangue azul	2015	Lírio Ferreira	Lírio Ferreira, Fellipe Barbosa e Sérgio Oliveira	1 mãe coadjuvante
24	A seita	2015	André Antônio	André Antônio	2 mães fantasmas
25	Aquarius	2016	Kleber Mendonça Filho	Kleber Mendonça Filho	1 mãe protagonista e 4 mães coadjuvantes
26	Big jato	2016	Cláudio Assis	Hilton Lacerda, Anna Carolina Francisco. Roteiro adaptado do livro de Xico Sá.	1 mãe protagonista
27	Boi neon	2016	Gabriel Mascaro	Gabriel Mascaro	1 mãe protagonista e 1 mãe coadjuvante
28	Brasil S/A	2016	Marcelo Pedroso	Marcelo Pedroso	1 mãe figurante
29	Um homem sentado no corredor	2017	Felipe André Silva	Felipe André Silva	1 mãe fantasma
30	Animal político	2017	Tião	Tião	2 mães coadjuvantes e 1 mãe fantasma
31	Joaquim	2017	Marcelo Gomes	Marcelo Gomes	NÃO TEM MÃE!
32	Todas as cores da noite	2017	Pedro Severien	Luiz Otávio Pereira	1 mãe protagonista, 2 mães coadjuvantes e 2 mães fantasmas
33	Amores de chumbo	2018	Tuca Siqueira	Tuca Siqueira	1 mãe protagonista e 1 mãe fantasma
34	Ter para onde ir	2018	Jorane Castro	Jorane Castro	Não faz parte da pesquisa
35	D'jon África	2018	Filipa Reis e João Miller Guerra	João Miller Guerra e Pedro Pinho	Não faz parte da pesquisa
36	Vermelho sol	2018	Benjamim Naishtat	Benjamim Naishtat	Não faz parte da pesquisa
37	Berenice procura	2018	Allan Fiterman	Flávia Guimarães e José Carvalho	Não faz parte da pesquisa
38	Superpina: Gostoso é Quando a Gente Faz!	2018	Jean Santos	Jean Santos	Não encontrei o filme para assistir

39	Tungstênio	2018	Heitor Dhalia	Marcello Quintanilha, Marçal Aquino e Fernando Bonassi	Não encontrei o filme para assistir
40	A serpente	2019	Jura Capela	Jura Capela	NÃO TEM MÃE!
41	Azouge Nazaré	2019	Tiago Melo	Tiago Melo, Jerônimo Lemos	1 mãe figurante
42	Bacurau	2019	Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles	Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles	2 mães coadjuvantes e 1 mãe figurante
43	Divino Amor	2019	Gabriel Mascaro	Gabriel Mascaro, Rachel Ellis, Esdras Bezerra & Lucas Paraizo	1 mãe protagonista, 1 mãe coadjuvante, 1 mãe fantasma e 2 mães-grávidas figurantes
44	Organismo	2019	Jeorge Pereira	Jeorge Pereira	1 mãe protagonista e 1 mãe coadjuvante
45	Recife Assombrado	2019	Adriano Portela	Ulisses Brandão	2 mães coadjuvantes e 1 mãe fantasma
46	Piedade	2019	Cláudio Assis	Hilton Lacerda, Anna Carolina Francisco e Dillner Gomes	1 mãe protagonista, 2 mães coadjuvantes e 1 mãe fantasma
47	Greta	2019	Armando Praça	Armando Praça	Não faz parte da pesquisa
48	Fim de festa	2020	Hilton Lacerda	Hilton Lacerda Colaboração de Letícia Simões e Anna Carolina Francisco.	1 mãe coadjuvante, 1 mãe figurante, 5 mães fantasmas, 1 avó figurante e 1 avó fantasma
49	A morte habita à noite	2020	Eduardo Morotó	Eduardo Morotó	Não encontrei o filme para assistir
50	Açúcar	2020	Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira	Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira	1 mãe fantasma

Fonte: A autora (2023).

Ao começar a mapear as mães dentro das quatro classificações acerca das suas presenças em tela, percebi que outras representações maternas não foram classificadas, como é o caso das

avós. Toda avó é, necessariamente, mãe e, por isso, resolvi listá-las da mesma forma: avó protagonista, mas não encontramos nenhuma nessa categoria, avó coadjuvante, avó figurante e avó fantasma. Outro ponto interessante foi perceber personagens que estavam grávidas, como as mães figurantes de *Divino amor*, ou desejavam com veemência serem mães, como é o caso de Darlene, de *Azougue Nazaré*, que não sabemos se realmente engravida. Temos também uma mãe-grávida, Ceminha, que dá à luz a um bebê sem cabeça, em *Tatuagem*, de Lacerda.

E o caso mais triste e real de todos: a personagem de Joana, em *O país do desejo*, de Caldas. Essa personagem foi inspirada em uma história real que aconteceu em 2009, em Pernambuco. Na época, uma criança de 12 anos foi estuprada pelo padrasto e, apesar do aborto em caso de estupro ser permitido por lei, tanto a mãe quanto a equipe médica que realizou o procedimento foram excomungados da Igreja Católica, porém o padrasto, único criminoso, não foi excomungado[76]. Em 2020, essa história se repete em Recife e grupos religiosos tentam impedir o aborto de uma criança de 10 anos que foi estuprada pelo tio[77]. O Anuário de 2022 registra cerca de meio milhão de casos de violência sexual por ano e 75% desses casos são de estupro de vulnerável, com 88,2% das vítimas sendo meninas. "No caso de estupro de vulnerável, 95,4% dos agressores são homens, 82,5% conhecidos da vítima, sendo 40,8% pais ou padrastos; 37,2% irmãos, primos ou outros parentes e 8,7% os avós" (Almeida, 2022[78]). Ou seja, Joana é o que classifico como uma *personagem-denúncia*, ou como uma *imagem de denúncia*, a sua missão fílmica é nos mostrar como a realidade é absurdamente cruel com as mulheres, mesmo quando ainda são crianças, e como o cistema religioso é patriarcal e abusa do seu poder para controlar os corpos que gestam.

Com os dados colhidos na *Tabela 13*, podemos concluir que dos 50 filmes de ficção, possuímos pelo menos 82 personagens maternas, divididas da seguinte maneira: 15 mães protagonistas, 30 mães coadjuvantes, 7 mães figurantes, 24 mães fantasmas, 2 avós coadjuvantes, 1 avó figurante, 1 avó fantasma e 2 mães-grávidas figurantes. Vale lembrar que da lista total de filmes, 10 deles não consegui assistir e 5 não fazem parte da minha pesquisa, restando 35 filmes que foram assistidos e mapeados. Para um cinema que foi parido por homens e que continua ainda hoje, cem anos após o seu nascimento, gestando e parindo mais filmes

[76] Muitas matérias foram publicadas sobre o caso, como a disponível no link: https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2009/03/529585-igreja-catolica-protesta-contra-aborto-de-menina-violentada-em-alagoinha-pe.shtml. Acesso em: 21/04/2023.

[77] Ela veio do Espírito Santo para realizar o aborto em Pernambuco, na cidade do Recife. A matéria sobre o caso foi divulgada no site da *Marco Zero*, disponível no link: https://marcozero.org/parlamentares-evangelicos-atacam-clinica-para-impedir-aborto-legal-e-expoem-crianca-de-10-anos-vitima-de-violencia/. Acesso em: 10/05/2023.

[78] Matéria publicada no site Jornal USP (Universidade de São Paulo), disponível no link: https://jornal.usp.br/articulistas/heloisa-buarque-de-almeida/aviso-de-gatilho-sobre-violencia-sexual/. Acesso em: 06/06/2023.

realizados por homens-*cis*-brancos do que quaisquer outras categorias identitárias, podemos dizer que a maternidade tem sido amplamente representada por eles, pois temos um número maior de personagens maternas do que de longas metragens ficcionais realizados na década de 2010.

Quando iniciei essa pesquisa, acreditava que poucos filmes teriam representações maternas, pois sempre as percebi invisibilizadas dentro das narrativas. De certa forma, a minha perspectiva não está de todo errada, visto que temos apenas 15 mães protagonistas, diante de um cenário de 82 representações maternas. Isso significa que apenas 18,29% são mães que trazem o debate da maternidade para o primeiro plano, ultrapassando as telas de cinema e tornando-o público, mas também não podemos ignorar que as mães compõem a paisagem fílmica da nossa cinematografia, pois estão presentes na grande maioria dos filmes de ficção. Apenas 7 filmes, dos 35 que tive acesso, não possuíam nenhuma figura materna em seu enredo. E, nesse ponto, sinto que posso estar profundamente errada e ter deixado escapar alguma representação, mesmo de que mães fantasmas.

Para fazer a seleção e descrição das representações maternas, fiz uma adaptação do *teste de Bechdel* (Bechdel, 1985[79]) que resultou na criação da *Tabela 14*. O teste tem como premissa que os filmes de ficção devem ter pelo menos duas personagens femininas que tenham nomes próprios e que conversem entre si qualquer assunto que não seja sobre homens. Essas personagens devem ter características próprias e o mínimo de desenvolvimento dentro da narrativa. No caso específico da presente dissertação-carta, o teste foi adaptado para analisar as representações maternas e nossas premissas são: identificar se o filme tem personagem materna, se ela possui um nome e outras características – uma profissão, uma vida social, afetiva e sexual, uma missão dentro da narrativa, entre outras. Porém, ao invés de desejar que as mães conversem sobre outro assunto que não envolva a maternidade, o meu ensejo é descobrir como elas vivenciam suas maternidades dentro do quadro cinematográfico pernambucano: de forma castradora e cistêmica, encarnando a *maternidade instituição* (Rich, 1986), ou de forma livre e autêntica, encarnando a *maternidade experiência* (Rich, 1986). Também procuramos identificar se elas representam alguma *imagem de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020) ou alguma *imagem de denúncia* e qual seria.

[79] Em 1985, a quadrinista Alisson Bechdel fez uma tirinha ironizando as personagens femininas dos filmes hollywoodianos e, a partir dessa tirinha, surgiu o Teste de Bechdel. Na época em que fez a tirinha, Bechdel não tinha intenção de que ela se transformasse em um teste e que servisse para analisar a narrativa fílmica. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/teste-de-bechdel-bechdel-test-o-que-e-e-para-que-serve/> Acesso em: 28 de novembro de 2022.

Além de identificar o gênero e a raça das personagens, nessa carta-etapa da pesquisa queria identificar a classe social, mas para isso seria preciso descobrir alguns detalhes, como quantas pessoas moram na mesma casa, qual o salário que cada um recebe e as despesas mensais da família, questões muito específicas que talvez nem a direção saiba. No entanto, ao criar uma personagem de ficção, sempre é levado em consideração o contexto social que a personagem está inserida, mesmo que não esteja bem explícito na narrativa. Dessa forma, tentei, a partir do que é apresentado, fazer uma leitura semiótica para tentar compreender de qual classe social as mães fazem parte. O que não significa dizer que temos um perfil correta e cientificamente traçado, mas que temos um perfil traçado sensível e intuitivamente. Se a personagem mora em um bairro da elite pernambucana, é dona de casa, seus filhos fazem inúmeras atividades extras escola, como o caso de Bia, de *O som ao redor*, o mais provável é que ela seja, no mínimo, classe média. Se a personagem mora no Sertão Pernambucano e vive uma vida humilde, como no caso de Querência e Das dores, elas provavelmente são classe baixa.

Tabela 14 - Lista de representações maternas nos longas metragens de ficção realizados em Pernambuco na década de 2010 e suas principais características:

Nº	**Filme**	**Personagem / representação materna**	**Características**
1	Era uma vez eu, Verônica	Mãe de Verônica (Hermila Guedes) - **mãe fantasma;** Mãe de Jailton (Ana Clara Wanguestel) - **mãe coadjuvante;**	**Mãe de Verônica:** Em uma cena, Verônica segura uma fotografia do seu pai e outra que acredito ser de sua mãe. Na fotografia, uma mulher segura um bebê em seus braços, mas não há nenhuma confirmação de que a mulher na fotografia é realmente a sua mãe e de que a bebê seja Verônica. Deduzimos intuitivamente que seja mãe e filha na fotografia, por estar junto com a fotografia do pai. A possível mãe de Verônica parece ser uma mulher *cis* e branca, mas não possui características na narrativa e não chega a ser citada por nenhum(a) personagem. **Mãe de Jailton:** mulher *cis*, branca, classe baixa. Aparece em uma cena. Ela leva o filho, Jailton (Matheus Torreão) para ser consultado com Verônica, pois ele está há dois dias apático, estático e sem falar nada. Ao mesmo tempo que a mãe parece estar preocupada com a situação do filho, ela parece estar tão apática quanto ele.
2	Febre do rato	Dona Marieta (Ângela Leal) - **mãe coadjuvante;**	**Dona Marieta:** Viúva, hétero, mulher *cis*, branca, classe baixa/média. Ela aparece em muitas cenas, mas na maioria não tem falas. Na cena em que tem mais presença em tela, ela está conversando sobre a admiração que sente pelo filho, Zizo (Irandhir Santos).

3	O país do desejo	Joana (Raquel Pimentel) **- criança estuprada;** Judite (Laís Vieira) - **mãe coadjuvante;** Dona Dé (Lenice Moura) **- mãe figurante;** Mãe de Roberta **- mãe fantasma;**	**Joana:** criança de 12 anos, negra, classe baixa, estuprada pelo tio, que é irmão da mãe, e engravida de gêmeos. Ela passa por um processo de aborto e, por isso, é excomungada, junto com sua mãe e toda a equipe médica que realizou o aborto. O diretor e os roteiristas se inspiraram em uma história real que aconteceu em Pernambuco, em 2009. **Judite:** mãe de Joana, mulher *cis*, negra, classe baixa. **Dona Dé:** mãe de José (Fábio Assunção), mulher *cis*, branca, classe média/alta, está doente e de cama. A personagem mal aparece em cena e não possui nenhuma fala. **Mãe de Roberta:** A personagem não possui desenvolvimento, sabemos apenas que a mãe de Roberta (Maria Padilha) se suicidou.

4	O som ao redor	Bia (Maeve Jinkings) - **mãe protagonista;** Mariá (Mauricéia Conceição) - **mãe protagonista;** Maria (Freedom Cavalcanti) - **mãe coadjuvante;** Betânia (Mariângela Valença) - **mãe coadjuvante;** Mulher que visita apartamento (Rejane Rêgo) - **mãe coadjuvante;** Ex-namorada do Tio Anco - **mãe fantasma;** Mãe de Sofia - **mãe fantasma;**	**Bia:** mulher *cis*, hétero, casada, negra, classe média, dona de casa. A personagem encarna a *maternidade instituição* (Rich, 1986) e vive aprisionada em sua casa, tendo como parte da sua trama o conflito com o latido incessante do cachorro do vizinho. Ela possui características bem peculiares, como se masturbar na máquina de lavar roupas e usar o aspirador de pó para disfarçar o cheiro do *baseado* que costuma fumar. Ela é casada com um personagem masculino coadjuvante, com pouca importância para a narrativa. O seu papel é apenas o de provedor. **Mariá:** mulher *cis*, negra, classe baixa, trabalhadora doméstica. Ela tem 60 anos, tem uma filha chamada Maria, um filho chamado Sidclei (Alex Brito), e algumas netas. Desde a década de 1990 ela trabalha para a família de João (Gustavo Jahn) e está se aposentando. A personagem encarna a mãe preta (Gonzalez, 2020). **Maria:** mulher *cis*, negra, classe baixa, trabalhadora doméstica, filha de Mariá. Ao contrário da sua mãe, ela está conseguindo romper com a representação da mãe preta (Gonzalez, 2020) e não trabalhará todos os dias na casa de João (Gustavo Jahn), ela será diarista. **Betânia:** mulher *cis*, branca, casada, hétero, classe média, irmã de Bia. Aparece em duas cenas no máximo. Na cena mais importante, ela briga com Bia aparentemente por sentir inveja do tamanho da sua televisão. Porém, essa inveja também pode ser interpretada como uma inveja pelo poder galgado através dos ganhos financeiros do marido, visto que as duas são donas de cada e os seus maridos são os provedores do lar. **Mulher que visita apartamento:** mulher *cis*, branca, classe média. Ela aparece em uma cena junto com sua filha, tentando alugar um apartamento. A personagem não possui nome próprio e aparenta estar vivendo uma crise financeira. A filha revela que eles tinham dois carros e agora estão sem nenhum. Há também uma autorreferência a trama do curta metragem do diretor *Recife frio* (2009), quando a *Mulher que visita apartamento* entra no quarto de empregada e fala que ele é quente. **Ex-namorada do Tio Anco:** casada, hétero, tem dois filhos. Foi companheira do Tio Anco (Lula Terra) e aparece em uma cena na qual ele está contando para o seu sobrinho, João, do encontro recente que teve com ela. Nas palavras do Tio Anco, ela fez parte do universo afetivo dele e o sexo entre eles era incrível. **Mãe de Sofia:** sabemos apenas que ela morreu quando Sofia (Irma Brown) era criança, na década de 1990. Por causa disso, Sofia foi morar com o tio na mesma rua em que João mora, mas apenas por seis meses.

5	Tatuagem	Deusa (Sylvia Prado) - **mãe coadjuvante;** **Dona Albanita (Soia Lira) - mãe coadjuvante;** **Ceminha (Georgina Castro) - mãe coadjuvante;** **Maroca (Maria de Jesus Baccarelli) - mãe figurante;** **Mãe de Clécio: mãe fantasma;**	**Deusa:** mãe solo, mulher *cis*, negra, classe baixa/média. Ela é mãe de Tuca (Deyvid Queiroz de Morais), filho dela com Clécio (Irandhir Santos). Eles têm uma boa relação e dividem a parentalidade, apesar dele esquecer os dias que deveria ficar com o filho. A personagem parece encarnar a *maternidade experiência*. **Dona Albanita:** mulher *cis*, branca, classe baixa/média. Ela é a mãe de Fininha (Jesuíta Barbosa). A personagem parece encarnar a *maternidade instituição*. **Ceminha:** mulher *cis*, negra, grávida, classe baixa/média. A sua filha, Andreia, nasce sem cabeça. **Maroca:** mãe da jovem grávida, branca, mulher *cis*, classe baixa/média. **Mãe de Clécio:** mãe fantasma. Citada por Clécio quando está conversando com o filho, Tuca, em duas cenas.
6	A luneta do tempo	Dona Dodô (Ana Cláudia Wanguestel) - **mãe coadjuvante;** Mãe (Patrícia Guimarães) - **mãe coadjuvante;**	**Dona Dodô:** mulher *cis*, casada, hétero, branca, classe baixa. **Mãe:** mulher *cis*, casada, hétero, negra, classe baixa, cangaceira.

7	Eles voltam	Gercina (Gercina Maria da Costa) - **mãe protagonista;** Fátima (Mauricéia Conceição**) - mãe protagonista;** Mãe de Cris e Peu (não encontrei o nome da atriz) **- mãe figurante;** Avó (Tereza Costa Rêgo) **- avó coadjuvante;**	**Gercina:** mulher cis, negra, classe baixa, moradora de assentamento do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). Ela é a primeira mãe preta (Gonzalez, 2020) a acolher Cris durante seu percurso de volta para casa. Em uma cena bastante simbólica, Gercina está reunida com outros integrantes do MST decidindo como resolver o problema de Cris, quando fala *"Se a gente leva ela para cidade e pras autoridades, a gente corre risco, porque eles não são favoráveis a nós"*. A personagem parece encarnar a *maternidade experiência*. Ela é mãe de Elayne (Elayne de Moura), personagem que apresenta um pouco do assentamento para Cris e de Ciro (Claudio Marinho), que resgatou Cris na estrada e a levou para casa. **Fátima:** mulher *cis*, negra, classe baixa, trabalhadora doméstica e feirante. Ela é segunda mãe preta (Gonzalez, 2020) que acolhe Cris. Ela encarna a *maternidade experiência* e, em algumas cenas, parece ensinar o *pretuguês* a Cris. Ela é a mãe de Jennifer (Jéssica Gomes de Brito), personagem que faz amizade com Cris. **Mãe de Cris e Peu:** mulher *cis*, hétero, casada, branca, classe alta, empresária. Aparece no final do filme, deitada e desacordada na cama do hospital. **Avó:** mulher *cis*, hétero, casada, branca, classe alta. Ela demonstra preocupação com a neta quando estava perdida da família e sente medo do que podem ter feito com ela nesse período.
8	Ventos de Agosto	Mãe de Shirley - **mãe fantasma;** Avó (Maria Salvino dos Santos) **- avó coadjuvante;**	**Mãe de Shirley:** A mãe mandou a filha, Shirley (Dandara de Morais), cuidar da avó, mas ela não possui outras características. **Avó:** mulher *cis*, negra, classe baixa. A personagem não tem nome, nem profissão. A única coisa que sabemos é que ela está com a saúde debilitada e precisa dos cuidados da neta. O irmão foi para São Paulo e ela sente saudade.

9	A história da eternidade	Querência (Marcélia Cartaxo) - **mãe protagonista;** Das Dores (Zezita Matos) - **mãe protagonista;** Mãe de Geraldo: **mãe fantasma;**	**Querência:** mulher *cis*, branca, hétero, classe baixa, moradora do sertão pernambucano. No começo do filme ela está enterrando um/uma filho/filha que acabou de perder. Após essa cena, o seu companheiro (e talvez pai da criança) vai embora de casa. Depois de um tempo, ela inicia um relacionamento com Cego Aderaldo (Leonardo França), que toca sanfona em frente à sua casa todos os dias até conquistá-la. Quando ela resolve se relacionar com o Cego Aderaldo, ela também resolve ir embora no outro dia, sem explicar o porquê da sua partida. No final do filme, Querência aparece com uma filha que teve com ele e os apresenta. **Das Dores:** mulher *cis*, branca, classe baixa, moradora do sertão pernambucano. Também é representada como avó. A filha mora em São Paulo e é uma filha fantasma. Ela não tem telefone em casa e a filha liga para o orelhão da cidade para falar com sua mãe, mas não ouvimos a sua voz. A filha liga para Das Dores avisar que o seu filho, Geraldo (Maxwell Nascimento) está indo para a casa da avó, ficar aos seus cuidados por um tempo. **Mãe de Geraldo:** Ela é mãe de Geraldo e filha de Das Dores. Ela trabalha em um hospital e mora em São Paulo, mas não sabemos maiores detalhes sobre ela. Observação: Querência e Das Dores são amigas e Das Dores ajuda sua amiga quando perde a/o filha/filho e o marido vai embora.
10	Amor, plástico e barulho	Jaqueline (Maeve Jinkings) - **mãe protagonista;** Mãe de Jaqueline: **mãe fantasma;**	**Jaqueline:** mulher *cis*, negra, hétero, classe baixa, cantora de brega. A personagem é protagonista, mas a sua maternidade praticamente inexiste na narrativa. Quando o filme está perto de acabar e sua carreira aparentemente também, ela resolve voltar para a casa da mãe, onde a filha, Duda, está morando. Porém, não vemos o seu retorno. A personagem deixou a filha aos cuidados da sua mãe, para seguir com sua carreira de cantora de brega. Dessa forma, a personagem parece encarnar a *maternidade experiência* (Rich, 1986). Por se abster dos cuidados da filha e por desejar protagonismo, a personagem também pode representar uma *mãe ruim/má* (Kaplan, 1990, apud Pinho, 2019). **Mãe de Jaqueline:** Sabemos apenas que ela cuida da sua neta.
11	Sangue Azul	Rosa (Sandra Corveloni) - **mãe coadjuvante;**	**Rosa:** mulher *cis*, branca, classe baixa/média, dona de um bar e restaurante na ilha de Fernando de Noronha. Ela é mãe solo de Pedro/Zolah (Daniel de Oliveira) e de Raquel (Caroline Abras). Rosa percebe que os filhos são apaixonados e para evitar uma relação incestuosa entre os dois, ela os separa quando são crianças, entregando Pedro para o dono de um circo. A personagem possui pouco desenvolvimento, mas parece encarnar a *maternidade experiência* (Rich, 1986), especialmente ao tomar uma decisão tão difícil quanto a de se separar de um filho. Se a sua atitude for encarada como um sacrifício, então se ela torna uma *boa mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho, 2019). Porém, se a sua atitude for encarada como um abandono materno em relação ao filho (e é assim que ele se sente), então ela encarna a *mãe ruim/má* (Kaplan, 1990, apud Pinho, 2019). No entanto, ela não é protagonista.

12	A seita	Mãe do protagonista - **mãe fantasma;** Mãe do rapaz que o protagonista paquera **- mãe fantasma;**	**Mãe do protagonista:** Ele, o protagonista (Pedro Neves), cita sua mãe em uma cena, ao falar sobre o que sua amiga pensava sobre ele ter *"um desinteresse pela vida que beirava o patológico"* (trecho de fala do personagem). **Mãe do rapaz que o protagonista paquera:** mãe do menino que o protagonista paquera. Ela foi visitar a família dele e é citada em uma conversa sobre essa paquera antiga.
13	Aquarius	Clara jovem (Barbara Colen) / Clara senhora (Sônia Braga) - **mãe protagonista;** Ana Paula (Maeve Jinkings) - **mãe coadjuvante;** Ladjane (Zoraide Coleto) - **mãe coadjuvante;** Fátima (Paula de Renor) **- mãe coadjuvante;** Nora de Clara (Amanda Gabriel) **- mãe coadjuvante;**	**Clara:** mulher *cis*, 65 anos, viúva, hétero, classe alta, jornalista aposentada. Ela encarna a *maternidade experiência* (Rich, 1986) e chega a ser criticada por sua filha, Ana Paula, como se houvesse abandonado a família para seguir com sua carreira profissional. Clara é a última moradora do Edifício Aquarius e não pretende vender o seu apartamento para a construtora *Bonfim Engenharia*. A trama do filme gira em torno desse impasse e da sua resistência à venda. **Ana Paula:** mulher *cis*, negra, hétero, classe alta, é filha de Clara. Era casada e se separou há pouco tempo. Ao mesmo tempo em que ela crítica a sua mãe por ter abandonado a família em troca da sua carreira profissional, ela pede ajuda da sua mãe para cuidar do seu filho, Pedro, enquanto trabalha. Dessa forma, a personagem parece encarnar uma dicotomia entre a *maternidade instituição* (Rich, 1986) e a *maternidade experiência* (Rich, 1986). **Ladjane:** mulher *cis*, negra, classe baixa, trabalhadora doméstica na casa de Clara. Ela perdeu o filho em um acidente de trânsito, em que o motorista estava alcoolizado e o caso está impune. Ladjane encarna a representação da mãe preta (Gonzalez, 20202), pois, além de doméstica, ela ainda cuida dos netos de Clara quando Ana Paula deixa o filho sob o cuidado da avó. **Fátima:** mulher *cis*, casada com Antônio (Buda Lira), irmão de Clara, hétero, branca, classe alta. Ela e Clara são amigas e ela parece bastante consciente das questões de classe, especialmente na cena em que Clara reclama da empregada que roubou as joias da família e Fátima rebate afirmando que nós as exploramos. Ela trabalha em uma livraria e crítica uma cliente que quer comprar três metros de livros apenas porque o decorador mandou. **Nora de Clara:** mulher *cis*, casada com Martin (Germano Melo), hétero, branca, classe alta. O seu filho é um bebê e ainda mama. Ela parece balançada com a oferta da construtora.

14	Big jato	Mãe (Marcélia Cartaxo) - **mãe protagonista;**	**Mãe:** mulher *cis*, branca, casada, hétero, classe baixa/média, dona de casa e vendedora de perfumes. Apesar de vender produtos, não vemos a personagem em outro ambiente que não seja a sua casa. O seu marido é alcoólatra, violento, machista e a relação familiar é instável. O casal possui três filhos homens e uma filha mulher e são os filhos que ajudam a mãe na venda dos produtos. Quando o marido fica doente, a mãe começa a sustentar a casa. A personagem não tem nome próprio e não tem história individual, trabalha e vive em função da família, por isso ela parece encarnar a *maternidade instituição* (Rich, 1986) e a *boa mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho, 2019).
15	Boi neon	Galega (Maeve Jinkings) - **mãe protagonista;** Geise (Samya de Lavor) - **mãe coadjuvante;**	**Galega:** mãe solo, mulher *cis*, negra, hétero, classe baixa, dançarina e motorista de caminhão. Mãe de Cacá (Aline Santana), ela encarna a *maternidade experiência* (Rich, 1986). ***Geise:*** mulher *cis*, branca, hétero, vende perfumes e trabalha como segurança em uma fábrica de roupas, classe baixa. Ela está grávida, em estágio avançado, e atua em uma cena icônica de sexo. Essa cena é de extrema importância para desmistificar as mães como pessoas assexuais, pois é justamente a nossa sexualidade ativa que nos torna mães.
16	Brasil S/A	**Mãe figurante;**	**Mãe:** Mulher *cis*, branca, hétero, classe média. Em uma cena no parque, vemos o que parece ser uma família nuclear: com um pai, uma filha, um filho e uma mãe. No entanto, nenhum dos personagens se desenvolve.
17	Um homem sentado no corredor	Mãe de Mari (Marília Souto) - **mãe fantasma;**	**Mãe fantasma:** não tem características.
18	Animal político	Mãe (Isabel Novaes) - **mãe coadjuvante;** Mãe personagem da novela (Rejane Moraes) - **mãe coadjuvante;** Mãe da Pequena Caucasiana (Elisa Heidrich) - **mãe fantasma;**	**Mãe:** mulher *cis*, casada, hétero, branca, classe média, dona de casa. A personagem parece encarnar a *maternidade instituição* (Rich, 1986). **Mãe personagem da novela:** mulher *cis*, branca, classe média/alta. Na única cena em que aparece, mãe e filha estão discutindo. A mãe fala que ama a filha e a filha fala que ela não é sua mãe. Quando a filha sai de cena, entra a empregada doméstica (Mauricéia Conceição) e a mãe completa dizendo que não entende por que a filha age desse jeito, já que ela tem tudo. A mãe guarda um segredo da sua filha e a empregada, que trabalha fardada, questiona até quando ela vai conseguir esconder esse segredo. **Mãe da Pequena Caucasiana:** mãe fantasma da Pequena Caucasiana. Tudo o que sabemos é que ela era uma colonizadora e chegou em um navio em Pernambuco.

19	Todas as cores da noite	Iris (Sabrina Greve) - **mãe protagonista;** Carmem (Suzana Costa) **- mãe coadjuvante;** Mirtes (Sônia Samico) **- mãe coadjuvante;** Mãe dos filhos que Tiara tenta cuidar - **mãe fantasma;** Lilian - **mãe fantasma;**	**Iris:** mulher *cis*, branca, hétero, classe alta. Em uma cena, sua amiga Fernanda (Brenda Ligia) fala que o seu útero só gera coisa morta, o que parece significar que Iris sofreu aborto espontâneo pelo menos uma vez. **Carmem:** mulher *cis*, branca, classe média. Mãe de Tiara (Giovanna Simões). Tiara mata Arthur (João Lubambo) após sofrer violência sexual e sua mãe, que tinha amigos influentes, fez com que o caso fosse tratado com discrição, até ser esquecido. Carmem sonhava com a filha casando-se com um homem de boa família. A personagem parece encarnar a *maternidade instituição* (Rich, 1986). **Mirtes:** mulher *cis*, branca, casada, hétero, classe média. Ela é a mãe de Arthur, o assediador que foi assassinado por Tiara. **Mãe dos filhos que Tiara tenta cuidar:** mãe que trabalha como doméstica na casa de Tiara, tem três filhos. Tiara pede para passar o dia com os seus filhos, em uma espécie de teste para quando se tornar mãe, mas ela logo enjoa das crianças e tranca elas em um quarto. Por ser uma personagem fantasma, não temos muitas informações sobre ela, mas podemos intuir que ela seja negra, visto que os seus filhos também são negros. Porém, não podemos confirmar essa informação. **Lilian:** Ela é a mãe de Dani (personagem fantasma), melhor amiga de Fernanda. Fernanda fala sobre Lilian em uma cena em que ela rememora uma história do seu passado que envolvia Dani e sua mãe. *Observação: Considero Iris mãe, pois mesmo que não tenha parido, gestar já significa uma grande transformação em nossas vidas. O filho não parido não deixa de existir em nossa história de vida, ao contrário, ele faz parte dela. Porém, essa decisão de ser ou não mãe a partir dessa experiência, a do aborto, é uma decisão que compete às pessoas que passaram por essa situação. Como estamos lidando com uma personagem fictícia, apenas os seus criadores poderiam nos responder como ela se identifica em relação a maternidade. Como essa pesquisa é sobre representações maternas, toda e qualquer relação que a personagem possa ter com a maternidade está sendo cartografada.

20	Amores de chumbo	Lúcia (Augusta Ferraz) - **mãe protagonista;** Carol (mãe de Lina) - **mãe fantasma;**	**Lúcia:** mulher *cis*, casada, hétero, branca, classe média, mãe de Ernesto (Rodrigo Riszla) Apesar de ser uma das protagonistas do filme, não temos muitas informações sobre a personagem e sobre sua maternagem. Não sabemos com o que ela trabalha e não acompanhamos muito de sua história. O filme gira em torno do seu marido, Miguel (Aderbal freire Filho) e de Maê (Juliana Carneiro da Cunha), uma ex-namorada de Miguel do período da ditadura. Enquanto ele estava preso e Maê se exilou, Lucia recebia cartas dos dois namorados, mas guardou-as para si e nunca revelou aos dois. Lucia e Miguel passam um tempo separados, mas no final do filme acabam voltando ao casamento. Quando Lucia resolveu esconder as cartas, ela já estava grávida de Miguel. **Carol:** É a mãe de Lina (Sarah Raquel) com Ernesto. Ela é uma mãe fantasma e aparece algumas vezes na narrativa, mas não possui características.
21	Azougue Nazaré	**Mãe Figurante** (Lenira Ferreira); Darlene (Joana Gatis) - **a personagem deseja ser mãe;**	**Mãe:** mulher *cis*, negra, hétero, classe baixa/média, casada com um pastor evangélico. Aparece em uma cena, mas não tem fala e a personagem não tem nome. Darlene: mulher cis, branca, hétero, classe baixa/média, casada com o personagem chamado *Catita* (Valmir do Côco), evangélica. Ela tem sonhos com uma voz divina que traça como sua missão engravidar do pastor. Eles começam a se relacionar para cumprir essa missão, mas o filme não deixa claro se ela realmente engravida.
22	Bacurau	Carmelita (Lia de Itamaracá) - **mãe coadjuvante;** Ângela (Clébia Souza) - **mãe coadjuvante;** Soraia (não encontrei o nome da atriz) - **mãe figurante.**	**Carmelita:** mulher *cis*, negra, classe baixa. Ela é mãe, avó e tataravó. O filme começa no seu enterro, mas ela retorna no final do filme para ajudar a capturar Michael (Udo Kier), chefe do grupo de forasteiros que querem matar a população de Bacurau. **Ângela:** mulher *cis*, negra, classe baixa, mãe de Rivaldo (não encontrei o nome do ator nos créditos), uma criança de cerca de nove anos. Ela trabalha em uma espécie de horta feita dentro de um ônibus escolar velho e recebe ajuda do seu filho. Quando a população de Bacurau começa a se organizar para enfrentar os forasteiros, o seu filho é assassinado por um deles. **Soraia:** mulher *cis*, negra, classe média. Mora na Fazenda Tarairú junto com sua família, mas foram assassinados pelos forasteiros e nós, espectadores, só vemos a família morta.

23	Divino Amor	Joana (Dira Paes) - **mãe protagonista;** Ana (Tuna Dwek) - **mãe coadjuvante;** Mãe do filho de Fred - **mãe fantasma;** Irene (Amanda Menelau) **- mãe figurante;** Mãe-grávida (não encontrei o nome da atriz) **- mãe figurante;**	**Joana:** mulher *cis*, não branca, casada, hétero, classe média, trabalha em um cartório e costuma manipular os casais para não se separarem, utilizando-se da burocracia para atrasar os divórcios. Ela deseja intensamente ser mãe e salvar o seu próprio casamento com Danilo (Julio Machado), no entanto, quando ela finalmente consegue engravidar, ela não consegue descobrir quem é o pai do seu filho. Na sua igreja, os fiéis participam de uma terapia chamada *Divino amor*, em que eles trocam de casal para fazer sexo, mas o seu filho não é nem do seu companheiro nem de nenhum homem com quem ela se relacionou no grupo. Será o seu filho o messias que reencarnou? Ao saber que Joana não sabe quem é o pai do seu filho, Danilo pede o divórcio e sai de casa. Joana permanece sem resposta, sozinha e com o filho para cuidar. Ela parece encarnar a *maternidade instituição* (Rich, 1986). **Ana:** está se separando do seu marido, Fred (Thiago Justino), depois de quase 30 anos juntos. Eles começaram o relacionamento quando ele ainda era casado com outra mulher. Eles têm dois filhos adultos, já casados e com filhos também. O marido tem um filho com a primeira esposa. **Mãe do filho de Fred:** Não sabemos nada sobre essa mãe, apenas que ela teve um filho com Fred antes dele casar com Ana. **Irene:** Ela é enfermeira, casada e o seu feto está registrado. **Mãe-grávida:** Não temos informações sobre. Ela aparece em uma cena, na sala de espera do cartório, sentada em uma cadeira especial para gestantes.
24	Organismo	Helena (Bianca Joy Porte) - **mãe protagonista;** Edna (atriz jovem: Anny Rafaella Ferli / adulta: Auricéia Fraga) **- mãe coadjuvante;**	**Helena:** mulher *cis*, hétero, branca, classe média, atriz. Ela é casada com o personagem principal, Diego (Rômulo Braga). Ele sofre um acidente e fica tetraplégico. Após o acidente, eles se separam por um tempo, mas acabam voltando e têm um filho juntos. O personagem do filho não tem nome e aparece em uma cena, mas o ator se chama Breno Cordel. **Edna:** mulher *cis*, hétero, branca, classe média e mãe do protagonista Diego. Ela já perdeu um filho, não sabemos como. Edna era casada, mas o marido vai embora quando Diego ainda era criança. Quando Diego está adulto, sofre um acidente ao mergulhar em uma piscina, ficando tetraplégico e ela começa a cuidar dele novamente. Diego contrata o seu amigo, Valter (Arthur Canavarro), para ser o seu cuidador. Quando Valter resolve viajar para o Vale do Catimbau e passar seis dias longe, Edna fica cuidando sozinha do filho, porém, ela morre ainda no primeiro dia. Diego passa os seis dias sem cuidados, até que Valter retorna e Diego acorda em um hospital.

25	Recife Assombrado	Denise (Josy ventura) - **mãe coadjuvante;** Salete (Vanessa Sueidy) **- mãe coadjuvante;** Mãe de Vanessa - **mãe fantasma;**	**Denise:** mulher *cis*, casada com Hermano (Daniel Rocha), hétero, branca, grávida de seis meses, classe média. Aparece em poucas cenas. **Salete:** mulher *cis*, casada, hétero, branca, classe alta, falecida mãe de Hermano, viveu um relacionamento abusivo/violento com o marido. **Mãe de Vanessa:** sem características.
26	Piedade	Dona Carminha (Fernanda Montenegro) - **mãe protagonista;** Fátima (Mariana Ruggiero) **- mãe coadjuvante;** Mãe de Aurélio (Denise Weinberg) - **mãe coadjuvante;** Mãe adotiva de Sandro - **mãe fantasma;**	**Dona Carminha:** mulher *cis*, viúva do falecido Humberto Bezerra (personagem fantasma), hétero, branca, classe média, mãe de Omar (Irandhir Santos), Fátima (Mariana Ruggiero) e Sandro (Cauã Reymond). Sandro desapareceu na maternidade e Carminha só descobre o que aconteceu com o seu filho mais de trinta anos depois. Ela passou a vida inteira sofrendo com o desaparecimento de Sandro e o procurou durante muitos anos. Carminha é dona de um restaurante à beira do mar na Praia da Saudade. A verdade sobre o destino de Sandro vem à tona quando o funcionário de uma construtora, a *Petrogreen*, quer comprar o seu terreno e Aurélio (Matheus Nachtergaele) está tentando convencer a família a vendê-lo. Aurélio descobre a existência de Sandro e, por consequência, descobre também como e por que ele desapareceu na maternidade. O seu pai, Humberto, entregou o filho para sua amante criar. Ao saber todas essas histórias, Carminha não resiste às emoções e morre um dia antes de reencontrar o seu filho, Sandro. **Fátima:** mulher *cis*, branca, classe média, mãe de Ramsés (Francisco de Assis Moraes). Ela mora na cidade e quer fazer curso no exterior. O seu filho vive com a avó Carminha, na Praia da Saudade. Ela é a favor da venda do restaurante e briga com a família por causa disso. **Mãe de Aurélio:** mulher *cis*, branca, classe alta. Aparece em poucas cenas falando com o filho através de uma chamada de vídeo. Ela acredita que nenhum homem presta. É classista, deve ser racista também, reclama que pobre tem problema com dinheiro e que hoje não se pode falar mais nada. A mãe mandava Aurélio para a casa da avó nas férias. **Mãe adotiva de Sandro:** Já faleceu, hétero, era homofóbica e detestava Sandro porque ele é gay. Ela se separou do pai de Sandro, Humberto (personagem fantasma), ao ver ele fazendo sexo com a empregada. Sandro só descobre que é adotado por causa do preconceito que a mãe adotiva sentia pela sua sexualidade e afetividade. Ela dizia que se fosse seu filho biológico, tinha nascido hétero.

27	Fim de festa	Alice (Suzy Lopes) - **mãe coadjuvante;** Damiana (Hermila Guedes) - **mãe figurante;** Mãe de Emma - **mãe fantasma;** Avó de Emma - **avó fantasma;** Mãe de Breno - **mãe fantasma;** Vera - **mãe fantasma;** Mãe de Ângelo - **mãe fantasma;** Avó de Jean (Conceição Camarotti) - **avó figurante;** Mãe de Paulo - **mãe fantasma;**	**Alice:** mulher *cis*, casada, hétero, branca, classe média. Ela é brasileira, mas está morando na França. É casada com um francês, Jèrôme Garnier (Jean Thomas Bernardini), e eles moram em casas separadas. Ela vive brigando com a polícia, pois está sendo investigada, junto com o seu filho, Samuel (Ariclenes Barroso), e seu marido de terem cometido o assassinato da sua nora francesa, Emma (Maria Barreira). No final, descobrimos que ela não é culpada do crime, foi o seu marido e o seu filho que planejaram tudo e mandaram outra pessoa executar. A polícia ainda tem dúvidas se ela realmente não está envolvida, mas não tem provas contra ela. **Damiana:** mulher *cis*, bissexual e bi-afetiva, branca, classe média. Mãe de Breninho (Gustavo Patriota). Tem uma companheira chamada Sylvia (Nara Aragão) e as duas estão pensando em adotar uma criança. **Mãe de Emma:** Tudo que sabemos é que ela morreu quando a filha, Emma (Maria Barreira), era pequena. **Avó de Emma:** Emma foi criada pela avó e dizia que ela era ruim, mas quem dá essa informação é o seu companheiro, Samuel. **Mãe de Breno:** A mãe de Breno (Irandhir Santos) liga para o filho, mas ele não atende. **Vera:** mãe de Penha (Amanda Beça), mora na Argentina e não deseja voltar para o Brasil. **Mãe de Ângelo:** A mãe dele tem cinco filhos e trabalhava como babá. Em uma cena, Ângelo (Leandro Villa) conta a história da sua mãe, inspirado pela personagem vivida por Isaar, Valdenice, que era babá de Breninho e continua trabalhando como diarista em sua casa. Imaginamos que a mãe de Ângelo seja uma mulher negra, pois ele e Isaar são pessoas negras, mas não podemos confirmar essa informação. **Avó de Jean:** mulher cis, negra, classe baixa. Ela aparece em uma cena, sentada no sofá de sua casa, quando a polícia chega para prender o seu neto, Jean (Matheus Thôca). Jean é primo de Samuel e foi quem assassinou Emma. Ela não possui nenhuma fala. **Mãe de Paulo:** Paulo Sérgio (Geyson Luiz) foi a única testemunha que viu o assassinato de Emma. Ele foi encontrado na casa da sua mãe. Não sabemos nada sobre ela.

28	Açúcar	Mãe de Betânia - **mãe fantasma.**	**Mãe de Betânia:** Betânia (Maeve Jinkings) fala sobre sua mãe no decorrer do filme, no quanto ela ajudou as pessoas que trabalharam no Engenho Wanderley, que é da sua família. No final do filme, Betânia segura uma fotografia antiga de uma mulher negra que pode ser da sua mãe.

Fonte: A autora (2023).

Filho, quando estava criando essa tabela surgiu uma indagação em torno das atrizes que interpretam a personagem materna Clara, do filme supracitado de Mendonça Filho, *Aquarius*. No início do filme, somos apresentados a personagem jovem, após se curar de um câncer. Passado esse prólogo, somos apresentados a mesma personagem, só que mais velha e aposentada. Para interpretar essa transição temporal entre as personagens, o diretor escolheu duas atrizes diferentes, Barbara Colen interpreta Clara jovem e Sônia Braga interpreta Clara mais velha, mas há algo que não compreendo sobre a escolha de elenco desse filme: Barbara Colen é uma mulher negra e Sônia Braga é, a meu ver, branca. Por isso, resolvi pesquisar sobre como as duas atrizes se identificam racialmente. Em entrevistas, Colen afirma que apesar de ser filha de uma mãe negra, ela demorou muito tempo para se reconhecer dessa forma por ter a pele clara, e foi só quando esteve em Barcelona que ela entendeu que não poderia mais se identificar como morena[80], mas, sim, como negra.

Em relação a Sônia Braga, encontrei três matérias interessantes sobre como ela se identifica em relação a questão da sua raça. A primeira foi em um vídeo postado no *Youtube* em 2011[81]. Nele, Braga se identifica como *cabocla*[82], mas afirma que no seu documento de identidade consta que é branca. Em um programa apresentado por Regina Casé na Tv Globo, na década de 90, Casé questiona a ascendência de Braga e ela relata: *"eu sei que tem índios, mas negros eu não conheço, será que tem?"* (Camargo, 2006). Braga também conta que a primeira vez que foi para a França foi reconhecida como negra e isso a surpreendeu, pois nunca havia se visto dessa maneira. A confluência entre os relatos de Colen em Barcelona e o Braga na França me faz lembrar da cena de Bacurau, em que o casal de forasteiros brasileiros, interpretados por Karine Teles e Antônio Saboia, que se identificam como brancos, são mortos

[80] Entrevista com a atriz Barbara Colen para o site da Uol, disponível no link: https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/03/16/barbara-colen-o-discurso-de-empoderamento-nao-pode-virar-autoritarismo.htm. Acesso em: 15/05/2023.

[81] Trecho de entrevista realizada por Livia Zaruty com a atriz Sônia Braga em evento para comemorar o Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha, em 2011, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=0pxDKyP2ptk. Acesso em: 11/05/2023.

[82] Segundo o site do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), cabocla significa: "Caboclo é um termo Tupi que designava os filhos de indígenas com os brancos europeus", disponível no link: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1017#:~:text=Caboclo%20%C3%A9%20um%20termo%20Tupi,os%20s%C3%A9culos%20de%20coloniza%C3%A7%C3%A3o%20portuguesa. Acesso em: 15/05/2023.

pelos forasteiros estrangeiros, que, na verdade, os veem como pessoas não brancas. As histórias vividas pelas atrizes demonstram que *Bacurau* apresenta uma narrativa ficcional que não está longe da realidade, ao contrário, parece refleti-la nos seus mínimos detalhes, especialmente na maneira como os brasileiros são vistos em termos de raça pelos estrangeiros.

Em entrevista mais recente, de 2019, Braga fala sobre os papéis que atuava e a sua preparação para interpretar Gabriela na novela inspirada na obra de Jorge Amado: *"Antes de 'Gabriela', eu só fazia personagens de branquelas neuróticas, meninas que falavam esquisito"*[83]. E em seguida completa dizendo que: *"Sempre fui muito branca. Arduíno Colasanti, quem eu namorava na época, começou a me levar para passeios de barco. Voltei morena e molinha, pronta para encarnar Gabriela"*. Na época em que foi escolhida para fazer Gabriela, quem estava sendo cotada era a atriz negra Vera Manhães, mãe de Camila Pitanga, e a escolha por Braga causou comoção e protesto por parte de artistas negros. O episódio chegou a ser registrado em um ensaio de Gonzalez escrito na época, intitulado *A retomada político-ideológica* (2022). Ou seja, Braga parece estar mais próxima da branquitude, como está descrito no seu documento de identidade e como ela mesma se identificou, enquanto Colen é negra. Ao trazer essa dúvida, não tenho intenção de questionar por que Braga ou Colen foram escolhidas para interpretar a personagem, mas compreender por que escolher duas atrizes com raças diferentes para interpretar o mesmo papel. Acredito em duas possibilidades distintas e excludentes: ou Mendonça Filho (e toda a equipe) não percebeu esse fato ou havia uma intenção do diretor de embranquecer a personagem. Talvez encontremos a resposta na carta-análise do filme, talvez só o diretor possa responder a essa questão.

Outro ponto que gostaria de destacar é sobre como classifiquei as mães do filme *O som ao redor*, indo de encontro a como o próprio diretor as classificou. Mendonça Filho afirma que o filme só possui protagonistas, mas percebia que cada espectador(a) enfocava em um/uma personagem como sendo a/o principal para a narrativa. No meu caso, quando vi o filme pela primeira vez, duas mães se destacaram para mim, Bia e Mariá, pois além de terem mais tempo de tela, elas possuem mais características que me tocaram e me fizeram analisá-las. A minha espectatorialidade materna me fez perceber a existência das mães fantasmas e, nesse ponto, tenho quase certeza de que Mendonça Filho não pensou nessa categoria ao dizer que no filme só tem protagonistas, pois como podemos categorizar como protagonista uma mãe que sequer é corporalizada? Por isso, resolvi classificar as mães desse filme com a mesma metodologia

[83] Trecho de entrevista realizada por Carlos Helí de Almeida com a atriz Sônia Braga para o site da Uol, em 2019, disponível no link: https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/08/20/sonia-braga-estou-de-saco-cheio-de-ter-de-ficar-contornando-a-verdade.htm. Acesso em: 11/05/2023.

explicada no início dessa carta e aplicada a todas as representações maternas apresentadas na *Tabela 13* e *14*.

Filho, quero destacar para você a história da primeira personagem materna que foi escrita e dirigida por uma mulher-mãe realizadora: Jaqueline, a mãe protagonista de *Amor, plástico e barulho,* de Renata Pinheiro. Quando estava no mestrado, uma colega de turma me perguntou se iria analisar a mãe desse filme e eu simplesmente não lembrava que havia personagem materna. O mais curioso é que a mãe é a protagonista e apesar de ter nome próprio e uma história de vida, a maternidade não está sendo debatida em primeiro plano. Para mim, a lembrança que mais se destacava da personagem era a sua trajetória como cantora de brega, um estilo musical que nasceu no Pará e que se tornou Patrimônio Cultural Imaterial do Recife em 2021. E, realmente, não poderia deixar de conversar contigo sobre Jaqueline, pois ela foge a qualquer romantização materna, por isso a maternidade está em segundo plano.

Essa representação encarna a *maternidade experiência* (Rich, 1986) e a *mãe má* (Kaplan, 1990, apud Pinho, 2019), pois ela vive para realizar o seu sonho e o seu sonho não é abdicar de tudo para cuidar da sua filha. Ao contrário, Jaqueline está cuidando da sua própria vida e, por isso, sua filha está aos cuidados da avó materna. É doloroso perceber que muitas vezes a gente precisa abdicar da maternidade para conseguir seguir com nossos sonhos ou a gente precisa abdicar dos nossos sonhos para sermos mães. Abdicar da maternidade, mesmo que temporariamente, para realizar os próprios desejos é um movimento contra cistêmico e é difícil encontrar uma rede de apoio que nos ajude a tornar nossos sonhos possíveis. Quando essa rede existe, ela é formada, em suma, por outras mulheres, especialmente nossas próprias mães, porque só quem é atravessada pelas avenidas identitárias femininas e maternas sabe o quanto todas nós precisamos nos sacrificar para realizar um desejo, por menor que ele seja, e, por isso, costumamos ter mais empatia e acolhimento com outras mães. Vale ressaltar que muitas mães precisam abdicar da maternagem por questões socioeconômicas que vão além do desejo e da realização dos sonhos, por uma questão de sobrevivência.

Quando sua carreira parece estar chegando ao fim, Jaqueline resolve ligar, avisar que está voltando e que vai levar o ursinho que a filha queria, mas ela explica que não gosta mais desse tipo de brinquedo. Ou seja, talvez tenha se passado muito tempo e a filha cresceu. Na última cena do filme, a dançarina de sua banda, Shelly, pede para Jaqueline ficar e trazer a filha, mas ela responde: "*Eu sou uma bêbada, louca, tas vendo não? Eu sou louca, Shelly!*". Tu sabes, meu bem, que o que nos torna louca é a falta de estrutura para sermos mães, a falta de rede de apoio, de rede afetiva, de uma vida digna para maternar. E o principal: ser obrigada a escolher entre os nossos sonhos e a maternidade, entre qual deles poderemos realizar e ser condenada e crucificada pelas escolhas que fazemos, independente de quais sejam. Mesmo que não esteja

em primeiro plano, o debate materno que Jaqueline suscita é extremamente relevante, pois é um debate sobre a nossa liberdade de ser e de existir para além da maternidade. A sua representação é uma *imagem de denúncia* sobre a *maternidade instituição* (Rich, 1986).

A partir da *Tabela 14* tentei criar uma nova tabela (15) em que pudéssemos entender como a raça das personagens estaria entrelaçada com a presença das mães em tela e quais são as principais características representacionais que percebemos a partir desse cruzamento identitário e cinematográfico.

Tabela 15 - Lista de representações maternas divididas pela *presença em tela x a raça das personagens/atrizes*:

Representações maternas / presença em cena	**Mães-brancas-*cis***	**Mães-negras-*cis***	**Mãe-*cis*-não-branca**	**Total**
Protagonistas	**7**	**6**	**1**	**14**
Coadjuvantes	**22**	**9**	**-**	**31**
Figurantes	**5**	**2**	**-**	**7**
Avó coadjuvante	**1**	**1**	**-**	**2**
Avó figurante	**-**	**1**	**-**	**1**
Total:	**35**	**19**	**1**	**55**

Fonte: A autora (2023).

Em termos de protagonismo, o cenário está equilibrado. Levando em consideração a soma entre as atrizes, temos o mesmo número entre pessoas brancas e não brancas: 7 mães protagonistas em cada categoria. Porém, esse equilíbrio inexiste na categoria que mais temos personagens maternas, na de coadjuvantes, pois temos mais mães brancas do que mães negras, com 22 e 9 respectivamente. Ao fazer um cruzamento entre o *tempo de tela*, a *raça* das personagens e a *classe*, podemos observar os seguintes dados:

(a) *Mães-brancas-cis se dividem em:*

a. Classe baixa: 2 mães protagonistas e 3 mães coadjuvantes;
b. Entre classe baixa / média: 1 mãe protagonista, 3 mães coadjuvantes e 1 mãe figurante;
c. Entre média / alta: 1 mãe figurante;
d. Classe média: 3 mães protagonistas, 10 mães coadjuvantes e 2 mães figurantes;
e. Classe alta: 1 mãe protagonista, 3 mães coadjuvantes, 1 mãe figurante e 1 avó coadjuvante.

Totalizando 32 representações maternas brancas e *cis* em que conseguimos intuir qual classe social elas estão inseridas.

(b) *Mães-negras-cis se dividem em:*

a. Classe baixa: 5 mães protagonistas, 6 mães coadjuvantes, 1 avó coadjuvante e 1 avó figurante;
b. Entre classe baixa / média: 2 mães coadjuvantes e 1 mãe figurante;
c. Classe média: 1 mãe protagonista e 1 mãe figurante;
d. Classe alta: 1 mãe coadjuvante.

Totalizando 19 representações maternas negras que conseguimos intuir a classe social em que estão inseridas.

A atriz negra Maeve Jinkings reinou nas interpretações maternas, sendo mãe protagonista em três filmes: Bia (*O som ao redor*), Jaqueline (*Amor, plástico e barulho*) e Galega (*Boi neon*). E sendo a mãe coadjuvante Ana Paula, em *Aquarius*. Ou seja, apenas Jinkings interpretou quatro mães diferentes nessa década. Além dessas representações maternas, também temos uma mãe não branca protagonista, que é Joana, de *Divino amor*, interpretada por Dira Paes. Não encontrei como a própria atriz se identifica, mas descobri que no início de sua carreira ela interpretou um papel em que era uma mulher indígena, apesar de não possuir descendência indígena. E encontrei um artigo na revista Scielo em que ela é identificada pela autora como parda (Candido e Feres, 2019[84]). Ou seja, sabemos que ela não é branca nem indígena, mas também não temos comprovação de sua negritude, por isso a classifiquei como sendo não-branca. Em relação a tríade do gênero-sexualidade-afetividade, temos os seguintes dados:

(a) *Mães-brancas-cis se dividem em:*

a. Heterossexuais: 6 mães protagonistas, 12 mães coadjuvantes, 2 mães figurantes, 1 avó coadjuvante;
b. Bissexual: 1 mãe figurante;

(b) *Mães-negras-cis se dividem em:*

a. Heterossexuais: 3 protagonistas mães, 2 mães coadjuvantes, 1 mãe figurante;

(c) *Mãe cis não-branca se divide em:*

a. Heterossexual: *1 mãe protagonista;*

(d) *Mães fantasmas se dividem em:*

a. Heterossexuais: 2 mães fantasmas.

[84] Artigo de Marcia Rangel Candido e João Feres Júnior disponível no link: https://www.scielo.br/j/ref/a/5zzSXRTXZgsN8CMcYjhYQvg. Acesso em: 12/06/2023.

Diante dos dados colhidos e analisados na primeira parte da pesquisa sobre o corpo-tela (Martins, 2022) das(os) diretoras(es) e roteiristas, a *Tabela 15* nos revela dados representacionais que já esperávamos: a) Temos mais personagens maternas brancas-*cis* do que negras-*cis*, sendo 35 e 19 respectivamente, e não temos nenhuma mãe (ou pai) que seja *trans*; b) O protagonismo das mulheres brancas está concentrado nas classes média e alta, enquanto que as mulheres negras está concentrado na classe baixa; c) Temos pouca representatividade nas diversas avenidas identitárias em relação a afetividade e sexualidade, sendo a maioria das personagens representações heteronormativas. Apenas uma mãe que está se relacionando com uma mulher, mas não sabemos como ela se identifica, pois, ironicamente, essa mãe é figurante; d) Temos 4 mães negras trabalhando como domésticas (dados completos abaixo); e) Temos duas mães solos negras: Deusa, mãe coadjuvante de *Tatuagem*, e Galega, mãe protagonista de *Boi neon*, e Rosa, mãe-solo branca coadjuvante de *Sangue azul*; f) Temos três donas de casa: Bia (*O som ao redor*) e a Mãe de *Big Jato*, ambas protagonistas, e a Mãe coadjuvante de *Animal Político*.

O fato de termos mais mães brancas do que negras reflete o fato da maioria dos(as) roteiristas e diretores(as) serem pessoas brancas. Muito provavelmente, o fato de termos a maioria das representações encarnando a heterossexualidade e heteroafetividade deve se refletir na sexualidade e afetividade dos(as) realizadores(as) também, mas não podemos afirmar com certeza. Sobre as mães negras trabalhando como domésticas, duas delas são protagonistas e são interpretadas pela mesma atriz, Mauricéia Conceição: Mariá, mãe protagonista de *O som ao redor* e Fátima, mãe protagonista de *Eles voltam*. E duas são coadjuvantes: Maria (Freedom Cavalcanti), de *O som ao redor*, e Ladjane, de *Aquarius*. Também temos: uma mãe fantasma doméstica no filme *Todas as cores da noite*, que é a Mãe dos filhos que Tiara tenta cuidar; uma mãe fantasma que trabalha como babá, em *Fim de festa*, que é a Mãe de Ângelo; e a babá Valdenice, interpretada por Isaar. E temos mais uma doméstica, que não é mãe, mas que também é interpretada por Conceição, no filme *Animal político*.

A atriz Mauricéia Conceição trabalhou em três filmes dessa década e nos três interpretou o mesmo papel de empregada doméstica. No filme de Lordello, *Eles voltam*, é uma mãe protagonista, que além de diarista também é feirante, e tem três filhas que ajudam tanto nas faxinas quanto na feira. Nesse filme sua personagem tem nome, Fátima, tem casa, tem trabalho, conhecemos suas filhas, podemos observar sua vida, sua rotina e ter acesso a um pouco da sua cosmovisão. No filme de Mendonça Filho, *O som ao redor*, que vamos analisar na próxima carta, a atriz interpreta Mariá, babá e doméstica da casa de João (Gustavo Jahn). Não conhecemos sua casa, mas conhecemos a sua família, suas problemáticas e a maneira como lidam com elas. E no filme de Tião, *Animal político*, Conceição aparece em uma cena que está

sendo reproduzida em uma televisão antiga. A cena emula uma novela em que ela é a empregada doméstica e está conversando com sua patroa branca. Esse é o único filme em que a personagem não tem história, porém ela aparece em apenas uma cena curta e que serve para denunciar os privilégios de classe da personagem materna branca. Ou seja, a doméstica está inserida na narrativa para servir de contraponto a patroa e ao que ela representa.

Ao perceber a confluência desses dados, podemos supor que Conceição interpreta nos três filmes a personagem da *mammy* (Bueno, 2020), imagem de controle que debatemos na carta sobre as representações maternas de controle (13). No entanto, essas personagens não parecem nem um pouco resignadas com o seu trabalho, não parecem acomodadas e felizes por trabalhar para uma família branca e rica. Elas não são personagens apolíticas, que servem para alienar e conformar mulheres negras em uma sobrevida e em trabalhos sub-humanos. Ao contrário, essas representações servem para tencionar as relações de classe e raça que persistem socialmente, servem para jogar luz nos privilégios da branquitude e desvelar os horrores herdados da escravidão e agravados pelo cistema capitalista. Duas dessas representações parecem ensinar o *pretuguês* (Gonzalez, 2020) as crianças e adolescentes brancos. Em *Eles voltam*, Fátima tenta inserir Cris em sua rotina como doméstica e, com isso, ela está ensinando coisas básicas a personagem-filha, como varrer um cômodo, por exemplo. E Mariá foi babá de pelo menos três crianças brancas e herdeiras, João e os seus irmãos. Ou seja, as duas representações estão mais próximas da *mãe preta* (Gonzalez, 2020) do que da *mammy* (Collins, 2009; Bueno, 2020) e estão dentro do que defino como *imagens de denúncia*. Encontramos poucas informações sobre Conceição na internet e uma delas que consegui mapear revela que além de trabalhar como atriz, ela trabalha como camareira e participa da equipe de vários filmes exercendo essa função[85].

Sobre as *mães pretas* (Gonzalez, 2020) e os dados colhidos, percebo que elas não encarnam necessariamente uma *imagem de controle*, as suas representações estão mais próximas do que podemos chamar de *imagens de denúncia*: tropos criados para revelar como grupos são oprimidos e explorados através das ficções políticas dos papéis sociais e dos cistemas e das relações de poder. Ao contrário das imagens de controle, que servem apenas para reforçar as opressões, apresentando personagens sem histórias e sem nome próprio, essas mães possuem nome, família, relações sociais e afetivas, rede de apoio, trabalho, elas têm uma história de vida dentro dos filmes e as suas problemáticas estão sendo trazidas a luz do cinema para que possamos torná-las públicas e debatê-las em vários espaços. As personagens de

[85] Filho, na minha banca de defesa do mestrado, Nogueira contou que já participou de algumas produções em que Conceição estava trabalhando como camareira e revelou que ela era apelidada pela equipe como *Mãe*.

Conceição de um bom exemplo dessas imagens de denúncia sobre as opressões vividas pelas mães pretas. Arrisco dizer que sem essas mães boa parte dos filmes sequer existiriam, não fosse o desejo das(os) realizadoras(es) pernambucanos em suas representações e no debate que elas suscitam. As mães pretas são uma visão crítica de Gonzalez sobre a realidade das mulheres negras na sociedade brasileira. Por isso, elas encarnam as *imagens de denúncia* e não as *imagens de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020). Porém, é perceptível que muitas dessas representações maternas não possuem relacionamentos sexuais e afetivos e isso é um ponto importante a ser pensado e transformado.

Em termos de gênero, é fácil perceber que todas as mães são mulheres *cis* e a grande maioria interpreta relacionamentos heteronormativos. Esse último dado costuma estar representado na criação das famílias nucleares. Poucas personagens destacaram sua sexualidade e afetividade falando abertamente sobre ela e quando isso acontece é porque desvia da heteronormatividade, como no caso de Clécio, vivido por Irandhir Santos em *Tatuagem*, que afirma ser um *pai viado*. Tuca, filho de Clécio com Deusa (Sylvia Prado), briga na escola ao dizer que Deus não existe, que existem apenas Deusas. *"A briga é porque ele é filho de uma mãe solteira com pai viado. Foi isso que ele disse que disseram pra ele"*, relata Deusa para Clécio, que imediatamente questiona como ele reagiu e Deusa explica *"Ué, fez o que a gente ensinou. Perguntou: 'qual o problema?' e o coleguinha disse que Deus inventou o homem para a mulher. Ai pense na confusão"*. Com esse diálogo, podemos ver que Deusa interpreta uma *mãe experiência* (Rich, 1986), uma mãe que ensina seu filho a questionar as normas e não a se adequar a elas, a se auto oprimir ou a rejeitar o pai por ele ser *gay*.

Esse é um dos filmes que mais desviam da representação cisheteronormativa, com o acréscimo das representações serem inspiradas em personagens reais, pois o filme retrata o grupo *Vivencial Diversiones*, da década de 1970. Quando era jovem, Lacerda acreditava que em 2000 as questões de gênero já estariam superadas e seriam ultrapassadas. Em entrevista, ele afirma que "eu sou gay, mas não me interessava fazer um filme gay. Eu não sei o que é um filme gay, não sei exatamente definir o que é isso"[86]. Corroboro com Lacerda, afinal, o que seria um filme gay? Filme só possui gênero cinematográfico e gay ainda não é um deles, mas é inegável que os filmes roteirizados e dirigidos por Lacerda possuem representações, incluindo as maternas, com sexualidades mais fluidas e desviantes. No filme *Fim de festa*, a personagem vivida por Hermila Guedes, Damiana, provavelmente é uma mãe bissexual e *bi-afetiva* pois ela já se relacionou com o pai do seu filho, Breno, interpretado mais uma vez por Irandhir Santos,

[86] Entrevista com Hilton Lacerda realizada no site Cine festivais, disponível no link: https://cinefestivais.com.br/entrevista-com-hilton-lacerda-diretor-de-tatuagem/. Acesso em: 09/05/2023.

e está se relacionando com uma mulher, Sylvia, interpretada por Nara Aragão. Ironicamente, Damiana e sua namorada são personagens figurantes, ou seja, pouco sabemos sobre a única mãe bissexual e bi-afetiva que temos na cinematografia pernambucana dessa década.

Febre do rato, roteirizado por Lacerda, é um dos poucos que tem uma atriz *trans*, Tânia Granussi, que interpreta uma mulher *trans*, Vanessa. Lacerda também foi um dos roteiristas de Piedade, com Sandro, personagem gay interpretado por Cauã Reymond, e a sua mãe fantasma homofóbica. Sandro só descobriu que era adotado, porque sua mãe adotiva dizia que se ele fosse filho biológico seu, jamais seria gay. Com essa mãe, Lacerda e Assis trazem a luz do cinema o debate sobre a maternidade e a criação das/dos filhas/filhos em relação a sexualidade, além de expor como mães podem ser homofóbicas e não amar incondicionalmente as/os suas/seus filhas/filhos. Ou seja, essa personagem rompe com o *mito da maternidade do amor incondicional* e desvela que ele, na realidade, não existe. Além dos filmes roteirizados e/ou dirigidos por Lacerda, outros filmes que possuem personagens que desviam da cisheteronormatividade e trazem esse debate para primeiro plano são: *A seita*, de André Antônio e *Um homem sentado no corredor*, do diretor Felipe André Silva. Os dois diretores também são gays e Silva é um dos poucos diretores negros dessa década. Em Aquarius, dirigido e roteirizado por Mendonça Filho, um dos filhos de Clara é gay e ela respeita e acolhe a sexualidade e afetividade do filho.

O único filme que consegui mapear que apresenta um personagem masculino e paterno PCD (pessoa com deficiência) foi *Organismo* (2017), roteirizado e dirigido por Jeorge Pereira. A história do filme, por mais que seja ficcional, é baseada em fatos reais e é um dos poucos que possui um personagem que é cadeirante, assim como o diretor também era. O diretor teve poliomielite quando era criança e ficou tetraplégico. Já o seu o personagem paterno, Diego (Rômulo Braga), sofreu um acidente em uma piscina. *Organismo* termina com uma frase em memória de Ivonete Pereira, que acredito ser a mãe do diretor. Infelizmente, no início da pandemia, em 2021, Pereira teve um infarto fulminante e faleceu. Outro filme que possui um personagem cadeirante é *Divino amor*, vivido pelo ator Luciano Mallmann, que também é cadeirante na vida real. Confesso que só percebi que o personagem é PCD após ver o ator sendo fotografado na estreia do filme. O personagem não é pai, mas interage com Joana, uma das mães que vamos analisar nas próximas cartas.

Filho, estamos chegando no final dessa pesquisa. Nas próximas cartas, vamos analisar os dois diretores que escolhemos, Mendonça Filho e Mascaro, e os seus principais filmes com representações maternas: *O som ao redor*, *Aquarius, Boi neon e Divino amor*. Esses filmes e suas mães me marcaram profundamente e eles possuem um diálogo interessante entre si. O primeiro longa de Mendonça Filho possui uma mãe protagonista que representa a *maternidade*

instituição (Rich, 1986), Bia, e o seu segundo longa tem uma protagonista que representa a *maternidade experiência* (Rich, 1986), Clara. Já com Mascaro, aconteceu o inverso: primeiro ele criou mães que representam a *maternidade experiência* (Rich, 1986), Galega e Geise, e em seguida ele criou mães que representam a *maternidade instituição* (Rich, 1986), Joana e todas as mães de *Divino amor*. Afora isso, os diretores possuem uma filmografia bastante diversificada, com personagem maternas complexas, e ambos criaram mais mães negras protagonistas do que brancas.

Até breve, meu bem...

CARTA DIÁLOGO:

CARTOGRAFIA MATERNA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

15 - As Mães de Kléber Mendonça Filho

> Minha mãe foi historiadora e ela teve uma influência muito grande na maneira como eu vejo as coisas e na minha vida, claro. Não só por ser minha mãe, mas por ter sido uma grande mulher (Mendonça Filho, 2021[87]).

Filho,

Antes de começar a investigar a vida de Mendonça Filho mais a fundo, as histórias que ouvia sobre o diretor e sua mãe envolviam a grande inspiração ela foi para ele e a sua triste história com o câncer, mas como ainda não havia pesquisado nada sobre a vida pessoal deles, isso tudo não passava de boatos para mim. A primeira vez que vi o diretor falando sobre sua mãe, foi na introdução do seu livro *Três roteiros* (2020), em que ele contava, entre outras histórias:

> Outra base importante e não planejada para o texto de *Aquarius* foi a presença constante outra vez da memória da minha mãe, Joselice Jucá… Falecida em 1995 aos 54 anos, a personagem Clara seria uma projeção imaginada por mim de Joselice aos 65 ou setenta anos de idade. Clara, interpretada por Sonia Braga, foi criada a partir dessa presença emotiva e humana que eu conheci tão bem. A lembrança juntou-se à pessoa que Sonia é, a artista de grandeza. Essas duas mulheres que nunca se conheceram fizeram Clara (Mendonça Filho, 2020).

Com esse relato, podemos comprovar mais uma vez o poder do corpo-tela de se transformar em um corpo-imagem, nesse caso podemos até brincar com as palavras e criar um desdobramento para essa proposição de Martins (2022) ao pensar em Clara como uma *personagem-imagem* por representar Joselice ao ser o que o diretor nomeia como uma *projeção imaginada* da sua mãe. "Clara tem muito da minha mãe: uma mulher forte, que teve a vida exatamente como ela quis ter e eu acho que é impossível isso não passar para o roteiro e não ter passado para o filme" (Mendonça Filho, 2016[88]). Além da força e da autonomia das duas mulheres-mães, Clara e Joselice compartilham a memória e a experiência de ter tido câncer e foi a doença da sua mãe que o fez viver, junto ao irmão, uma *dieta cinematográfica* significativa e marcante:

> Teve um incidente muito marcante na minha infância que foi o momento em que eu com nove anos de idade, meu irmão com sete, minha mãe na época ela teve um câncer e de uma certa forma, meus tios, não que eles esconderam isso, mas eles transformaram isso numa coisa meio nebulosa... Utilizaram a ideia do cinema pra desviar um pouco a atenção daquela situação muito séria, muito dramática que estava acontecendo em casa. E foi num período de um mês em que a gente ficou indo pro

[87] Entrevista com Mendonça Filho para o programa Opinião Pernambuco, exibido na Tv Universitária, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=lTlvPf-N-4A. Acesso em: 13/06/2023.

[88] Entrevista com Mendonça Filho para o Diário de Pernambuco, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=r6C2nYlUN3c. Acesso em: 13/06/2023.

> cinema praticamente todo dia como uma maneira de ele drogar a gente pra gente tirar um pouco a cabeça do que estava acontecendo. [...] Então, ironicamente, essa época muito sombria na minha casa foi um dos momentos mais felizes e cheios de entusiasmo pela ideia de ir ao cinema (Mendonça Filho, 2012[89]).

O cinema foi uma droga curativa para os irmãos, uma droga necessária para o momento em que sua mãe esteve doente, e foi também um subterfugio para os tios que não estavam sabendo muito bem como lidar com a situação. O cinema é uma droga naturalmente poderosa, ele já ajudou a me curar no passado, como te contei na introdução, e já serviu como diagnóstico médico de um filho para a depressão da sua mãe, como te contei na *Carta 12*. Apesar de viver essa dieta cinematográfica, não foi nesse período que Mendonça Filho descobriu o cinema, pois ele já havia sido parido anos atrás, pela mesma mulher que o trouxe ao mundo e, nesse ponto, a sua história se assemelha a minha, pois foi a sua mãe que pariu o cinema para o diretor. "A prova de que minha primeira ida a uma sala de cinema tenha mesmo sido a que eu lembrava e que minha mãe Joselice me relatava (minha companhia naquela sessão): *Festival Tom e Jerry* no São Luiz, em setembro de 1974, aos 5 anos de idade"). A prova a que ele se refere é o recorte de um jornal que postou em uma rede social, mas não encontrei a postagem nem o jornal, sei da sua existência através da matéria feita com o diretor para o Jornal do Commercio[90] em 2016.

> Eu fui uma criança bem pequena nos anos 1970 e os anos 1980 foi, para mim, minha adolescência. Então, eu tive a sorte de ter uma mãe que me levava muito ao cinema e eu acho que essa exposição aos filmes, não só aos filmes em geral, mas acho que a uma safra muito interessante de um cinema que até hoje eu gosto, que é um cinema dos anos 1970, em grande parte americano, porque, por questões de mercado, a escolha era feita antes mesmo de nos fazermos a escolha. (...) Eu acho que tudo começou de fato indo ao cinema e fazendo descobertas como tanta gente já fez. A descoberta de ir ao cinema e ter uma experiência que se torna especial porque ela é emotiva, ela é intelectual, ela fala muito sobre como a gente enxerga a vida através dos filmes (Mendonça Filho, 2021[91]).

Mendonça Filho nasceu em 1968, em Recife, e quando tinha 14 anos foi morar na Inglaterra, junto com seu irmão e sua mãe, por causa do doutorado que ela estava fazendo. Joselice estudou no exterior graças a uma bolsa que recebia do CNPQ e "Pesquisou arquivos da Biblioteca Britânica sobre o desastre da não assimilação dos brasileiros negros pós abolição. Pesquisou André Rebouças. Viva a pesquisa e a Ciência brasileiras" (Mendonça Filho, 2021[92]). Joselice era historiadora, pesquisava os arquivos da escravidão, trabalhava na Fundação

[89] Entrevista com Mendonça Filho para a série *Olhar*, de Camilo Cavalcanti, disponível no link: http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3231. Acesso em: 13/06/2023.

[90] Trecho retirado de matéria no Jornal do Commercio sobre Mendonça Filho. Disponível no link: https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2016/10/08/o-inestimavel-servico-prestado-por-kleber-mendonca-filho-255991. Acesso em: 18/04/2023).

[91] Entrevista com Mendonça Filho para o canal da PUCRS no *Youtube*, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=XQNAyl896P8. Acesso em: 13/06/2023.

[92] Trecho retirado de um post no perfil pessoal de Mendonça Filho no Twitter, disponível no link: https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1446600497708814341. Acesso em: 13/06/2023.

Joaquim Nabuco e tinha como colega de profissão Gilberto Freyre. “Minha mãe me obrigou a ler ‘Casa-Grande & Senzala’, livro que reli antes de fazer ‘O Som ao Redor’” (Mendonça Filho apud Mena, 2013). O diretor também revela que sua mãe escreveu um livro que nunca publicou e *O som ao redor* acabou servindo como uma adaptação fílmica a esse livro:

> Ela morreu em 1995 e deixou um livro não publicado sobre a reforma agrária proposta por Rebouças, que nunca aconteceu. Ela me ensinou que, no Brasil, os negros se tornaram cidadãos do dia para a noite, sem que nada fosse feito para recebê-los. As consequências disso estão aí até hoje. [...] Um sonho que tenho é o de adaptar seu livro para o cinema. Mas, de certa forma, já o adaptei em *O Som ao Redor* (Mendonça Filho apud Mena, 2013[93]).

O diretor formou-se em jornalismo pela mesma universidade na qual estou desenvolvendo a presente pesquisa, na UFPE. “Escolha que, segundo ele, era a ‘estação mais próxima do cinema’”, essa realidade perdurou até a minha geração e acabou no ano em que você nasceu, em 2008, com o curso de graduação nesta instituição (Pinheiro, 2018[94]). Após se formar, inscreveu-se em escolas de cinema estrangeiras, mas nunca foi aceito, algo que seria impensável depois do sucesso que os seus longas de ficção tiveram, especialmente o primeiro deles, *O som ao redor*, que lançou o diretor internacionalmente. Além de diretor e roteirista, o cineasta iniciou sua carreira sendo crítico de cinema, função que exerceu por cerca de 13 anos, escrevendo para o Jornal do Commercio e para o seu site, o *CinemaScópio*. Ser crítico de cinema era um sonho de infância e foi esse sonho que o habilitou para se tornar um diretor de excelência:

> Tive contato com muitos filmes e realizei um sonho de criança. Minha mãe dizia que, quando eu era menino, cheguei a falar que queria ser crítico de cinema, algo que não recomendo a ninguém, mas que, ao mesmo tempo, é um belo caminho para se entrar em contato com a cultura do mundo e entender o que ela tem a ensinar em todos os níveis, não só no sentido comercial, mas também pelo viés do cinema autoral. Sou muito grato pela experiência que tive como jornalista e crítico, assim como pelas viagens que fiz e a quantidade de gente que conheci. Foram 13 anos fantásticos, mas que tive de abandonar, em 2010, exatamente na semana em que começamos a pré-produção de O Som ao Redor, meu primeiro longa-metragem (Mendonça Filho apud Pinheiro, 2018[95]).

Após muito tempo trabalhando como crítico, durante uma entrevista que fazia para o jornal em que trabalhava, ele foi convidado para assumir a programação e curadoria da Fundaj. Se foi sua mãe que o apresentou ao cinema, Mendonça Filho agora estaria na função de

---

[93] Trecho retirado de matéria sobre Mendonça Filho na Folha de São Paulo, disponível no link: https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231445-no-quintal-de-kleber-mendonca-filho.shtml. Acesso em: 13/06/2023.

[94] Entrevista com o diretor para o site Arte!brasileiros, disponível no link: https://artebrasileiros.com.br/cultura/sob-o-signo-de-aquarius/. Acesso em 17/05/2023.

[95] Entrevista com o diretor para o site Arte!brasileiros, disponível no link: https://artebrasileiros.com.br/cultura/sob-o-signo-de-aquarius/. Acesso em 17/05/2023.

apresentar o cinema para os espectadores pernambucanos, sendo o curador e programador do cinema da Fundaj, no Derby, função que exerceu por 18 anos:

> Eu conheci a Fundação Joaquim Nabuco na infância, através da minha mãe, Joselice Jucá, que foi diretora do Cenibra e do Departamento de História. Em 1998, três anos após sua morte prematura, vim, como repórter de cultura do Jornal do Commercio, entrevistar a então diretora do Instituto de Cultura, Silvana Meireles, sobre o que, na época, era uma aquisição recente de equipamentos de som e projeção 35mm para o auditório José Carlos Cavalcanti Borges. A minha pauta jornalística naquele dia: Qual a política de programação a partir desses novos equipamentos a serem usados pela instituição? Silvana respondeu, em parte, indagando se eu teria o interesse de assumir o cinema, pensando numa política de programação e formação de público. Eu disse que sim, eu tinha 29 anos (Mendonça Filho, 2016[96])

Em 2008, o diretor e sua companheira e mãe dos seus filhos, a produtora Emilie Lesclaux, fundaram o festival Janela Internacional de Cinema do Recife, que teve sua décima quarta edição em 2022. As semelhanças entre sua mãe, Joselice, e Mendonça Filho são perceptivelmente realçadas nos seus roteiros de vida: ambos trabalharam na Fundação Joaquim Nabuco, são fascinados por arquivos – ele parece ter herdado dela essa paixão, por entender o valor histórico que eles possuem, e os seus trabalhos debatem as divisões de classe e raça que nos atravessa cotidianamente. Mendonça Filho ainda tem o acréscimo de trabalhar também com questões de gênero, informação que não possuo sobre sua mãe, visto que não estudei os trabalhos desenvolvidos por ela, mas acredito que ela também estava atenta, justamente por ser mulher. E pela forma como o diretor fala sobre Joselice, assim como pela maneira como ele trabalha a tríade do gênero-sexualidade-afetividade de forma sensível e profunda, acredito que ela também deveria refletir sobre essas questões.

Mendonça Filho conta que na sua juventude era difícil ter acesso a filmes brasileiros como os de Glauber Rocha e de Cacá Diegues[97], por exemplo, e Cacá Diegues, ao ver o primeiro longa-metragem de ficção de Mendonça Filho, o supracitado *O som ao redor*, afirmou que "Não há referência a nada. É como se o cinema estivesse sendo inventado ali" (Diegues apud Mena, 2013). Para Diegues, o cinema nasceu com esse filme de Mendonça Filho. Inicialmente, *O som ao redor* foi rejeitado pelo Festival de Brasília e só começou a ser exibido nos festivais brasileiros após sua estreia internacional no Festival de Roterdã, em 2012. No mesmo ano em que foi lançado, foi incluído na lista dos dez melhores filmes do ano pelo *The New York Times* e foi indicado para representar o Brasil no Oscar de 2014. Em 2016, *Aquarius* e *Boi neon* estavam na lista dos melhores do ano, também pelo *The New York Times*. Mendonça Filho

[96] Entrevista com o diretor para o Jornal do Commercio, disponível no link: https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2016/10/08/o-inestimavel-servico-prestado-por-kleber-mendonca-filho-255991. Acesso em: 17/05/2023.

[97] Trecho retirado de entrevista com o diretor, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=XQNAyl896P8. Acesso em: 18/05/2023.

também foi citado pelo *Financial Times*, em 2013, como um dos 25 brasileiros que merecem atenção do mundo. Seus filmes juntos receberam mais de 120 prêmios no Brasil e no exterior. *Bacurau* (2019, 131'), o último longa dirigido e roteirizado em parceria com Juliano Dorneles, ganhou o prêmio do júri no Festival de Cannes de 2019.

Filho, enquanto escrevo e reviso essa carta sobre as mães de Mendonça Filho, o diretor está no Festival de Cannes lançando o seu novo longa-metragem documental, *Retratos fantasmas* (2023, 93'). O filme foi realizado a partir de imagens de arquivo de cinemas antigos da cidade do Recife e mistura diferentes linguagens cinematográficas, com filmes, fotografias de arquivo e até desenhos do próprio diretor. O seu desenho é um mapa afetivo que ele criou da cidade, resgatando partes da sua história que foram apagadas geograficamente, com cinemas que não existem mais, mas que reexistem nas imagens de arquivo, nas memórias das pessoas que habitam a cidade e na narração do diretor. Ele tem estreia prevista no Brasil para agosto de 2023 e já está sendo bem aclamado no exterior. Confesso que estou ansiosa para assistir![98]

Ao pensar sobre o seu modo de fazer cinema, Mendonça Filho o classifica como sendo artesanal e pessoal. A sua mãe, o seu bairro e a sua casa estão presentes em boa parte da sua filmografia. O seu primeiro curta metragem, *Enjaulado* (1997, 33'), assim como *Eletrodoméstica* (2005, 22') e *O som ao redor* foram filmados na mesma rua em que o diretor morava, chamada José Moreira Leal, no bairro de Setúbal. A personagem Bia, do filme *O som ao redor*, mora na casa de Mendonça Filho e não parece ter havido grandes mudanças nela para a gravação do filme. Atualmente o diretor já se mudou, mas durante a gravação, Bia toma café da manhã e janta na mesma mesa em que ele e sua família também faziam suas refeições. A máquina de lavar roupas na cozinha da casa também é a sua máquina de lavar e está exatamente no mesmo lugar.

> O local ainda guarda cicatrizes dos dias em que "O Som ao Redor" foi rodado: nas paredes decoradas com pôsteres de "Barry Lyndon", de Stanley Kubrick, e de "É Tudo Verdade", de Orson Welles, remendos apontam para onde, durante a filmagem, foram fixadas estruturas de iluminação do set (Mendonça Filho apud Mena, 2013[99]).

O primeiro filme que consegui mapear de sua filmografia materna, o curta metragem *Vinil verde* (2004), foi escrito após o falecimento da sua mãe, em 1995, e a produção do filme

[98] Filho, assisti ao filme quando ele foi lançado em Recife, no cinema do *Shopping ETC*, e confesso que chorei diversas vezes. A primeira delas foi quando ele nos mostra o rosto da sua mãe. Durante essa pesquisa, procurei incansavelmente o seu rosto e não encontrei. Agora podemos vê-la em uma tela grande! Quando saímos do filme, tua avó comentou sobre a primeira vez em que viu Amarelo Manga no cinema e ela entendeu que desejava ver Recife em uma tela grande! *Retratos fantasmas* no deixou em êxtase, foi uma sessão linda. Só faltou a tua presença...

[99] Trecho retirado de matéria sobre Mendonça Filho na Folha de São Paulo, disponível no link: https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231445-no-quintal-de-kleber-mendonca-filho.shtml. Acesso em: 13/06/2023.

se tornou uma forma de processar a sua perda. A sua história gira em torno da díade de uma mãe solo (Verônica Alves) e sua filha (Gabriela Souza). Na época em que estava no processo de montagem, o diretor percebeu que o filme precisaria de uma narração e esse processo de escrita tornou-se uma terapia. "E aí escrevendo a narração é que eu coloquei para fora algumas ideias que eu nem sabia que eu tinha" (Mendonça Filho, 2014). Ainda sobre o filme, a narração e as memórias da sua mãe:

> Todos os meus filmes são muito pessoais, mas Vinil Verde é o filme que eu cheguei a falar em algumas situações de maneira muito aberta que ele representa de uma maneira muito dura para mim, na época, a morte da minha mãe. E quando eu entendi isso escrevendo a narração, aí é que a narração ficou mais forte ainda. Então, entrou um processo bem forte de experiência de vida, que eu acho essencial para obra de arte (Mendonça Filho, 2012[100]).

A sua primeira mãe que despertou o meu olhar espectatorial materno foi a do curta metragem *Eletrodoméstica*. Na época em que assisti ao filme, meus amigos diziam que aquela personagem se parecia comigo, pelo modo de se vestir e pelo modo de ser, e começaram a profetizar que eu seria uma mãe igual a ela. De certa forma, eles não totalmente estavam errados. Há realmente muitas semelhanças entre nós duas. A principal delas é a que defino como sermos *mãeconheiras*: mães que fazem uso da maconha como medicina curativa para suportar o peso de estar em um corpo lido socialmente como feminino e de carregar o mundo nas costas. Mendonça filho possui uma extensa filmografia materna, mas especialmente uma filmografia de *mãeconheiras* com as quais me identifico: a já citada Mãe de *Eletrodoméstica*, Bia, do filme *O som ao redor*, e Clara, do filme *Aquarius*.

Até o momento, a filmografia materna do diretor em relação a longas de ficção são: *O som ao redor*, com 7 mães, *Aquarius*, com 5 mães, e *Bacurau*, com 3 mães, tendo um total de 15 representações maternas em três filmes realizados na década de 2010. No filme *O som ao redor* temos: 3 mães negras, duas mães brancas e duas mães fantasmas. Em *Aquarius* temos: duas mães negras e duas mães brancas, e Clara, que preferi não definir a raça por motivos que dialogamos na *Carta 14*. Em *Bacurau* temos: três mães negras. Ou seja, ele criou mais representações de mães negras, com 8 mulheres, do que mães brancas, com 4 mulheres, e as suas mães protagonistas todas, com exceção de Braga (que está como indefinida), também são negras. Nesse ponto, podemos mais uma vez perceber que o quanto o diretor se inspira no trabalho da sua mãe ao criar representações que vão além do seu corpo-tela (Martins, 2022), com intuito de tencionar, através dos seus filmes, as relações de classe e raça.

[100] Entrevista com Mendonça Filho para a série *Olhar*, de Camilo Cavalcanti, disponível no link: http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3231. Acesso em: 13/06/2023.

Filho, podemos mapear o quanto Joselice influenciou e ajudou a construir o seu mapa conceitual a partir da maneira afetuosa e sempre presente com que o diretor dedica boa parte das suas obras à sua mãe: O seu primeiro longa-metragem documental, *Crítico* (2008), foi dedicado à sua mãe, com os dizeres: "Para minha mãe Joselice, que sempre me falava sobre História Oral"[101]; O seu primeiro longa-metragem ficcional, *O som ao redor*, também foi dedicado à sua mãe; O seu livro, *Três roteiros*, foi dedicado à sua mãe e a seu pai: "Para meu pai Kleber e minha mãe Joselice, que ensinaram e escreveram" (Mendonça Filho, 2020). E também dedicou a sua companheira e mãe dos seus filhos: "Pros meus amores Emilie, Tomás e Martin. Grandes personagens" (Mendonça Filho, 2020). O seu último filme, *Retratos fantasmas* (2023), também é dedicado a Joselice. Com isso, gostaria de reforçar para você o quanto é simbólico, pelo menos para mim, estar te escrevendo essa dissertação-carta. Afinal, essa pesquisa talvez nem existisse, não fosse a tua existência, pois és tu que me torna mãe e é ser tua mãe que me instiga a fazer essa pesquisa. Por ser mulher e mãe, posso dizer que tua avó e tuas bisavós também são parte do que me move a pesquisar a maternidade e o cinema e a escrever essas cartas para você!

Até breve, meu bem...

Imagens de denúncia* da *maternidade instituição* e das *mães pretas* no filme *O som ao redor

> Eu acho que quando eu morrer, assim bem velhinha, se tudo der certo, meu epiteto no cemitério ou vai ser "aquela que fumava um baseado com o aspirador de pó" ou vai ser "aquela que se masturbava na máquina de lavar", mas os eletrodomésticos irão comigo! (Jinkings, 2018[102]).

Filho,

A primeira vez que assisti ao filme *O som ao redor* foi na abertura da *Vivo Open Air*, no dia 28 de novembro de 2012. Era a sua estreia em Recife, com uma tela gigantesca, a maior que já vi, medindo 325 metros quadrados[103]. A exibição ao ar livre, com uma avenida por atrás da arquibancada onde sentávamos, fez com que os próprios sons da cidade fossem incorporados aos sons do filme. Essa sessão tornou a segunda vez que o assisti, já em casa e com uma boa acústica, uma nova experiência espectatorial. Dessa última vez pude ouvir com clareza os sons que antes se misturaram a uma sinfonia de carros e buzinas do trânsito de Recife.

[101] Filme no *Vimeo* do diretor, disponível no link: https://vimeo.com/400480185. Acesso em 17/05/2023.

[102] Entrevista com a atriz Maeve Jinkings para a Trip TV, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=zRnZ07qQTWA. Acesso em: 19/04/2023.

[103] Estreia do filme O som ao redor em Recife, no final de 2012. Disponível no link: https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2012/11/o-som-ao-redor-estreia-no-recife-para-plateia-lotada-do-vivo-open-air.html. Acesso em: 19/04/2023.

No filme *O Som ao redor*, uma série de personagens e de histórias são orquestrados pelos sons e ruídos da cidade, formando um grande *organismo vivo*, como gosta de se referir o diretor ao bairro de Setúbal, que fica na zona sul do Recife. O bairro e as/os personagens representam, simbólica e metaforicamente, a modernização de um engenho de cana de açúcar. Bia (Maeve Jinkings), a primeira protagonista materna que o filme apresenta, representa a escrava recém-alforriada que conseguiu alguma ascensão social, mesmo que seja através do poder econômico do seu marido, visto que a personagem é dona de casa e não parece possuir renda fixa própria. O trabalho que ela desempenha, como já conversamos na segunda parte dessa pesquisa, não lhe garante direitos trabalhistas, salário, folga, férias remunerada e décimo terceiro. Então, a menos que seja herdeira e rica, ela vive uma relação feudal e escravista com o seu marido em que oferece o seu trabalho em troca de moradia e alimentação.

Francisco (Waldemar José Solha), que é dono de mais da metade dos imóveis do bairro, é a representação do senhor de engenho e o prédio onde mora é a casa grande. Já a segunda protagonista materna do filme, Mariá (Mauricéia Conceição), trabalha na casa de João (Gustavo Jahn), neto de Francisco. Ela e sua família representam os escravos recém-alforriados que não ascenderam socialmente e que continuam, mesmo após abolição, ocupando os cargos subalternos e insalubres. E, por fim, temos os capitães do mato, que são a milícia que aparece no bairro para oferecer aos moradores um serviço de vigilância noturna. A narrativa fílmica parece enfocar o passado colonial nas imagens do presente, desvelando como ele se reflete no nosso cotidiano, seja através das relações que desenvolvemos com as pessoas, seja através da arquitetura das cidades e do que chamamos de lar.

Após um prólogo com fotografias em preto e branco de um Pernambuco rural e antigo, estamos no Recife urbano e contemporâneo, acompanhando dois adolescentes, um de bicicleta e a outra de patins, andando pelo estacionamento de um prédio e entrando em uma quadra esportiva, na qual estão reunidas várias crianças brancas e babás, em geral, negras. A câmera foca em um trabalhador do outro lado da rua e se aproxima de sua furadeira e do som que ela faz. Os sons da cidade realçam o corte seco entre as imagens e a montagem é criada em torno desse entrelaçamento perfeito. Um bom exemplo desse estilo de montagem está na sequência em que dois carros batem na encruzilhada de uma rua e na mesma hora que vemos e ouvimos a batida, a imagem corta para o mesmo plano de uma rua próxima e parecida, só que dessa vez

de noite, com ela sem movimento e quase silenciosa, criando uma elipse temporal através de um *jump cut*[104].

Figuras 14 e 15 – Na figura 14, vemos dois carros batendo em um cruzamento durante o dia. Na figura 15, vemos uma rua de noite e aparece um *lettering* com o capítulo do filme.

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

A montagem realça o que o filme se propõe a debater e que está destacado em seu nome. "Qual é o som da luta de classes? Que ruídos assombram uma classe média amedrontada pela violência? O que os sons de uma cidade nos contam sobre as transformações de um país?", esses questionamentos são feitos no programa *O país do cinema*, apresentado por Fabíula Nascimento, em uma entrevista com Mendonça Filho e Emilie Lesclaux para o Canal Brasil. Se a entrevista fosse nossa e o foco fossem as personagens maternas, poderíamos acrescentar o questionamento sobre *"qual o som da luta materna?"* e *"quais ruídos assombram as mães?"*. O filme é dividido em três partes que são separadas por capítulos. O primeiro deles nos revela o drama de uma das protagonistas maternas, Bia, e chama-se: *Cães de guarda*. Após a cena da rua quase silenciosa, estamos diante de um *close-up* da personagem e ouvimos, junto com ela,

[104] *Jump cut* é um tipo de transição entre as cenas, feitas a partir de um corte seco entre duas cenas distintas, porém, mantendo alguns elementos que possuam semelhança entre si. No caso da referida cena, a rua é o elemento que cria a ideia de um *jump cut*.

dois sons que a irritam profundamente: o latido do cachorro do vizinho e o ronco do seu marido que está dormindo ao seu lado.

Bia é mãe de dois adolescentes, Fernanda (Clara Pinheiro de Oliveira) e Nelson (Felipe Bandeira). Ela tem cerca de 30 anos, é classe média e é casada com um personagem que não tem nome, nos créditos do filme aparece escrito apenas "marido". Esse detalhe nos revela que o personagem paterno não possui muita relevância para a trama. Eles vivem um relacionamento interracial: ela é negra, o seu marido (Dida Maia) e os filhos do casal são brancos. Sem conseguir dormir, Bia resolve fumar um cigarro sentada na mesa de refeições. O seu filho, Nelson, aparece para beber água e eles conversam rapidamente. Ele comenta que ela terá o dia cheio e é melhor tomar remédio para dormir, demonstrando ter consciência do trabalho exaustivo que a mãe desempenha e do quanto ela precisa descansar. Nesse momento temos um prenúncio do que Bia decide fazer para solucionar, pelo menos momentaneamente, o seu problema: ela pega uma faca, corta um pedaço de carne, coloca um comprimido no meio dela e toma outro. No filme podemos ver que o remédio é tarja preta e no roteiro está descrito como *lexotan*. Ela vai até as grades da janela, assobia, joga a carne e o cachorro come. Essa é a primeira sequência que temos de Bia e é um bom resumo do seu roteiro no filme.

Figura 16 e 17– Na Figura 16, Bia chama atenção do cachorro do vizinho e joga um pedaço de carne com remédio para ele dormir. Na Figura 17, o cachorro olha para Bia à espera da refeição.

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

Já conversamos na segunda parte da pesquisa sobre como a linguagem cinematográfica é bem mais elaborada que a linguagem escrita, pois ela trabalha com muitos signos visuais e sonoros que, ao serem combinados, podem gerar sentidos completamente distintos dependendo do contexto em que estão inseridos. A escolha de como fotografar a personagem materna geralmente entre grades, desvela como a *maternidade instituição* (Rich, 1986) aprisiona as mulheres em suas casas e no trabalho reprodutivo. Mendonça Filho se utilizou dos cenários, especialmente os que possuíam grades, para enquadrar a personagem materna do seu filme em uma maternagem que reproduz as prisões do cistema patriarcal. As grades são o signo visual utilizado para gerar o sentido de que a maternidade vivida por Bia é a *maternidade instituição* (Rich, 1986).

Figuras 18, 19, 20 e 21 – Cenas do filme O som ao redor (2012), com a personagem materna Bia (Maeve Jinkings) fotografada entre as grades de sua casa:

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

Já os latidos do cachorro de seu vizinho funcionam como um signo sonoro criado com o intuito de demonstrar como a prisão vivida por Bia a torna atenta aos *sons ao seu redor*, como o próprio nome do filme sugere. Para ela, esses latidos são ensurdecedores, a ponto de perder o sono, a concentração na leitura e a paciência. No entanto, ela é a única personagem da sua casa que percebe e se incomoda com esse ruído. É realçado em diversas cenas que nem o seu marido, nem as crianças, nem a professora de chinês, nem a diarista que aparece em uma cena, percebem ou se incomodam, porque não estão confinados como Bia. Esses signos visuais e sonoros são usados por Mendonça Filho para construir a personagem materna e o seu conflito na trama, pois eles desvelam como Bia se sente diante da sua rotina materna.

No outro dia, ela "alimenta a máquina"[105] com as roupas sujas e, em seguida, está deitada na cama lendo um livro, mas dessa vez é o silêncio que a incomoda. Bia procura um binóculo no quarto dos seus filhos e vai até a janela para ver se o cachorro está bem. Os seus filhos, que ficaram curiosos, acompanham-na para entender o que está acontecendo. Ao ver Bia latindo na tentativa de acordar o cachorro, eles questionam o que ela fez, sem acreditar que poderia ter dado remédio para ele dormir. Ela, mesmo preocupada, desdenha afirmando que ele está respirando e vai ficar bem. Nesse momento, a campainha toca e Bia vai receber a televisão nova que havia comprado. Essa é a primeira vez que ela sai do seu apartamento, mas vai até a calçada e volta.

Enquanto espera os rapazes da entrega (Jorge Queiroz e Juvino Agner) encontrarem a sua televisão, entra em cena uma nova personagem materna, Betânia (Mariângela Valença),

[105] Trecho retirado do roteiro, disponível no livro de Mendonça Filho (2020).

que descobrimos depois ser irmã de Bia. Betânia pergunta aos entregadores se a televisão dela está nessa mesma remessa de entregas. O rapaz confere e afirma que sim, mas destaca o tamanho da sua televisão, de 32 polegadas. Na mesma hora Bethânia olha para a televisão de Bia, com 40 polegadas, e simplesmente parte para cima da irmã. Alguns anos antes de escrever essa cena, o diretor estava na fila de uma padaria e viu duas mulheres começando uma briga violenta. Ele não sabe por que as mulheres na padaria brigaram, mas eu entendo o porquê as suas personagens brigam. Nessa cena podemos ver a rivalidade feminina, parte integrante do signo feminino em sua versão institucional, através dos ganhos e gastos financeiros dos seus maridos. A inveja não é apenas pelo tamanho do televisor – ou do falo metafórico, mas o quanto o marido investiu, ou pode investir, na casa e na família.

Nas imagens de Betânia, podemos perceber também a presença das grades que aprisionam as mães que encarnam a *maternidade instituição* (Rich, 1986). A sua personagem parece servir para revelar que apesar de não terem autonomia financeira e talvez nem poder de decisão dentro da família, ainda assim as mulheres sentem inveja uma da outra pelo poder que elas galgam de seus maridos. Bia e Betânia são *personagens/imagens de denúncia* sobre como a *maternidade instituição* (Rich, 1986) pode ser castradora em muitos sentidos, desde isolar as mulheres através da rivalidade, até confiná-las em suas casas e torná-las reféns financeiras do marido e das suas escolhas.

Figura 22 e 23 – Na Figura 22, Betânia olha para a televisão de Bia. Na Figura 23, Betânia parece estar com sua filha, recebendo a sua televisão:

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

Os carregadores, como são descritos nos créditos finais, revelam o intercâmbio de classes que existe entre os moradores e as pessoas de fora das casas e do bairro, aqueles transeuntes temporários, como é o caso deles e de Romualdo (Arthur Canavarro), que faz entregas para Bia que são, ao mesmo tempo, de garrafão de água e de maconha. Não há nada mais simbólico do que aquele entrega um produto que deixa a boca seca ser o mesmo que traz a solução para isso! Depois de brigar com sua irmã, Bia retorna para casa, toma água para se acalmar e liga para o seu marido. Conta-lhe tudo que aconteceu, como está se sentindo e pede para que ele chegue mais cedo em casa. Na conversa entre os dois, ouvimos apenas a sua voz. A do marido é inaudível, pontuando mais uma vez a sua irrelevância para a narrativa fílmica e, quem sabe, dentro do seu próprio lar.

Na sequência, ela pega o aspirador de pó e a filha reclama *"Ah, não, tem que fumar aqui?"*, mas a mãe rebate imediatamente *"Fernanda, me poupe!"* e completa dando ordens para se arrumarem para a aula que terão em breve. Bia se tranca em um dos quartos e apresenta-nos uma de suas facetas: ela acende um *baseado* e solta a fumaça pelo aspirador, na tentativa de disfarçar o cheiro da maconha. Esse é um dos poucos momentos de lazer, prazer, e até de autocuidado que ela possui em sua rotina materna: quando ela começa a fumar o *baseado* e sente seu corpo e sua mente relaxando das agruras da sua prisão como *mãe ativa* (FIGUEIREDO SOUZA, 2019) e dona de casa.

Figuras 24 e 25 – Bia fuma um *baseado* durante o dia usando o aspirador de pó para disfarçar o cheiro.

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

Em seguida, ela está descansando no sofá, enquanto ouve música com o som alto, mas o latido do cachorro persiste e se mistura à música que está ouvindo. Além de nos apresentar a nossa primeira *mãeconheira*, Mendonça Filho nos presenteia com o que poderíamos classificar como um verdadeiro exemplo de *close-up da maternidade*: o rosto devastado uma mãe que não tem paz.

Figura 26 – O *close-up* em Bia nos revela a face materna do cansaço:

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

Na segunda vez em que sai de casa, Bia leva os filhos para o inglês, ou seja, sabemos que ela vai além das grades da sua casa, mas não acompanhamos a personagem. Essa é a

primeira saída que ela faz, porém, precisamos destacar que ela faz parte do seu trabalho materno e não foi para o seu próprio lazer. Após deixar os filhos no curso, podemos observar, pela primeira vez, a personagem sozinha em casa. Ela está na cozinha, olhando para a máquina de lavar roupas, que está ligada no meio de uma lavagem. Nesse momento chega Romualdo, que vai entregar um garrafão de água e mais um pacote de maconha para Bia. Ela alerta que apesar de estar pegando essa remessa, vai precisar de outra em breve! Será que ela está fumando mais do que costuma? Se estiver, pode ser por causa do estresse que está sentindo com os latidos incessantes. Enquanto ela vai buscar o pagamento, Romualdo fica sozinho com a máquina e parece estranhar alguma coisa nela, mas não comenta nada. Quando ele vai embora, Bia se prepara para sentir um "enorme prazer solitário", como está descrito no roteiro: ela senta na máquina, que está em *modo de centrifugação*, e se masturba nela.

Figuras 27, 28 e 29 – Bia espera a máquina entrar no modo de centrifugação para se masturbar usando a máquina como uma espécie de vibrador:

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

Por que se masturbar com uma máquina de lavar roupas? Será que isso é o reflexo de um relacionamento falido e sem sexo? Ou será que é o reflexo de uma relação exagerada com

os eletrodomésticos? O que o filme parece criar é uma distopia que envolve todas essas questões. Bia vive uma relação amena com seu companheiro, eles não possuem cenas em que estão, de fato, juntos enquanto casal. Quando estão na cama, ele dorme e ela tenta ler. Quando estão jantando, estão em família e conversando sobre assuntos aleatórios. E quando ele está em casa aparentemente de folga, ele se senta sozinho de frente para a televisão. Bia não possui rede de apoio para a sua maternagem e não possui rede social e afetiva, ou seja, ela vive confinada em sua casa e, fora o relacionamento com os filhos e o marido, o seu maior relacionamento é com os eletrodomésticos, que aparecem no filme como a máquina de lavar roupas, o aspirador de pó ou o aparelho que faz com que o cachorro pare de latir. São esses aparelhos que podem garantir prazer e paz a vida de Bia, que podem lhe trazer equilíbrio para, quem sabe, mudar sua forma de ser e existir no mundo. E é com eles que ela sente os maiores prazeres em sua rotina, mesmo que sejam prazeres solitários.

Quando estava revisando essa dissertação, encontrei uma cena semelhante com a de Bia e a sua máquina de lavar roupas. Na primeira temporada da série *Scrubs*, de 2001, duas personagens estão conversando sobre relacionamentos e orgasmo feminino, quando uma delas, Carla (Judy Reyes), diz que vai dar uma dica para Elliot (Sarah Chalke) e questiona se ela costuma lavar roupas em sua casa. No final do episódio, Elliot está sentada em cima da sua máquina, sentindo um *enorme prazer solitário*, assim como Bia. Não sei se Mendonça Filho se inspirou nessa cena para construir a sua personagem, mas com esse dado podemos intuir que era relativamente comum no início desse século pensar na centrifugação da máquina de lavar como sendo um vibrador. Ao analisar as duas produções, percebemos como Mendonça Filho foi ousado na sua construção imagética, criando uma cena mais picante para Bia, mostrando closes dela se tocando enquanto se entrega a vibração da centrifugação. Ao contrário de *Scrubs*, que parece uma cena de comédia, com a personagem totalmente vestida, em uma posição pouco sugestiva. Só entendemos que ela está se masturbando por causa da conversa que estava tendo com Carla sobre orgasmo.

Figura 30 – Elliot se masturbar usando a máquina como uma espécie de vibrador:

Fonte: *Frames* retirados da série *Scrubs*.

Filho, nesse momento gostaria de destacar que o filme trabalha com cerca de 40 atores e não atores, de forma que a montagem é bastante dinâmica e os seus núcleos e sequências dramáticas estão sempre entrelaçados, mas seria um pouco difícil fazer essa análise da mesma forma como o filme foi montado. Por isso, vou te apresentar cada personagem materna da melhor forma que encontrar. Ou seja, vou seguir o meu próprio fluxo de pensamento e espero que te agrade, pois é para você que escrevo. Após apresentar a primeira protagonista materna, o filme nos apresenta o protagonista, neto do senhor de engenho, João, e sua ficante, Sofia (Irma Brown), dormindo nus na casa dele, em um apartamento que fica no mesmo bairro, em Setúbal. No apartamento de João trabalha Mariá, a segunda protagonista materna, que chega ao trabalho com suas netas (Graziela Santos da Rocha e Gabriela Santos da Rocha) e se depara com o casal correndo para o quarto. Mariá e suas netas são mulheres negras, o casal são pessoas brancas. Suas netas sentam para assistir televisão no mesmo sofá em que o casal estavam deitados nus. Vale destacar que João e Sofia não são namorados, ao contrário, eles acabaram de se conhecer e vão ficar por um curto período, enquanto ela está na cidade. Destaco esse pormenor, pois vi inúmeras críticas ao filme se referindo a eles como namorados, mas a versão contemporânea dos relacionamentos nos permite se relacionar com as pessoas sem necessariamente namorar.

Figura 31 e 32 – Na Figura 31, João sorri para Mariá, que retribui o sorriso. Na Figura 32, as netas de Mariá estão deitadas no sofá do apartamento de João, vendo televisão.

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

Em seguida, estamos na cozinha do apartamento de João. O casal está sentado na mesa e Mariá, que permanece em pé durante toda a cena, serve o café da manhã para eles. Enquanto comem e conversam, Sofia nos apresenta a sua mãe, a primeira personagem fantasma do filme, sem nome e sem história. Ela faleceu quando Sofia era criança, na década de 1990. Mariá se surpreende e exclama que ela *"é muito nova para não ter mãe"*. Em seguida, Mariá conta que nessa década já trabalhava para os pais de João e dos seus irmãos. Ou seja, ela trabalha como doméstica na casa de João desde que ele era criança e provavelmente foi a babá dele e dos seus irmãos. Mariá é uma mulher negra, tem 60 anos e é avó de duas meninas. Trabalhando como doméstica na casa de João, ela prepara as refeições dele, do café da manhã até o jantar, arruma a sua casa, lava suas roupas e passa ferro nelas, mas está se aposentando.

Mariá explica para João que precisou levar as netas para o trabalho porque a mãe delas tinha médico e em todas as cenas em que aparece suas netas também estão presentes. Sempre que João chega em casa, elas estão ocupando um espaço diferente, seja o sofá para assistir televisão ou a cama dele para cochilar. Ele vê tudo, mas parece não se importar. Enquanto João tem um apartamento grande, cheio de espaços vazios e passa boa parte do dia fora, não sabemos onde Mariá mora, mas sabemos que nem sempre ela tem com quem deixar as suas netas e, por isso, precisa levá-las para o trabalho. Filho, esse é um caso comum da vida real e que inspira as personagens do cinema: mães e avós que não tem com quem deixar suas/seus

filhas(os)/netas(os) e precisam levá-las(os) para o trabalho. Ser as únicas responsáveis por cuidar das crianças e precisar faltar e/ou levá-las para o trabalho, é um dos principais motivos para sermos preteridas nas vagas de emprego.

As mulheres classe média e classe alta, majoritariamente brancas, possuem rede de apoio, podem pagar domésticas e babás e podem deixar suas crianças em berçários, escolas em tempo integral e em atividades extras curriculares. Para elas há uma infinidade de redes de apoio que as possibilitam assumir mais cargos profissionais, apesar de ainda serem questionadas nas entrevistas de emprego sobre quem cuida das crianças enquanto trabalham, se podem viajar e quem cuida das crianças quando ficam doentes. Questões que sabemos não serem elaboradas aos homens e pais. As mães negras e pobres enfrentam a maternidade sem muita rede de apoio e sem a mesma estrutura que as mulheres brancas da elite. No máximo, algumas mães conseguem creches, mas a grande maioria precisa pagar outra babá para cuidar dos(as) seus/suas filhos(as). Essa é uma das cicatrizes colonialistas que essas mães enfrentam diariamente.

A confluência entre a ficção e a realidade é tão gritante que nesse momento gostaria de te relembrar da história de Miguel e sua mãe, Mirtes, que trabalhava como doméstica em um apartamento nas Torres Gêmeas, no Recife Antigo. No início da pandemia, no dia 02 de junho de 2020, Mirtes levou o filho para o trabalho e aquele foi o último dia de vida de Miguel. Enquanto morriam mais de mil pessoas por dia com *covid* e não tínhamos muitas informações sobre a pandemia, nem notícias de vacina, Sarí Corte Real estava mais preocupada em fazer suas unhas e garantir que seu cachorro passeasse. Ela não se preocupou com a vida de Miguel ao soltar ele sozinho no elevador e apertar o botão para que subisse, sem lhe dar nenhuma instrução e fazendo com que Miguel acreditasse que estava indo ao encontro da mãe. Miguel saiu do elevador, caiu do nono andar e não resistiu. Sarí foi condenada, mas responde em liberdade e foi aprovada recentemente em um curso de medicina numa faculdade particular. A defesa de Sarí, a assassina, está tentando criar uma narrativa de que Miguel era um garoto problemático e que ele mesmo se colocou em perigo. Mirtes refuta muito bem esse argumento denunciando a realidade que as *mães pretas* (GONZALEZ, 2020) vivenciam:

> Eles querem desviar a culpa de Sarí, mas mesmo se eu e minha mãe fôssemos péssimas mãe e avó, mesmo se Miguel fosse aquela criança "impossível", não justifica o que ela fez. Se eu e minha mãe éramos péssimas, por que ela confiava os filhos dela a nós? Ela viajava e deixava os filhos com a gente... Por que ela confiava e deixava? (MIRTES, 2021[106]).

[106] Entrevista com Mirtes sobre a morte do seu filho, Miguel, e a condução do caso na justiça, feita pela jornalista Iyalê Tahyrine, disponível no link: https://www.brasildefatope.com.br/2021/11/11/perdi-meu-filho-para-o-racismo-mirtes-renata-denuncia-racismo-na-conducao-do-caso-miguel. Acesso em: 13/06/2023.

Não se confia a vida dos(as) próprios(as) filhos(as) a quem consideramos irresponsáveis e incapazes de cuidar do(a) seu/sua próprio(a) filho(a). Se agora Sarí está tratando Mirtes como uma péssima mãe, evocando a imagem de controle de uma *matriarca* (BUENO, 2020) agressiva que levou o seu filho a morrer, é por pura conveniência. O que significa que ela jamais se arrependeu de ter matado Miguel, de ter interrompido a sua vida. Se ela pudesse voltar no tempo, provavelmente continuaria fazendo suas unhas. Ou talvez, apenas para não perder um pouco dos seus privilégios, ela teria feito algo diferente. Jamais saberemos. Sei que Mirtes e Miguel precisam que a justiça seja feita e que Sarí seja presa e não que comece uma faculdade em que ela terá como missão salvar vidas. É inacreditável que essa história seja verdade, mas infelizmente é. Filho, lembro do quanto essa história te assustou e de todas as vezes que você quis passar na frente das Torres Gêmeas pensando em Miguel e em Mirtes. Tenho certeza de que se essa história tivesse acontecido na mesma época em que escrevia o roteiro do filme, a narrativa de Mariá teria mais semelhanças ainda com Mirtes. Mirtes atualmente está estudando direito e lutando para que a justiça seja feita para o seu filho, Miguel, e que a sua assassina seja presa.

O signo visual criado por Mendonça Filho para representar a maternidade vivida por Mariá parece ser justamente a reocupação do apartamento de João por membros da sua família, como essa questão de levar as netas para o trabalho e, com isso, elas ocuparem todos os cômodos da casa, desde a sala, até o quarto de João. Seguindo as perguntas que fizemos inicialmente nessa carta-etapa, sobre os sons que atormentam Bia, nos questionamos agora: quais são os sons que perturbam Mariá? E quais são os sons da luta materna de Mariá? Os signos sonoros dessa personagem também parecem estar atrelados a reocupação do apartamento e os sons de João chegando são o que atormenta, ou deixa em alerta, Mariá, especialmente quando ela deseja acordar o seu filho, Sidclei, que está dormindo em sua sala. É perceptível como João fica incomodado com o rapaz dormindo, mesmo que seja no sofá, embora uma das netas de Mariá já tenha deitado na sua cama e tenha ficado lhe espiando quando ele dormia com Sofia.

Quando João chega, Mariá manda Sidclei acordar. Ele se levanta e cumprimenta João, que faz um questionamento óbvio: se ele está com sono. Ao ter a resposta afirmativa, João repete uma brincadeira que o seu avô fazia para que ele acordasse, balançando Sidclei, que fica constrangido com a situação. Da mesma forma que ela explicou o motivo das netas estarem na casa de João, ela explica que o filho foi lhe visitar, mas chegou cansado do serviço e ela o deixou descansar um pouco.

Figura 33 – João chega em casa e vê Sidclei dormindo no sofá:

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

Antes de sair de casa novamente, João pergunta para Sidclei sobre seu trabalho. Ele conta que está trabalhando como caixa das dez da noite até às seis da manhã, ou seja, passou a madrugada acordado e por isso está com sono. João se identifica e revela que também já trabalhou a noite em um bar, quando estava morando no exterior: "*Aí o dia já estava estragado depois, não é?"*. O que João não parece entender é que existe uma enorme diferença entre o contexto dele, enquanto classe dominante morando no exterior e Sidclei, negro e pobre, morando, provavelmente, em alguma periferia de Recife, usando a sua casa como ponto de descanso e sendo balançado de forma humilhante apenas porque estava dormindo em um sofá que João praticamente não usa. Não sabemos onde ninguém da família de Mariá reside, mas sabemos que a casa de João é um ponto de encontro entre os membros de sua família, pelo menos até Mariá se aposentar.

Em seguida, João vai apresentar um dos apartamentos da sua família que estão para alugar a uma possível inquilina e nesse momento conhecemos a *Mulher que visita apartamento* (Rejane Rêgo) e sua Filha (Malu Tavares). Ela é uma mãe coadjuvante e parece fazer parte da classe média que está falindo. Tinha dois carros, mas agora não tem nenhum e tenta pechinchar o valor do aluguel porque houve um suicídio no prédio. Enquanto João apresenta o apartamento para a Mulher, ele mostra o quarto de empregada e ressalta que possui até janela. Ela entra, observa bem o quarto e comenta que ele é quente. Essa cena é uma autorreferência que Mendonça Filho faz a outro curta metragem seu, *Recife frio* (2009), com uma personagem materna que está vivendo um conflito em casa, quando o seu filho resolve dormir no quarto de empregada porque é o mais quente e a empregada se muda para o quarto do seu filho. O curta é narrado por uma voz masculina que, em determinado momento, explica o mapa geográfico de um apartamento, revelando as relações de classe e raça existentes em sua arquitetura:

> Identificamos um conflito interno na família relacionado ao quarto da empregada. Sempre localizado na área de serviço, essa instituição arquitetônica brasileira é herança da escravidão, fantasma moderno da senzala. O quarto da empregada é o menor cômodo da casa ou apartamento. E o mais quente. Suas janelas são mínimas,

> ou inexistentes. Invariavelmente, ficam na parte de trás das construções, no poente (Mendonça Filho, 2009, trecho retirado do filme *Recife Frio*[107]).

Por isso João ressalta que o quarto tem até uma janela. Afinal, esses quartos não costumam ter. Essa é mais uma das cenas que revelam como a arquitetura dos engenhos foi transposta para a arquitetura da cidade. "Me interessa a arquitetura como sintoma de uma sociedade que não é saudável, a arquitetura como diagnóstico brutalista, como algo que deu e está dando errado" (Mendonça Filho, 2011)[108]. Essa cena é intercalada por outra em que o Garoto da Bola (Filipe Branco) estava jogando futebol, mas sua bola caiu no prédio em que João está apresentando o apartamento e ele fica impossibilitado de continuar o jogo. Quando o menino sobe as escadas e entra em casa, podemos ver através da grade uma mulher negra limpando o chão do apartamento. Será que ela é a mãe do menino ou ela é mais uma doméstica? É interessante notar que até essa mulher está entre grades. Esse apartamento, se não estou enganada, é o mesmo em que foi filmado o seu curta metragem *Eletrodoméstica* (2005), cuja personagem materna é a principal referência para a criação de Bia, mas conversamos sobre isso em breve.

Figura 34, 35 e 36 – Na Figura 34, João, *Mulher que visita apartamento* e Filha conversam. Na Figura 35, *Mulher que visita o apartamento* olha o quarto de empregada. Na Figura 36, uma mulher que não sabemos nenhuma informação aparece por trás das grades do apartamento onde está.

[107] Curta-metragem de Mendonça Filho, *Recife frio* (2009), disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=U9mu2TJ0scY. Acesso em: 13/06/2023.

[108] Entrevista com Mendonça Filho para a Revista Cinética, feita por Leo Sette, disponível no link: http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm. Acesso em: 26/01/2023.

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

Após essa visita ao apartamento para alugar, João vai até a casa do seu Tio Anco e, enquanto os dois conversam, Tio Anco nos apresenta a segunda mãe fantasma do filme, uma ex-namorada de anos atrás, mas ela não tem muita história, exceto de que o sexo entre eles era incrível e por isso faz parte do universo afetivo dele. Atualmente ela está casada e com dois filhos. No meio da conversa, aparece pela primeira vez em cena Clodoaldo (Irandhir Santos), um dos personagens que compõem a milicia que vai oferecer o serviço de vigilância noturna no bairro. Tio anco explica que a sua casa é a única do bairro que não tem muro alto nem vigilância extensiva, mas Clodoaldo rebate que a violência não permite aos moradores viver dessa forma e explica que eles são livres para decidir se querem pagar o serviço deles ou não.

O primeiro capítulo termina com Clodoaldo e Fernando (Nivaldo Nascimento) conversando com Francisco para pedir a sua benção para trabalhar no bairro. Francisco dá o recado de que é o dono de mais da metade dos imóveis da área e alerta para eles não mexerem com Dinho (Yuri Holanda). Dinho é um personagem muito interessante: ele também é neto de Francisco e é conhecido por todos como o ladrão do bairro. O seu personagem faz um contraponto a outro personagem que permeia a narrativa, o Menino Aranha (Jefferson Lima),

creditado como Menino da Árvore, pela cena em que está escondido em uma árvore, é derrubado pelos vigilantes e ameaçado para que não volte a incomodar no bairro. Dinho é branco, de olhos claros, herdeiro e ladrão, inclusive ele é conhecido pelo bairro inteiro como sendo o responsável por arrombar os carros da vizinhança e roubar os seus aparelhos de som, como fez com o carro de Sofia no início do filme. Os moradores do bairro conhecem ele e sua história, mas não sentem medo, apenas revolta. Já o Menino Árvore é negro, pobre e é temido por todos. O Menino Aranha é mais uma confluência do filme com a realidade, pois ele existiu de fato e foi a inspiração para o diretor ao criar esse personagem.

O Menino Árvore também aparece enquanto Clodoaldo e Luciene (Clebia Souza) fazem sexo em uma casa que está sob os cuidados do vigilante. Ele passa despercebido pelos dois, mas revela para nós, espectadores, que também estava dentro daquela casa. Em outro momento do filme, Fernanda sonha que sua casa está sendo invadida por meninos negros, igual ao Menino Aranha. Ela vai até o quarto dos pais e vê que a cama deles não está mais lá, nem a do seu irmão. De repente, ela acorda e cobre os pés. Depois estamos na rua, junto com a milicia, quando Fernando encontra o Menino se escondendo em uma árvore. Eles conseguem derrubá-lo e o assustam para que não volte ao bairro. O Menino Aranha da vida real se chamava Tiago João da Silva e foi assassinado aos 18 anos, em 2005, com catorze tiros. Procurei matérias sobre os possíveis assassinos dele, mas não encontrei nada sobre o assunto. Ele foi assassinado perto de onde a equipe estavam gravando o filme. Descobri mais informações sobre Tiago no documentário dirigido por Mariana Lacerda, chamado menino Aranha (2008, 13'), que conta a sua história[109].

O segundo capítulo, chamado *Guardas noturnos*, é o mais curto do filme e inicia com Bia falando sobre a milícia que está começando a vigiar o bairro. Ela comenta que o chefe tem pinta de ex-policial, mas acha que o serviço deles pode ser bom. A família está reunida jantando e Bia é a única que está incomodada com os latidos do cachorro. Em seguida, ela está mais uma vez deitada tentando ler um livro enquanto o marido dorme ao seu lado. O cachorro latindo e uivando a irrita, então ela fuma um *baseado* na sala de refeições, sem usar o aspirador, afinal, parece ser de madrugada e não há muita razão para disfarçar o cheiro. Em seguida, ela sobe para o terraço para observar a vizinhança. Nesse momento aparece o Menino Árvore andando pelos telhados das casas vizinhas, mas ela parece não se importar. Talvez o menino seja uma projeção imaginada do seu medo, talvez ele seja real.

O terceiro capítulo chama-se *Guarda costas* e inicia em um engenho em Bonito, no interior de Pernambuco, com Sofia, João e Francisco. Esse momento serve para desnudar

[109] O filme está no *Vimeo* da diretora, disponível no link: https://vimeo.com/51243251. Acesso em: 01/06/2023.

imagética e narrativamente a conexão entre o bairro de Setúbal e a sua arquitetura colonial contemporânea com os antigos engenhos. No final desse trecho, o três tomam banho em uma cachoeira, que por poucos minutos aparece tomada pelo sangue das pessoas negras e indígenas que morreram no período da escravidão. A cena foi gravada com um corante japonês biodegradável, que foi explodido em cima da cachoeira e desceu rapidamente, durando poucos segundos. A claustrofobia causada no bairro de Setúbal por cerca de uma hora de filme foi um dos motivos que levou o diretor a sair da área urbana para a rural, fazendo a conexão entre a rua com o engenho.

Após a cachoeira de sangue, João acorda já em Recife olhando para uma das netas de Mariá, que está observando-o da porta do quarto. Dessa vez não é a avó que está em casa, mas sim a mãe, Maria, que passa ferro nas roupas de João. Ele e Sofia tomam café da manhã e João comenta que o café de Maria está bom, parecido com o de Mariá e pede para ela colocar a sandália para passar ferro. Maria vai procurar a sandália dela e percebe que está no pé da sua filha, que está sentada comendo junto com o casal.

Figura 37 – Maria passa ferro nas roupas de João:

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

Sofia pergunta em quantas casas Maria faz faxina, ela diz q só faz em duas e Sofia, sem questionar se é o desejo Maria, fala que vai ver se alguém está precisando de faxineira. Mariá está se aposentando e quem a substituirá no trabalho é sua filha, Maria. Porém, ao contrário da sua mãe, ela não será doméstica, será diarista. Não sabemos por que isso acontece, mas podemos pensar que talvez ela esteja rompendo com a profecia autorrealizadora (Saffioti, 1987) para a maioria das mulheres negras e pobres de serem domésticas como suas mães ou avós foram. No entanto, Mariá brinca que João não precisa mais de babá, de alguém que cuide dele todos os dias, será que é por isso Maria vai trabalhar como diarista? O filme não esclarece essa questão, deixa ela em aberto, talvez para que possamos construir o futuro que quisermos para Maria. Maria é uma personagem coadjuvante e aparece corporalizada apenas nessa cena, apesar

de estar presente indiretamente quando as filhas estão na casa de João. Por isso, sabemos pouco sobre ela.

No outro dia, durante a aula de chinês, a professora pede para Bia se retirar, pois está dispersando a atenção de sua filha, Fernanda. Ela se retira da sala e desconta sua irritação no cachorro, acionando um aparelho que comprou para assustá-lo e fazê-lo parar de latir. O aparelho faz um som agudo e alto e todos se incomodam com o barulho, mas Bia está satisfeita pelo resultado: o cachorro sai de cena e o silêncio retorna. Na primeira e única sequência em que sua diarista aparece, uma mulher negra, ela quebra sem querer esse aparelho e quando Bia percebe que o aparelho quebrou, surta, grita e se desespera, escancarando as relações de classe que separam as duas mulheres. Mesmo que Bia não tenha autonomia financeira enquanto dona de casa, ela ocupa o lugar de classe média e goza de muitos privilégios. Sobre sua empregada não sabemos nada, só podemos deduzir que pela profissão que exerce de doméstica, com certeza não tem as mesmas condições financeiras e de poder que seus patrões. Inclusive esse fato torna-se evidente quando Bia grita para ela: *"Isso é importado, eu não vou descontar do teu salário!"*.

Após essa cena, infelizmente comum entre patroa e empregada, Bia está deitada no sofá, recebendo o que podemos nomear como uma *massagem materna* e o diretor nos presenteia com o que podemos classificar como um *plano conjunto materno*. Esse plano conjunto desnuda como é vivida a maternagem em tempo integral e em sua versão institucional.

Figura 38– *Plano conjunto materno* com Bia está recebendo uma massagem dos seus filhos:

Fonte: *Frames* retirados do filme *O som ao redor*.

A primeira e única vez que vemos Bia saindo de fato de casa acontece nos últimos vinte minutos do filme. O marido está sentado em frente a televisão, absorvido por ela, e Bia sai sem falar com ele. Ela anda de bicicleta pelo bairro, para na frente do prédio em que o filho está brincando, avisa que ele precisa aguar as plantas, mas o filho quase não lhe dá atenção, e ela segue até uma barraca de fogos de artifícios, onde compra um saco de bombas para assustar o cachorro. Quando finalmente ela transita pelas ruas da cidade, seus passos são guiados e limitados pelo seu universo familiar. Ela parece não ter ambições, exceto a de não ouvir mais

latidos. No entanto, o seu marido e os seus filhos parecem não se importar com o barulho. Talvez o problema de Bia não seja exatamente o cachorro, mas sim o fato de raramente sair de casa, quiçá o seu confinamento seja tão intenso, que apenas ela percebe o latido e se irrita com ele. Será o cachorro uma metáfora para todos os ruídos sociais que as mães enfrentam em suas vivências e que lhes atormentam o sono e os sonhos?

Nas últimas cenas do filme, Clodoaldo e seu irmão, Cláudio (Sebastião Formiga) vão ao encontro de Francisco em seu apartamento. Francisco convocou Clodoaldo para lhe pedir proteção extra, pois acredita que está sendo ameaçado. Nessa conversa, Clodoaldo e Cláudio revelam suas origens: eles eram filhos de Antônio, que Francisco assassinou anos atrás na frente dos filhos, ou seja, de Clodoaldo e de Cláudio. Quando Francisco se dá conta de quem são eles e de que está sendo alvo de uma vingança, ele se levanta rapidamente, mas é tarde demais. Na última sequência do filme, Bia e sua família estão reunidos no terraço do apartamento e queimam os fogos de artifício que ela comprou para assustar o cachorro. O estampido dos fogos se mistura ao som dos tiros e o filme termina da mesma forma que começou: com uma das protagonistas maternas tentando acabar com os ruídos e sons que a atormentam.

A (re)existência através da *maternidade experiência* em *Aquarius* (2016): *é melhor dar um câncer, do que ter um!*

Filho,

O segundo longa-metragem de ficção de Mendonça Filho, *Aquarius*, é o único dessa lista de filmes analisados que não vi em sua estreia no cinema. Na verdade, confesso que não lembro de quando o vi pela primeira vez. Curiosamente, esse é um dos filmes do diretor que mais gosto, pois a sua protagonista materna, Clara, é uma mulher livre e empoderada, com autonomia financeira e coragem para sonhar e lutar pelos seus sonhos. E a que considero sua melhor característica: ela encarna a *maternidade experiência* (Rich, 1986). Apesar de todas as qualidades descritas acima, Clara não é uma mulher-mãe heroica e perfeita. Ela, como todo ser humano, possui muitos defeitos, que são reveladas ao longo da narrativa fílmica:

> [...] E aí virou um filme clássico, de uma heroína lutando contra uma injustiça, mas ao mesmo tempo eu acho que os heróis, para mim, os grandes heróis da literatura e do cinema, eles são muito falhos. Você não pode ter o herói maravilhoso e perfeito. Ou a heroína maravilhosa e perfeita. [...] Então Clara, por mais que ela seja uma pessoa massa, na verdade Clara é um *frankenstein* estranho entre a memória da minha mãe e Sônia, e pessoas que eu conheci, homens e mulheres, inclusive, e eu mesmo, tem muito de mim, claro. Eu também achei que ela deveria ser as vezes desagradável, as

> vezes chata, as vezes intolerante. E ao fazer essa Clara imperfeita, eu achei que ela seria mais interessante (Mendonça Filho, 2020[110]).

Aquarius inicia da mesma forma que *O som ao redor*: um prólogo com fotografia antigas, em preto e branco, dessa vez da praia de Boa Viagem, em Recife. Nessas fotografias, podemos ver a orla da praia sem o muro de prédios altos que possui na contemporaneidade e o seu entorno ainda repleto de manguezais. Outra semelhança está na divisão do filme em três capítulos que nos contam a história da sua personagem principal. O primeiro deles chama-se *O cabelo de Clara* e nos apresenta a personagem na década de 1980, após se curar de um câncer. Na primeira cena, já percebemos uma enorme diferença entre ela e Bia: a sua rede social afetiva. Clara (Barbara Colen) está em um carro na praia, com o seu irmão, Antônio (Chico Ludemir), sua cunhada, Fátima, e outros amigos-parentes. Eles ouvem música, conversam e, claro, fumam um *baseado*, mas esse é apenas um pequeno desvio de percurso que eles fazem antes de voltar para a festa que está acontecendo no apartamento de Clara.

Tia Lúcia (Thaia Perez) está comemorando 70 anos e seus sobrinhos presenteiam-na com o recital de um texto em que contam um pouco da sua história. Essa personagem, que não possui nenhum elemento que a caracterize como mãe, dialoga com Antonieta, do filme *A filha do advogado*, de Jota Soares, pois se formou em direito em 1930: *"Numa época com poucas mulheres ingressando no ensino superior e onde poucas trabalham no campo do direto e das leis"* (trecho reproduzida do filme). Ao contrário de Antonieta, Tia Lúcia não é uma *mulher-macho*, ela parece encarnar o signo feminino à sua maneira, recriando-o de uma forma empoderada e *sem-vergonha*[111] para se autodefinir. Ao ouvir suas histórias, Tia Lúcia viaja no tempo e relembra os momentos prazerosos que teve com o seu companheiro, enquanto os dois faziam sexo em cima de uma cômoda antiga, que agora decora a sala onde a festa está acontecendo. Quando Tia Lúcia toma a fala para si, ela lamenta que de todas as histórias que contaram sobre ela, esqueceram da revolução sexual e do seu companheiro já falecido, Augusto (Tavinho Texeira), que como ela mesmo destaca, já era casado e por isso não se casou com ela.

Figura 39 – Clara e Tia Lúcia olhando uma para a outra e sorrindo:

[110] Entrevista com Mendonça Filho para o programa *O país do cinema*, exibido no Canal Brasil e disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=Fv3n10A3aj0. Acesso em: 01/05/2023.

[111] Filho, lembra do que escrevi nos *Agradecimentos* dessa dissertação, sobre *perder a vergonha* ser o *remédio prescrito* para curar a *doença do mestrado*? É sobre essa vergonha a que estou me referindo!

Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius*.

Em seguida, o companheiro de Clara, Adalberto (Daniel Porpino) faz uma declaração de amor em comemoração por sua vida, brincando com o seu cabelo curto, que compara ao de Elis Regina e termina afirmando que acha sexy. Outro ponto em que ela se diferencia de Bia, pois o seu companheiro parece de fato apaixonado por ela e em sua fala podemos ver que ele esteve presente em sua vida de forma ativa, inclusive, em um momento de muita dor. Sabemos que na realidade uma parte significativa dos homens tendem a abandonar suas companheiras quando elas ficam doentes, ao contrário do papel social das mulheres na economia do cuidado, que as faz atuar como cuidadoras quando seus companheiros e parentes adoecem. Após esse prólogo, que dura cerca de 15 minutos, o personagem do marido se torna fantasma e aparece apenas nas conversas da família. Não sabemos como ou quando ele faleceu, mas sabemos duas características importantes sobre ele: que foi um pai presente e apaixonado pela esposa.

A passagem temporal entre a década de 1980 até a década presente que o filme retrata, de 2010, é feita com a música *Toda menina baiana* de Gilberto Gil tocando e um fade entre a festa de Tia Lúcia e o apartamento de Clara vazio, com a arquitetura e a decoração transformadas. A cômoda em que Tia Lucia fazia amor com seu companheiro permanece na sala da casa de Clara, ela é uma herança da família que atravessa as gerações, guardando memórias secretas. Em seguida, nos deparamos com Sônia Braga interpretando Clara mais velha, aos 65 anos, viúva, aposentada e com o cabelo grande. Ela se alonga e vai até a praia tomar um banho de mar. Essa é a rotina da protagonista materna, todos os dias ela dá um mergulho, sempre protegida pelo salva-vidas Roberval (Irandhir Santos), que fica na praia observando-a. Antes de sair de casa, Clara desliga a radiola que estava tocando o vinil de Gil desde a cena passada com Tia Lúcia e negocia com Ladjane (Zoraide Coleto) qual será o almoço do dia. Ladjane é a segunda personagem materna que o filme nos apresenta. Ela é uma mãe coadjuvante, negra, classe baixa, moradora de Brasília Teimosa, trabalha como doméstica e as vezes acumula a função de babá dos netos de Clara.

Figura 40 – Ladjane olha para Clara preocupada:

Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius.*

Quando Clara volta da praia e tira o seu maiô diante dos nossos olhos. Nesse momento vemos a cicatriz que o câncer deixou em seu corpo: ela precisou retirar a mama direita e não a refez com cirurgia plástica. Essa cena revela a força que a personagem tem para recriar o signo feminino, independente dos mitos dos padrões de beleza (Wolf, 1990) impostos *cis*temicamente. Ela teve câncer há cerca de três décadas, era jovem, casada, jornalista, tinha uma vida agitada e pública e, mesmo assim, não se sentiu obrigada a "reconstruir" o seu corpo. Ao contrário, ela se reconstruiu com o corpo que tem e parece tranquila com ele. Ela o encarou da maneira que ficou após a doença, talvez como sendo um símbolo da sua cura. O fato é que não ter um dos seios foi uma escolha sua, que revela muito da sua personalidade. A cena é tão rápida quanto forte e, ao mesmo tempo, delicada.

Figura 41 – Clara nua, revelando que ela precisou retirar a mama direita por causa do câncer:

Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius.*

Enquanto Clara descansa na rede, a sua campainha toca e ela vai abrir a porta. Quem à espera do outro lado é Geraldo (Fernando Teixeira) e o seu sobrinho, Diego (Humberto Carrão). Eles são donos da imobiliária *Bonfim Engenharia* e querem apresentar uma proposta que

consideram irrecusável para a compra do seu apartamento, mas ela se nega a recebê-la e dispensa as visitas ainda na porta, confirmando que não irá vendê-lo. Ao ver que vão ser dispensados, Diego tenta convencer Clara, mostrando que eles vão manter o nome do edifício que *"existia no lote"*, mas imediatamente ela o refuta afirmando que o prédio não só existe, como eles estão conversando dentro dele. O nome do prédio, que estava previsto para ser em inglês, seria preservado como o *Novo Aquarius*, o que parecer ser uma referência ao *Novo Recife*, projeto de criar prédios altos no Cais José Estelita, no Recife Antigo e que gerou uma série de protestos em resistência. O primeiro capítulo, que se chama *O cabelo de Clara*, termina com ela olhando através da janela da sua sala para Diego indo embora do prédio e, em um *plongée*, vemos o quão pequeno é o seu personagem. Clara levanta seus olhos para ver o mar, enquanto solta o seu cabelo que estava preso em um coque. Essa parece ser a sua preparação para a luta que está prestes a travar com a construtora.

O segundo capítulo chama-se *O amor de Clara* e é nele que a personagem e sua história são desenvolvidas. Clara está saindo de casa para passear com o seu sobrinho, Tomás (Pedro Queiroz), e vê que eles deixaram o envelope da construtora com a proposta para compra do imóvel no tapete da sua casa. Ela segura o envelope, olha o apartamento vizinho ao seu, que está vazio, e fecha a sua porta. No andar de baixo, percebemos que todos os apartamentos estão vazios, pois foram comprados pela construtora, e falta apenas o de Clara para que eles possam derrubar o edifício e construir um novo e mais alto em seu lugar. Já na parte debaixo do prédio, após passar por todos os apartamentos vazios, Clara rasga a proposta. Quando está no carro com o seu sobrinho, ele revela que está feliz porque conheceu uma menina no *Facebook* e ela está vindo do Rio de Janeiro passar uns dias com ele. Clara brinca, perguntando se é *delivery* e nesse momento temos um prenúncio para uma cena que vai acontecer mais a frente com a própria personagem, quando ela contrata um michê. Nessa conversa, Clara dá um conselho para Tomás tão eficaz que acabou virando um *meme*: *"Faz uma coisa. Toca Maria Bethânia pra ela. Mostra que tu é intenso!"*.

Quando estão na casa dos pais de Tomás, eles perguntam para Clara o que tinha no envelope. Ela conta que não sabe, pois não quis ver e eles riem. Clara pergunta ao irmão, Antônio (Buda Lira), se há algo que possa fazer judicialmente, mas ele acredita que não e a aconselha a vendê-lo, pois está começando a não ter mais qualidade de vida. Clara desconversa e convida Fátima (Paula de Renor), a terceira mãe que o filme nos apresenta, para saírem para dançar. Fátima brinca ao perguntar se Antônio, com quem se relaciona desde a primeira parte do filme, na década de 1980, a libera e Clara desdenha da situação. Na próxima cena, elas estão na farra com um grupo de amigas no Clube das Pás. Os diálogos apresentam mulheres independentes, ativas, animadas e livres. Em determinado momento, Clara muda o tom e chama

Leticia (Arly Arnaud) para conversar, perguntando se ela está bem e como está sendo a ajuda profissional que está recebendo. Por pouco tempo, os espectadores podem pensar que se trata de algum tipo de terapia, mas a ajuda é, na verdade, de um michê, que ela recomenda excitada para Clara: *"Faça agora enquanto tem saúde!"*.

No meio da conversa delas, surge Alexandre (Leo Wainer) chamando Clara para dançar. Ela aceita o convite e eles se paqueram durante a dança. Em seguida, eles estão no carro dele e enquanto se beijam, ele toca no seu seio, mas Clara retira sua mão e conta que fez uma cirurgia. Ele compreende o que ela está dizendo e questiona se foi de mama. Após sua resposta afirmativa, ele se afasta dela e diz que vai deixá-la em casa. Ela não se abala, diz que vai pegar um táxi, mas ele insiste na carona. Não vemos como a cena terminou entre eles, mas sabemos que ela realmente volta de táxi. Nesse ponto, Mendonça vai além da crítica a imposição dos padrões de beleza feminino, para apresentar-nos a fragilidade masculina diante das diferenças nos corpos das mulheres. No entanto, ele não constrói uma personagem feminina traumatizada, vitimizada pela doença. Clara chega em casa, ouve música alto, dança sozinha e escreve em seu caderno. Ela parece feliz com sua vida, com seu corpo e com suas decisões.

No outro dia, Clara está na orla de Boa Viagem conversando com Roberval, quando é abordada por Daniel (Bruno Goya), filho dos seus antigos vizinhos do Edifício Aquarius. Ele resolve conversar com ela tentando forçá-la a vender o seu apartamento, mas em pouco tempo perde a paciência, a questiona *"A senhora é doida?"* e a chama de egoísta pois é a única que ainda não entregou o apartamento. Clara fica assustada com o tom de Daniel, sentindo-se ameaçada por ele. Nessa cena também vemos outro personagem clássico de Mendonça Filho: o vendedor de maconha, interpretado por Yuri Holanda, o mesmo ator que interpretou Dinho em *O som ao redor*. No primeiro almoço em família que presenciamos, conhecemos os seus filhos, Ana Paula (Maeve Jinkings), Rodrigo (Daniel Porpino) e Martin (Germano Melo), sua nora (Amanda Gabriel), os seus netos e a babá. Também conhecemos, através de uma fotografia, o companheiro de Rodrigo. Ana Paula é a quarta mãe que o filme nos apresenta, ela é uma personagem coadjuvante, tem um trabalho remunerado e paga uma babá para cuidar do seu filho, Pedro. Ana é separada do pai de Pedro e ele é um pai fantasma. A nora de Clara é a quinta mãe que o filme possui. Sabemos muito pouco sobre ela, apenas que é casada com Martin, o filho deles ainda é um bebê que mama e ela parece inclinada a ser favorável a venda do apartamento quando fica sabendo o valor que estão oferecendo. Ana é uma mulher negra e seus irmãos, assim como sua cunhada, são pessoas brancas.

Figura 42 – Estão reunidos na cozinha da casa de Clara, sua filha, Ana Paula, seu filho, Martin, e sua nora, que não tem nome no filme:

Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius.*

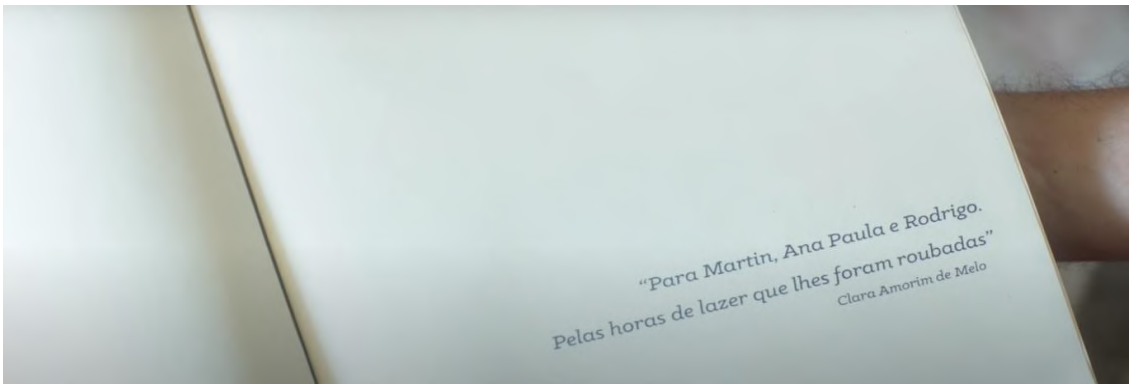
Clara está feliz e expressa que é muito bom ter todos em sua casa, mas o almoço em família é permeado por tensões que surgem por causa da construtora e, consequentemente, por causa da mulher e da mãe que Clara representa: uma mulher com opinião, mesmo que seja uma opinião diferente da de todo mundo ao seu redor. Durante a conversa com os filhos, eles questionam como ela está se sentindo diante das investidas da construtora e tentam convencê-la a vender o apartamento. Ana Paula fala que todos estão preocupados porque ela está vivendo em um prédio que de tão velho parece um *edifício fantasma*. Clara fica indignada e nesse momento o filme consegue criar outro *meme "Quando você gosta é vintage, quando você não gosta é velho"*, responde à sua filha e termina com uma frase reveladora: *"Antes de vocês irem embora, vão lavar a louça, que hoje não tem Ladjane!"*. Os filhos de Clara já estão adultos e estão visitando a mãe, mas isso não a torna uma mãe submissa, que abdica do seu descanso para cuidar dos filhos, ou da sujeira que eles fazem, como acontece com Bia, que não consegue descansar nem quando está sozinha. Clara se impõe diante dos filhos e mostra sua humanidade: às mães têm direito ao descanso, ao lazer e ao prazer, e isso é ressaltado em sua fala e na construção narrativa em diversos momentos.

Seus filhos parecem tentar apoiá-la, porém, sua filha sente mais dificuldade em lidar com essa situação. Ela insiste no assunto e questiona se a mãe pelo menos olhou a oferta que eles estão fazendo, porque está fora do padrão de mercado. Na hora Clara percebe que a sua filha foi atrás da construtora para conversar com eles. *"Eles estão oferecendo quase 2 milhões de reais por esse apartamento"*, fala Ana no ensejo de seduzir sua mãe, mas Clara rebate *"O que você quer dizer com 'esse', uma pausa, 'apartamento'?"*. Clara continua falando que foi nessa casa que eles cresceram e conclui que ao ir falar com essas pessoas, sua filha a desrespeita e a coloca como *"A doida do Aquarius"*. *"É que vocês não sabem o que é se sentir louco sem ser louco! Parece que está endoidando. Você sabe o que é isso, meu filho?"*, Clara indaga a Rodrigo, acreditando que o fato de ser gay faça com que ele entenda o que é ser classificado

como louco, apenas por desejar a liberdade para ser e existir. *"Você sabe o que é passar por isso e saber que não tá endoidando e que a loucura tá lá fora!"*, completa Clara. A loucura é um sintoma ou uma doença que nos acomete quando encarnamos os signos em suas versões institucionais, sem adequá-los a nossa existência. Porém, também somos loucas/loucos quando não os encarnamos e resolvemos criar nossos próprios signos e representações. Lembrando que Clara já havia sido questionada pelo seu antigo vizinho se ela é doida.

Ao se autoafirmar diante dos filhos, Clara revela sua autonomia e segurança financeira e questiona se os filhos estão precisando de ajuda, já que o assunto se tornou sobre dinheiro. Ana responde que ela sabe como está sendo difícil depois da sua separação, mas desdenha quando a mãe descreve todo patrimônio conquistado por ela e pelo pai deles: *"Ah, mãe, por favor, né. Esse patrimônio não foi construído pela sua carreira como jornalista ou como escritora."*. Clara tenta não se abalar com a provocação e começa a cantar. *"Há pessoas com nervos de aço, sem sangue nas veias e sem coração, mas as vezes passando o que eu passo..."*. E explica para a filha que os pensamentos que ela tem sobre o seu trabalho não lhe dizem respeito, pois *"Eu sou quem eu sou*!" e conclui dizendo que ao falar com a construtora, ela parece uma idiota. *"Imbecil, louca, porque agora ninguém se lembra de quando a senhora passou dois anos fora e meu pai criou a gente sozinho. Você só mandava cartão postal perguntando se tava tudo bem…"*, lamenta Ana, sentindo que foi abandonada pela mãe enquanto ela viajava a trabalho. Martin se levanta e pega um livro na prateleira que a mãe escreveu sobre Villa Lobos, e que dedicou aos filhos, *"Para Martin, Ana Paula e Rodrigo. Pelas horas de lazer que lhes foram roubadas"*.

Figura 43 – Dedicatória que Clara escreveu em seu livro para os seus filhos:



Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius.*

Filho, essa cena sempre me arranca muitas lágrimas. Choro pensando nas horas de lazer roubadas entre nós, mas também nas horas roubadas entre mim e minha mãe, entre ela e sua

mãe. Quantas horas nos são roubadas diariamente? Clara tem consciência do tempo que passou longe dos filhos e sua dedicatória mostra que ela sentiu esse afastamento, mas o mais interessante é que mesmo sentindo falta dos filhos, em nenhum momento ela questiona sua maternidade ou ela se sente *menos mãe*. Ao contrário, ela sabe que mesmo distante, mesmo cuidando da sua vida, ela estava presente cuidando dos filhos. E eles não estavam abandonados, estavam com o pai. Uma mãe que se cuida, cuida melhor dos filhos. Uma mãe feliz, educa filhos felizes. Uma mãe equilibrada emocional e financeiramente, terá chance de ter filhos mais equilibrados emocional e financeiramente também. Ao ler a dedicatória, Ana também chora. *"Desculpa, mãe. Desculpa. A senhora é muito teimosa. Às vezes a senhora parece uma mistura de velhinha com criança"*, declara a filha. *"É que eu sou uma velhinha com criança, tudo junto!"*, responde sua mãe.

Nesse ponto somos apresentados a mais uma problemática do universo feminino e materno: às mães que trabalham são julgadas pela sociedade, pelos próprios filhos, pelos parentes próximos e, na maioria das vezes, nós mesmas introjetamos essa energia e nos culpamos também. As mulheres que não abdicam da própria vida, das ambições, da felicidade, de sua história, quando se tornam mães, elas são julgadas, condenadas e crucificadas. Mas e os pais, onde eles estão? O que estão fazendo? Por que eles podem se ausentar e às mães não podem? Por que eles podem ter ambições e as mães não? Por que eles podem trabalhar com o que quiserem, podem construir carreira profissional e uma autonomia financeira e às mães não podem? Por que a história das mulheres tem que ser limitada, enquanto a história dos homens, brancos pelo menos, parece a representação mais próxima possível do que seja a liberdade?

De noite, Clara está deitada em sua rede vendo uma orquestra na televisão, quando ouve um barulho embaixo do seu prédio e vai até a janela ver o que está acontecendo. Ela percebe que um grupo de pessoas está chegando no edifício e, de repente, um barulho de festa vindo do andar em cima ao de Clara invade o seu apartamento. Após tomar um banho, ela resolve subir para entender o que está acontecendo e espia, entre as brechas de uma porta, um grupo de pessoas fazendo sexo em grupo. Quando retorna ao seu apartamento, liga para Paulo (Alan Souza Lima), o michê que sua amiga, Letícia, indicou e pergunta se ele está livre. Em seguida, Clara nos reapresenta uma de suas facetas: ela é a segunda *mãeconheira* que encontramos na filmografia em longas-metragens de Mendonça Filho e é a terceira, se contarmos com a *mãeconheira* do curta *Eletrodoméstica*. A personagem já havia fumado um *baseado* no início do filme, trinta anos atrás, e com essa cena percebemos que ela continua sendo *mãeconheira*. Quando Paulo chega, ela olha para ele e fala *"Eu quero que você vá embora"*, ele se assusta, questiona o porquê, e ela fala *"Eu quero que você me coma"*. Destaco essas frases, pois acho incrível como elas representam tão bem o quão paradoxal podemos ser em uma mesma situação,

tendo desejos tão dicotômicos. Quando ele toca em seu seio direito, ela muda a sua mão e o ensina como deseja ser tocada. Ele aprende rápido e imediatamente já está beijando-o corretamente.

Figura 44 – Clara fuma um *baseado* e olha para ele com prazer:

Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius.*

Na próxima cena, Clara apresenta um pouco da cidade para Julia (Julia Bernat), a paquera do seu sobrinho, Tomás, explicando a linha que separa o Pina de Brasília Teimosa, onde mora Ladjane. Eles estão indo para a comemoração de aniversário dela. *"Pra cá do cano, dizem que é a parte rica, pra lá do cano a parte pobre. Ou seja, pra cá é Pina, pra lá é Brasília Teimosa"* (trecho retirado do filme). Em seguida, ela conta que o filho de Ladjane morreu atropelado quando estava voltando do trabalho em sua moto. O motorista estava bêbado e o crime, que aconteceu no ano passado, ainda está impune. Nesse caso, como o filme acontece no presente, esse caso estará para sempre impune. Filho, ao pensarmos dessa forma, essa cena ganha uma nova potência, transformando-se numa *imagem de denúncia* sobre crimes que permanecem impunes quando as vítimas são pessoas negras e pobres. No segundo almoço que acontece na casa de Clara, além dos seus filhos(as) e netos(as), outras pessoas são convidadas, como Antônio, Fátima, Tomás e Júlia. Clara pega os álbuns de fotografias da família e todos se deliciam vendo os registros do passado. Em diversas fotos podemos ver babás negras cuidando das crianças brancas. Clara tenta lembrar o nome de uma delas que era uma ótima cozinheira e todos adoravam, até que ela roubou umas joias da família e sumiu. Fátima dá o tom da conversa ao dizer *"É, mas é inevitável... A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando e assim vai"*, Clara concorda.

Figuras 45 e 46 – Fotografias dos álbuns de família de Clara com o seu marido segurando um dos seus filhos junto com uma babá negra e fardada:

Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius*.

Enquanto a família se diverte relembrando o passado, Ladjane prepara o almoço que eles vão comer e, quando aparece em cena na sala, é para servir vinho aos convidados. Nesse momento, Ladjane mostra a foto do seu filho, mas ninguém tem coragem de lhe dirigir uma palavra de consolo ou de carinho. Um silêncio se faz presente enquanto Ladjane também está presente. Nós não vemos a fotografia que ela mostra. Clara, que na cena passada contou a história do filho de Ladjane para Julia, agora está calada. Apesar de ficarem constrangidos com a situação e, de certa forma, comovidos, quando Ladjane sai de cena, eles voltam a falar sobre suas vidas como se nada tivesse acontecido. Aquela dor, a de perder um filho, apenas Ladjane conhece. Nesse almoço, vemos o vulto da doméstica que Clara tenta lembrar o nome, Juvenita (Andrea Rosa). Essa personagem se assemelha ao Menino Árvore, no filme *O som ao redor*, que também aparece nas cenas como sendo um vulto ou aparece nos sonhos, como um pesadelo, desvelando a tensão e o medo que a classe média e alta sente das pessoas negras e pobres. O segundo capítulo termina com uma imagem rápida de Ladjane na cozinha.

Figuras 47 e 48 – Ladjane mostra fotografia do seu filho para Fátima, Clara e Antônio. Eles ficam constrangidos:

Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius.*

O terceiro e último capítulo do filme se chama O *câncer de Clara* e inicia com Ana Paula chegando aflita na casa da mãe. Ela chama Ladjane e entrega o filho para ela cuidar. Clara percebe que alguma coisa aconteceu e imediatamente Ana começa a explicar que precisou demitir a babá de Pedro. Clara pergunta se o pai da criança está sabendo e Ana rebate que *"O Armando não faz parte do dia a dia de Pedro. Ele não conhece, aliás, se bobear ele não vai nem perceber que a babá mudou, sabe?"*. Ou seja, além de ser um pai fantasma, ele parece que não é um pai presente, ativo e atencioso. Enquanto passeia com o neto na orla de Boa Viagem, Clara abre o livro dos Três porquinhos e imediatamente desiste da sua leitura. Pega outro livro, dessa vez Chapeuzinho Vermelho e nega novamente, pois *"O lobo come a vovó!"* (trecho de fala da personagem). Uma cena simples, mas com muitos símbolos. Os três porquinhos estão, assim como Clara, lutando para manter suas casas em pé, à revelia do desejo do Lobo, que no filme é materializado como a construtora, que sopra cada vez mais forte para derrubá-las. Quando pega o outro livro, a vovó é devorada pelo Lobo mau, ou seja, metaforicamente Clara perderia a sua luta com a construtora. Essa confluência entre as duas histórias, que possuem um *lobo-construtora* prestes a atacar, pode ser um prenúncio sobre o que está para acontecer nas próximas cenas!

Enquanto Clara está na praia, os funcionários da imobiliária descem com colchões e queimam eles no estacionamento. Quando Clara retorna, ela vê o edifício Aquarius repleto de

pessoas, aparentemente participando de um culto religioso. Ela entrega o neto para Ladjane e deita em sua cama, incrédula com o que está acontecendo. No meio do seu cochilo, Ladjane conta que os colchões foram queimados no estacionamento. Na hora em que descem para ver o estrago que eles fizeram na pintura nova que Clara encomendou e pagou por conta própria, Diego chega no prédio e Clara questiona o que aconteceu para ele. Nesse momento, a analogia aos Três porquinhos faz cada vez mais sentido: eles iniciam uma discussão sobre a gestão do Edifício. Ela diz que ele faz um tipo passivo-agressivo e ele refuta que faz o tipo focado, que estudou *business* nos Estados Unidos e como esse é o seu primeiro projeto, ele veio para atacar.

Clara comenta da festa que houve, pois com tantos apartamentos vazios, aconteceu justo no andar em cima do dela e reclama da sujeira, das pessoas e dos colchões queimados. Ele aproveita suas reclamações e rebate que ela pintou a fachada do prédio sem avisar a construtora e pede que eles melhorem a comunicação entre eles. E continua falando sobre o prédio, que está vazio, reclama da reunião que tentou fazer com ela, mas que ninguém ofereceu um cafezinho ou um chá e nesse momento olha para Ladjane. Clara percebe o seu olhar e fica incomodada com ele. Diego fala que se preocupa com ela e apela dizendo que todos estão esperando que ela venda logo o apartamento. Ela brinca que o seu projeto só vai sair do papel quando ele estiver velho. E ele diz: *"Tem gente que não pensa assim, como os seus filhos, por exemplo"*. Imediatamente Clara se altera e grita com ele: *"Não fala dos meus filhos, de nenhum deles. Cala sua boca"*. E completa dizendo que sempre falam de falta de educação se referindo a gente pobre, mas falta de educação mesmo é coisa de gente rica como ele, gente privilegiada, *"que não entra em fila, que fez business, mas que não tem formação humana e não tem caráter, só tem dinheiro e uma carinha de merda. Eu não tô brincando, eu só saio daqui morta!"*. Ele conclui dizendo que vai respeitá-la, pois percebe que ela veio de uma família que batalhou muito para estar onde está, *"uma família de pele mais morena"*. Clara sai de cena e Ladjane defende sua patroa, dizendo para Diego que ele não pode tratá-la dessa forma. Nessa cena talvez tenhamos uma pista sobre a raça de Clara, ela parece ter realmente passado por um processo de embranquecimento ao se tornar bem-sucedida profissionalmente e conquistar patrimônios.

Na próxima cena, Clara almoça com seu amigo Ronaldo (Lula Terra) em um restaurante frequentado pela elite pernambucana. Ele é dono de um jornal na cidade e Clara tenta usar os seus poderes e a sua influência para descobrir informações privilegiadas e secretas sobre a construtora para que possa usar como forma de impedi-los a continuar importunando-a com a venda do seu apartamento. Ronaldo revela que Diego é vaidoso, está sempre na impressa, e também está envolvido com Igreja (por isso o culto no prédio), mas, por fim, explica que ele é afilhado do seu irmão. Ou seja, Diego é da família de Ronaldo. Clara brinca perguntando se a jornalista que foi entrevistá-la na sua casa e que aparece no início do filme também é da sua

família e ele afirma rapidamente que sim, é sua sobrinha. Ronaldo não gosta da sua ironia e a ameaça falando que seu irmão caçula *"está com probleminhas na política"*, mas Clara responde chateada que se for provado, sim, ele está com problemas. Além de Clara tentar usar da sua influência contra a construtora, ela também tem problemas na sua família que talvez não goste de revelar às pessoas e esse é o único momento que ficamos sabendo desse segredo. No fim, Ronaldo acaba dando a dica de que existem documentos que se forem descobertos pode ser ruim para a construtora. Na próxima cena, Clara está com sua advogada, Cleide (Carla Ribas), no que parece ser um grande arquivo e elas procuram esses documentos.

Figura 49 e 50 – Na Figura 48, arquivo com documentos importantes sobre a construtora. Na Figura 49, Clara olha para o Edifício Aquarius:

Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius.*

Ao voltar do arquivo, Clara fuma um *baseado* em sua sala, vendo matérias sobre Diego. Em seguida entramos em um sonho de Clara. Juvenita está na cozinha. Ela anda pelo corredor de sua casa e chega ao seu quarto. Abre a porta do armário, pega uma caixa, senta em sua cama e olha as joias que estão dentro dela. De repente Juvenita se vira e olha para Clara, que está imóvel, e fala *"A senhora está sangrando"*. Clara coloca a mão no peito, vemos a sua sala vazia, sem móveis, e o barulho de uma porta batendo com força, e Clara acorda com um sobressalto. O seu sonho parece refletir o medo da classe média e alta de ser assaltada pelas

domésticas, quase o mesmo medo e pesadelo que Fernanda tem quando vê vários meninos negros invadindo sua casa. Porém, o pesadelo de Clara de ver a sua casa vazia após discutir com Diego sobre a venda do apartamento só acontecer após a sua morte, pode refletir o medo que ela sente de morrer. Na última cena que temos com Ana Paula, ela vai mais uma vez deixar Pedro com Clara e com Ladjane e entrega uma notificação para Clara a proibindo de pintar a fachada do edifício novamente. Ana pergunta se ela pintou e Clara acha um absurdo a filha não ter percebido, mas Ana responde que estava no carro, com Pedro, e em uma semana tudo volta ao normal, provavelmente quando estiver com a nova babá do seu filho. Mais uma vez vemos como as mulheres, especialmente nossas mães e as *mães pretas* (Gonzalez, 2020), são a principal rede de apoio quando precisamos nos dividir entre o trabalho reprodutivo e o trabalho produtivo.

Em outra cena, quando está chegando em casa, Clara é abordada pelos funcionários que trabalhavam na construtora. Eles dizem que a admiram muito, que a acham *"muito correta e bonita"* e continuam explicando que quando ela estava viajando, mandaram eles fazerem um serviço no prédio, trazerem um material, mas eles não revelam qual. Alertam apenas que ela precisa abrir o apartamento 10 e 12. Na hora ela grita com eles exigindo explicação. Em seguida, ela já está dentro do seu apartamento, olhando para cada pequeno detalhe dele, mas não sabemos o que ela procura. Roberval aparece em um carro do Corpo de Bombeiros. Cleide, Tomás e Ladjane também estão presentes, mas Ladjane prefere não acompanhar o grupo. Eles vão até os apartamentos indicados pelos ex-funcionários da construtora, arrombam a porta e veem que eles estão infestados de cupim. Com os cupins, a construtora queria acelerar o processo para a venda do apartamento de Clara e a demolição do prédio.

Figuras 51 e 52 – Clara e Roberval olham para a casa de cupim que está no final do corredor, dentro de um quarto do apartamento:

Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius.*

Se a sua rotina é tomar banho de mar, quando Clara sai desse apartamento, ela se joga no mar como se quisesse se limpar da sujeira que a construtora trouxe ao Edifício Aquarius, mas também como se estivesse pedindo a benção das águas antes de agir, afinal, ela já tem o seu plano de ação traçado.

Figura 53 – Clara sai de mais de um banho de mar na praia de Boa Viagem.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Aquarius.*

Na última cena do filme, ela vai até a construtora enfrentar os seus donos, junto com Cleide, sua advogada e amiga, seu irmão, Antônio, e seu sobrinho, Tomás, cada um tendo sua função representacional nesse momento de tensão. Primeiro Clara apresenta os documentos

confidenciais que descobriu sobre eles. Geraldo olha para os papéis e começa a se irritar quando ela diz que tem os originais. Diego resolve examiná-los e conclui que o que está ali não vai dar em nada, pois aconteceu antes mesmo dele nascer. Clara concorda, pode ser que não dê em nada, mas se causar qualquer desconforto para eles, já valeu a pena. Diego rebate, afirmando que ela não vai querer se meter com o departamento jurídico deles.

Nesse momento Clara pede ajuda a Antônio para colocar uma mala que trouxe em cima da mesa para abri-la. Tomás começa a filmar toda a cena com o seu celular e Diego grita mandando-o desligar a câmera. Enquanto ele filma, Clara joga pedaços de madeira cheios de cupim em cima da mesa, batendo nela com força e pronúncia uma última frase bastante simbólica: *"Eu sobrevivi a um câncer tem mais de 30 anos e hoje em dia eu resolvi uma coisa: eu prefiro dar um câncer, em vez de ter um!"*. Os cupins funcionam como uma metáfora, eles são como um câncer no prédio, corroendo toda sua estrutura interna, e fazem parte de um plano da construtora para expulsar Clara, para que ela seja obrigada a desistir do seu apartamento e ceda à venda dele. Porém, o filme inicia justamente com Clara se curando de um câncer de mama que, metaforicamente, a "corroía" por dentro. Se o seu corpo, apesar de adoecido, resistiu e sobreviveu, ela jamais se deixaria vencer pelo cistema e não seriam os cupins que a derrubariam. Assim como Joselice, Clara é uma mulher forte!

Até breve, meu bem!

CARTA DIÁLOGO:

CARTOGRAFIA MATERNA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

16 – As Mães de Gabriel Mascaro

> Eu vivo o cinema também. Ele está dentro de mim e eu estou dentro dele. É difícil dissociar. O cinema é parte da minha experiência de ser, de criar. Então, ele é como eu também me expresso. Eu me relaciono com o mundo a partir do cinema (Mascaro, 2016[112]).

Filho,

Preciso te confessar que Mascaro é um grande mistério para mim, pois sei muito pouco sobre a sua relação com a maternidade e o cinema. Se Mendonça Filho fala em diversas entrevistas sobre sua mãe, como o seu nome e onde trabalhou, e como ela influenciou as suas obras, especialmente sendo refletida na criação de personagens maternas, Mascaro raramente expõe algum detalhe sobre sua vida pessoal. As informações mais interessantes que descobri que sobre o diretor foi através da série *Olhar*, de Camilo Cavalcanti, disponível no site da Cinemateca Pernambucana[113]. Ele participou da segunda temporada, que foi lançada em 2015, e ainda não tinha realizado os filmes que estudamos nessa carta-etapa da pesquisa, mas vamos nos guiar no episódio (e em outras fontes) para construir essa introdução ao diretor e as suas representações maternas.

Na entrevista, Mascaro conta que até os dois anos de idade morou em um bairro da periferia de Recife, em Jordão, e sua primeira ideia de movimento vem do costume que tinha de ver os aviões decolando junto com o seu avô. Depois ele foi morar no Cordeiro e, com o "esforço supra real" do pai, estudou em um colégio católico, de classe média/classe média alta. "Então eu vivia um descompasso no meu bairro e um descompasso no meu colégio. Eu estava nesse entrelugar nos dois ambientes" (Mascaro, 2015[114]). Foi só quando ingressou na UFPE para cursar Rádio e Tv, que ele encontrou um ambiente acadêmico mais diversificado e que lhe proporcionou conhecer novas pessoas, especialmente os integrantes da *Símios Filmes*, um coletivo de audiovisual formado pelos cineastas Marcelo Pedroso, Daniel Bandeira e Juliano Dorneles, entre outros realizadores. Diferente de muitos diretores, a sua cinefilia não foi construída durante a sua infância, ela começou a ser construída a partir desses encontros que aconteceram na universidade. Antes de iniciar o curso, ele pediu e conseguiu um estágio na Tv Universitária, enquanto a UFPE estava em greve, e como todos os cineastas dessa época, em

[112] Entrevista com Gabriel Mascaro para o programa *No Balaio*, exibido na Tv Pernambuco e apresentado por Julieta Jacob, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=iHlgWLxLr2g. Acesso em: 12/06/2023.
[113] Série *Olhar*, de Camilo Cavalcanti, com o diretor Gabriel Mascaro, disponível no link: http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3260. Acesso em: 07/06/2023.
[114] *Ibidem.*

que havia poucos cursos de profissionalização e nenhum curso universitário, ele aprendeu a fazer cinema já trabalhando na área, com uma formação que ele intitula como *autodidata e compartilhada*. Sua primeira experiência fílmica foi atuando como estagiário em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes.

Ainda na sua entrevista para a série *Olhar*, ele conta, com os verbos no presente, que o seu pai é bancário e a sua mãe é professora de educação física de escola pública. Ele é o mais velho de três irmãos e sua mãe o teve muito nova. Como ela não tinha com quem deixá-lo, ele participava dos encontros que ela frequentava no sindicato e esse acabou sendo um tema muito presente em sua infância. O seu avô materno era taxista e não tinha uma boa condição financeira para que proporcionasse uma "educação diferenciada", nas palavras do próprio diretor. Por isso, ele sente que sua mãe tentava conceber uma experiência cultural que ela não teve e um dos seus desejos era que ele cursasse o conservatório de música. Mascaro conseguiu passar na seleção e essa experiência o influenciou a se tornar, assim como Mendonça Filho, um diretor de excelência:

> Foi uma escola muito boa, porque grande parte de uma certa leveza com o processo de fazer filme me vem da negação dessa seriedade do processo de fazer música. Eu tive uma banda e passei seis anos ensaiando, mas nunca fiz um show porque eu achava que não estava pronto para fazer um show (Mascaro, 2015)[115].

Se houve alguma dúvida para seguir a carreira musical, a sua filmografia demonstra a certeza e a confiança em ser cineasta. Sua primeira experiência no cinema foi assistindo ao filme do *Ratinho Fievel*, junto com sua mãe e o seu primo, que era mais velho. Em algum momento dramático do filme, em relação a algo que acontecia com o ratinho e sua mãe, Mascaro começou a chorar muito e o seu primo, na intenção de acalmá-lo, resumiu o *modus operandi* dos filmes para crianças: "Não chora, que todo filme acaba bom no final!", e o diretor brinca: "Então minha primeira lição de cinema é que no final tudo se resolve, tudo acaba bem!" (Mascaro, 2015[116]). Esse foi o primeiro aprendizado que teve com o cinema e ele parece ter influenciado positivamente a sua criação fílmica.

Em *Boi neon*, o diretor não queria apresentar um arco narrativo clássico para as personagens, como costuma ser feito nos filmes de ficção, com a apresentação de um problema, o ponto de virada e o *final feliz* por exemplo. A sua intenção era fazer uma ficção em que pudéssemos observar a experiência das personagens em cena. A câmera não se aproxima em closes, ela está sempre em planos abertos e médios, garantindo uma visão mais ampla e uma experiência observacional, e até antropológica, sobre tudo o que está no quadro (ou fora dele).

---

[115] Série *Olhar*, de Camilo Cavalcanti, com o diretor Gabriel Mascaro, disponível no link: http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3260. Acesso em: 07/06/2023.
[116] *Ibidem.*

Sentimos, enquanto espectadores, que podemos observar o ambiente em sua totalidade, ou pelo menos o que nos interessa, que é o universo que as personagens habitam e os seus *modos de ser* e *de viver* naquele espaço. Ou seja, a fotografia é criada para possuir um certo distanciamento que nos proporcione uma experiência de intimidade com aquelas pessoas.

> Eu costumo dizer que esse filme é um filme sobre a paisagem humana. Esse corpo em contradição, em coexistência e em conflito com o seu entorno. E as vezes, para potencializar o corpo, não precisa aproximar a câmera, ao contrário, as vezes afastar a câmera você consegue construir muito mais essa potência (Mascaro, 2015[117]).

O filme começa da mesma forma que termina, sem nada mudar ou se resolver na história das personagens. Não acontece uma transformação na vida deles, os dilemas que eles enfrentam, como o de dividir o mesmo espaço como moradia, o caminhão de Galega, continuam iguais no final do filme. As cenas não costumam ser curtas, elas têm o seu tempo estendido para que suas representações não se tornem estereotipadas e caricaturais, esvaziando, assim, os seus sentidos políticos. Essas duas características, de distanciamento da câmera e de um tempo fílmico mais lento e dilatado, estão presentes nos dois filmes que vamos analisar. Encontrei uma boa explicação sobre como o diretor gosta de usar o tempo em seus filmes quando ele fala sobre uma cena específica de *Divino amor*:

> Na verdade, eu sou obsessivo! Eu acho que tem uma coisa no uso da fotografia no filme: ele opta e aposta no recuo. Eu acho que tem um lugar no cinema, ou no cinema que eu faço, nos temas que eu busco, da forma como o roteiro é escrito, ele vai sem risco em algo que poderia ser muito uma caricatura, que poderia cair nessa caricatura. Então, eu acho que meu instrumento, na verdade, é o tempo. Se aquela situação do pastor, começa o drive e a fiel entra e corta, seria quase uma brincadeira 'Ah, é um fast food de religião!'. Cairia em um discurso muito esvaziado, engraçado e cômico. Eu acho que o tempo como recurso fílmico permite que a gente comece a descontruir o que a gente cria como expectativa inicial. Então, acho que enquanto recurso fotográfico, de enquadramento, eu tendo a acreditar que esse breve distanciamento dos corpos favorece a gente a criar uma observação mais generosa, em função também desse tempo (Mascaro, 2015[118]).

Em *Divino amor*, a fotografia e o tempo fílmico são construídos da mesma maneira, assim como a narrativa escolhida para Joana, que não termina, necessariamente, com um final feliz. Apesar dela ter conquistado o seu sonho, o filme acaba com a personagem devastada: Joana foi transferida do cargo no seu trabalho para uma área em que não tem o mínimo de interesse e na qual ela não vai poder impedir o fim dos casamentos, conquistou o sonho de ser mãe, mas o marido pediu o divórcio e o filho, por ter a paternidade desconhecida, não é registrado, não tem nome e ela torna-se uma pecadora diante dos olhares do Estado e da Religião.

[117] Vídeo com Gabriel Mascaro apresentando *Boi neon* no 72º Festival de Cinema de Veneza, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=bFUx0jFKDLc. Acesso em: 12/06/2023.

[118] Debate na pré-estreia de *Divino amor* disponível no link: https://youtu.be/FKuKVXpf-ms. Acesso em: 12/06/2023.

> Geralmente nas distopias, os personagens estão lutando contra o sistema opressor, como a gente vê na literatura e nos filmes. Só que eu queria fazer um filme no qual, a priori, a gente sugere como uma distopia, mas o personagem nele tem utopia. Ele quer ainda mais religião no Estado e ele acha que está tudo certo (Mascaro, 2015[119]).

Mascaro é de uma geração mais jovem que a de Mendonça Filho, ele nasceu na mesma década que eu nasci, em 1983. No entanto, mesmo ele sendo mais jovem, ainda assim ele é um dos diretores que mais tem produzido longas no Estado. E como Mendonça Filho, os seus filmes ganharam notoriedade não só no Brasil, mas também internacionalmente, recebendo mais de 60 prêmios em festivais no exterior[120]. A sua trajetória é tão surpreendente que ele foi premiado como melhor diretor no Festival de Marrakech, em 2015, pela direção de *Boi neon* e o prêmio foi entregue sim-ples-men-te por Coppola[121]! Essa é, sem dúvida alguma, uma grande honra para quem faz cinema no Brasil e no mundo. *Boi neon* foi distribuído em 17 países em circuito comercial, a sua produção envolveu uma parceria entre o Brasil, o Uruguai e a Holanda, e como já foi dito: ele entrou, junto com *Aquarius*, para a lista dos dez melhores filmes pelo *New York Times*[122].

Desde 2010, Mascaro e Rachel Ellis fundaram uma produtora chamada *Desvia*. Mascaro e Ellis tiveram filhos juntos e durante o lançamento de *Boi neon*, em uma entrevista que o diretor deu ao programa *No Balaio*, ele revela que provavelmente vai demorar um pouco mais entre a realização de um filme e outro, por causa da paternidade[123]. *"Virei pai, tô com dois filhos e vai diminuir muito a minha produção. Então, não espere filme meu nem tão cedo agora!"*[124]. Se analisarmos a trajetória do diretor, percebemos que ele tem razão, pois foram quatro anos entre o lançamento de *Boi neon* e de *Divino amor*. Acredito que não foi só o fato de Mascaro ter se tornado pai, mas também de Ellis, que é a produtora dos filmes, também ter se tornado mãe. Ellis também participou da escrita do roteiro de *Divino amor*.

Uma das características da *caligrafia fílmica* de Mascaro que considero mais atraente é a mistura entre os gêneros cinematográficos em uma mesma obra. Em *Boi neon*, podemos ler nos créditos finais que há um entrelaçamento entre documentário e ficção: ora vemos imagens

---

[119] Debate na pré-estreia de *Divino amor* disponível no link: https://youtu.be/FKuKVXpf-ms. Acesso em: 12/06/2023.

[120] Informações no site da *Embaúba Play*, disponível no link: https://embaubaplay.com/diretor_s/gabriel-mascaro/. Acesso em: 12/06/2023.

[121] Matéria do Diário de Pernambuco, disponível no link: https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/12/cineasta-pernambucano-ganha-premio-entregue-por-francis-ford-coppola.html. Acesso em 12/06/2023.

[122] Matéria do jornal O Globo, disponível no link: https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/aquarius-boi-neon-estao-na-lista-de-melhores-filmes-do-nyt-20610326. Acesso em 12/06/2023.

[123] Entrevista com Gabriel Mascaro para o programa *No Balaio*, exibido na Tv Pernambuco e apresentado por Julieta Jacob, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=iHlgWLxLr2g. Acesso em: 12/06/2023.

[124] Entrevista com Gabriel Mascaro para o programa *No Balaio*, exibido na Tv Pernambuco e apresentado por Julieta Jacob, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=iHlgWLxLr2g. Acesso em: 12/06/2023.

reais das vaquejadas, cenas que repelem o meu olhar, mas na maior parte do tempo fílmico, enquanto somos apresentadas aos seus bastidores, as imagens são ficcionalizadas. O que deixa os(as) espectadores(as) um pouco mais tranquilos(as) está em saber que, por ser documental, nenhum animal foi maltratado pela equipe para que o filme fosse realizado. As vaquejadas aconteceriam, inclusive, independente da sua realização. Por isso, essas imagens são um documento fílmico histórico importantíssimo, pois elas são o que definimos nessa pesquisa como *imagens de denúncia* sobre a violência contra os animais que acontece nesse tipo de evento.

Outra característica da sua *caligrafia fílmica* está na pesquisa intensa que ele faz sobre as relações sociais de forma interseccional, tendo em sua filmografia, além dos filmes que analisamos nessa carta-etapa da pesquisa, um documentário que muito nos interessa, chamado *Domésticas*. Esse filme tece uma investigação sobre a relações de poder entre as empregadas e os seus patrões, sendo filmado por adolescentes como você, meu bem. O mais interessante do filme vem justamente desse olhar, ainda um pouco ingênuo e inocente, sobre as relações de poder e de afeto existentes dentro de casa. O primeiro longa ficcional do diretor se chama *Ventos de agosto* e ele possui uma mãe fantasma e uma avó coadjuvante, que mapeamos nas *Tabelas 13* e *14*, mas são histórias pouco desenvolvidas e sem muitos elementos para analisá-las. Por isso, nos focamos em *Boi neon* e *Divino amor* e no diálogo dicotômico entre as suas personagens maternas.

Filho, há um detalhe sobre os dois filmes que queria te contar. Após uma sessão de *Divino Amor*, Mascaro foi questionado sobre o som dos seus filmes e ele nos revela um segredo: eles são dublados em estúdio após serem gravados. O diretor afirma que queria que o espectador sentisse como se os personagens estivessem falando em seus ouvidos e é exatamente essa a sensação que temos ao ver/ouvir os seus filmes[125]. Em *Boi neon*, que foi filmado mantendo uma certa distância dos atores, seria difícil captar o som de suas falas de forma tão nítida quanto o diretor queria ao colocar os atores para dublar todas as cenas. Apesar da linguagem coloquial e das gírias que os personagens falam, o som do filme é simplesmente perfeito e podemos entender tudo que é dito. Outro detalhe interessante sobre *Divino amor*, é que foi o próprio Mascaro que escreveu as letras das músicas evangélicas que conduzem o filme.

A diversidade em suas representações maternas e a complexidade que essas mulheres-mães evocam são características que marcam a filmografia do diretor, expressando reflexões profundas sobre a maternidade e que servem, ora como manifesto, como no caso de Galega e

[125] Debate na pré-estreia de *Divino amor* disponível no link: https://youtu.be/FKuKVXpf-ms. Acesso em: 12/06/2023.

Geise, ora como denúncia, como no caso de Joana. O fato que não podemos ignorar é que ele gestou e pariu com as suas mães muitas das problemáticas representacionais que temos, seja social ou cinematograficamente. Antes de ler as análises a seguir, te convido a assistir aos filmes de Mascaro e, se puder, vá além dos que te recomendei nesta carta. Vá sempre além, meu bem...

Mais uma vez te desejo uma boa viagem e até breve!

Mães que *transam* a maternidade experiência em *Boi neon*

Galego,

Resolvi começar essa carta de forma diferente, te chamando pelo teu apelido de infância, pois ele é a versão masculina do nome da protagonista materna desse filme, Galega (Maeve Jinkings). Sabe o mais engraçado dessa história? A filha de Galega tem o mesmo apelido que eu tinha na minha infância, Cacá (Aline Santana). Nossos nomes e nossos papéis estão invertidos nessa ficção, mas acho muito bonita essa confluência entre nós dois e as personagens desse filme.

Lembro de assistir *Boi neon* em sua estreia no cinema São Luiz, no dia 07 de janeiro de 2016. Na época tinha criado o blog materno em que escrevia ativa e politicamente sobre a desromantização da maternidade, chamado *A descoberta do mundo*, e escrevi sobre a experiência de ver esse filme no cinema, já me reconhecendo como uma espectadora-mãe. O que mais me marcou nesse dia foi presenciar a plateia gargalhando com cenas que me causavam extremo desconforto. Nessas cenas, os personagens masculinos se sentiam no direito de julgar e condenar a personagem materna, Galega, pela atuação do seu papel, mas eu não via a menor graça nessa intromissão e também não via o menor problema na maternagem exercida pela personagem. Ao contrário, sentia que a mãe não estava sendo respeitada e a plateia não só concordava, como se divertia com essas violências. Essa experiência me trouxe o entendimento de que a crucificação materna é um espetáculo engraçado para a maioria das pessoas, quiçá até para muitas mães, especialmente quando elas ainda não conseguem reconhecer as prisões que a maternidade nos provoca. Essas cenas nos revelam a maternofobia que já sabemos viver fora das telas do cinema e parecem servir para fazer essa denúncia a quem ainda não percebeu como é a realidade materna, ou seja, podemos classificá-las como sendo imagens de denúncia sobre a maternofobia. Com a criação de Galega e dessas cenas especificamente, talvez o diretor já ensaiasse a crucificação que foi corporalizada por Joana (Dira Paes) em *Divino amor*.

A história se passa no sertão Nordestino, apresentando os bastidores das vaquejadas. A vaquejada é, segundo Mascaro, o que mais movimenta o comércio no Brasil depois do

futebol[126], além de ser bastante conhecida culturalmente no Nordeste brasileiro. A intenção do diretor era apresentar as transformações ocorridas na região, principalmente durante os governos do PT, com a abertura de fábricas de roupas de praia, mesmo que essa região do país seja distante das praias. Em consonância com a transformação do Brasil, a trama do filme gira em torno das transformações que também estavam em curso na época em relação a tríade do gênero-sexualidade-afetividade, com a criação das personagens a partir de uma experimentação espontânea e autêntica que elas fazem através de suas existências. Com isso, Mascaro consegue romper com a representação que permeia o imaginário brasileiro sobre o Nordeste e sobre as/os nordestinas(os).

Iremar (Juliano Cazarré) é vaqueiro, mas sonha em ser estilista e costura roupas e acessórios para Galega usar em suas performances. Galega é caminhoneira durante o dia e se apresenta dançando de noite. Ela é mãe de Cacá, uma criança de cerca de 10 anos, que é apaixonada por cavalos. Esses são os três protagonistas do filme. Iremar é um homem branco, enquanto Galega e Cacá são mulheres negras. Junto a eles temos também os vaqueiros Zé (Carlos Pessoa) e Mário (Josinaldo Alves). Os dois são personagens da vida real: eles não são atores, são vaqueiros e estão, de certa forma, interpretando uma parte das suas vidas, pelo menos no que diz respeito as suas profissões. Inclusive eles moram na mesma região em que as filmagens aconteceram. Assim como os vaqueiros são personagens "reais", ou seja, fora do quadro cinematográfico, as personagens ficcionais foram inspiradas em pessoas que o diretor conheceu enquanto desenvolvia a pesquisa para o filme. Iremar surgiu de um vaqueiro que acumulava uma dupla jornada de trabalho em uma fábrica de roupas[127]. Já o personagem interpretado por Vinicius de Oliveira, Júnior, que é um vaqueiro metrossexual, teve como uma de suas inspirações o cantor Wesley Safadão[128].

Figura 54 e 55 – Na Figura 54, Galega conserta o seu caminhão. Na Figura 55, Iremar costura os figurinos que Galega usa em suas performances.

[126] Entrevista com Mascaro no XI PANORAMA Coisa de cinema, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=kMK5BHUriaU. Acesso em: 12/06/2023.
[127] Entrevista com Mascaro realizada por Juan Carlos Gea para o Festival Internacional de Cine de Gijón, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=FUmbAbYGHQI. Acesso em: 12/06/2023.
[128] Entrevista com Mascaro realizada por Elisabete Alexandre para o Ccine 10, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=nq9BopOOmy8. Acesso em: 12/06/2023.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Boi neon*.

Filho, quero fazer uma observação importante sobre a escrita dessa análise fílmica: toda vez que escrevo no *word* a palavra caminhoneira, ele tenta corrigir para a versão masculina, caminhoneiro, pois ele simplesmente não reconhece que essa palavra possa existir no feminino. Pensei que deveria te alertar sobre isso e ao ler a crítica de Pablo Vilaça, no site *Cinema em cena*, ele descreve a mesma observação com o *word*, fazendo um parêntese ao falar sobre Galega que gostaria de preservar nesse texto: *"(e é sintomático que o Word tenha acabado de sublinhar a palavra "caminhoneira" por não reconhecê-la no feminino)"*[129]. Talvez essa tenha sido uma das grandes motivações da criação dessa personagem: a sua inexistência nos dicionários e, consequentemente, nos papéis sociais e nos papéis cinematográficos e a tentativa de normalizar as diferenças nas representações e autorrepresentações:

> O filme tenta normalizar essa experiência dessas pessoas diferentes. E essa normalização não é necessariamente ingênua, ela passa por uma normalização enquanto ambiguidade. A ambiguidade que reside nessa transformação e no que o Novo Nordeste apresenta como desafio e contradição contemporânea (Mascaro, 2016, entrevista para o canal no *Youtube Ccine*[130]).

[129] Crítica do filme *Boi neon* escrita por Pablo Vilaça, no seu site Cinema em cena, disponível no link: https://www.cinemaemcena.com.br/critica/filme/8206/boi-neon. Acesso em: 12/06/2023.
[130] Entrevista com Mascaro realizada por Elisabete Alexandre para o Ccine 10, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=nq9BopOOmy8. Acesso em: 12/06/2023.

Ao tentar normalizar a diferença, o diretor ressignifica e amplia o que seria considerado normal e a normalidade passaria a incluir todas as existências. Ou seja, a intenção do diretor é criar uma nova experiência do que seria considerado normal, com suas contradições e paradoxos, mas, ao mesmo tempo, sem as estereotipagens, as representações caricaturais e as imagens de controle (Collins, 2009; Bueno, 2020).

Boi neon inicia com plano sequência em panorâmica que passa, curiosamente, da direita para a esquerda. Esse movimento, que é contrário ao que costumamos fazer quando estamos lendo, indica alguma tensão na trama (Van Sijll, 2017). A importância dramática desse movimento parece servir como prenúncio para as dolorosas imagens documentais das vaquejadas. Na cena, os bois estão amontoados e espremidos um no outro, Cacá está imitando o trabalho dos vaqueiros, apressando os animais para entrar na arena, enquanto Iremar passa areia no rabo de cada boi. Por fim, já na arena, vemos um toureiro puxar o rabo do animal e ele cair. Esse pequeno prólogo nos apresenta uma parte da rotina de trabalho das personagens, que é lidar com os animais. Nas próximas cenas, conhecemos a outra face que eles/elas possuem: Iremar sai da fazenda em que trabalham e passeia por um lixão de restos de tecidos, recolhendo pedaços de manequins. Já no caminhão, ele tira as medidas de Galega para um novo figurino que está preparando. Antes de conhecê-la como caminhoneira, observamos a sua performance em dança. Os seus movimentos são sexys, delicados e, por ela parecer imitar um cavalo andando, eles também são exóticos. Além da máscara de cavalo, o seu sapato de salto também se assemelha as patas do animal.

Figuras 56, 57 e 58 – Galega apresenta sua performance de dança usando as roupas e os acessórios que Iremar fez para ela.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Boi neon*.

Enquanto transportam os bois no caminhão de Galega, Cacá está conversando com Iremar sobre a sua paixão por cavalos, mas Zé a provoca ao falar que ela vai precisar *"ralar muito a bunda magra"* para conseguir um cavalo. Tocando na barriga de Zé, Cacá diz que prefere a sua bunda magra do que ter o *"o umbigo deste tamanho"* e Iremar se intromete fazendo uma brincadeira machista com Zé: *"com esse umbigo, nem precisa de pênis"*. Zé se irrita e desconta em Cacá, xingando-a de *chata, imbecil e idiota*. De alguma forma estranha, as pessoas acharam graça nessa cena. Sei que "piada" com pênis sempre parece engraçada, especialmente para os homens, e não quero julgar o riso alheio, mas como mãe jamais conseguiria achar engraçado ver um adulto tratando uma criança dessa forma. Se eu, que sou a mãe, não falaria com você desse jeito, por que outras pessoas falariam? Vale destacar que Galega estava dirigindo o caminhão e não presenciou a cena, ou seja, não sabemos como ela reagiria. Também não sei como reagiria, sei apenas o que senti como espectadora e os sentimentos foram mais densos do que a leveza de um sorriso. Sei que as vezes rimos de nervosismo, mas não é o caso da plateia.

Galega, Cacá e Iremar vão até o Feirão da moda para Iremar comprar os materiais que precisa para fazer o novo figurino de Galega, mas ela pede que ele volte logo, pois Cacá está de *tpm*. Enquanto esperam Iremar voltar das compras, passa um vendedor de calcinhas anunciando uma promoção para Galega, que fica interessada. Ela começa a escolher quais calcinhas vai levar e em alguns momentos parece haver um clima de paquera entre ela e o vendedor, especialmente quando ela fala que a calcinha é pequena e não vai caber e ele diz que *"Apertado é bom, que é mais gostoso!"*. Quando o vendedor vai embora, Cacá aproveita a oportunidade das compras e pede uma bota de couro para a mãe, mas tem seu pedido negado. Chateada, ela diz que a mãe só compra coisa para si e Galega corrobora, afirmando que só vai comprar coisas para Cacá novamente quando ela voltar para a casa da avó e, consequentemente, aos estudos. Para demonstrar a revolta que está sentindo contra sua mãe, Cacá fala que as calcinhas que Galega acabara de comprar eram *"Calcinha de puta"*. A sua reação expressa uma reprodução sexista sobre a liberdade das mulheres, especialmente em relação aos seus corpos e a sua liberdade sexual e afetiva. O ambiente em que está vivendo e as pessoas com que está convivendo, está criando uma identidade distorcida em Cacá, a fazendo introjetar em sua subjetividade a profecia autorrealizadora (Saffioti, 1987) do signo feminino em sua versão institucional e opressora. Ao cercear a liberdade da mãe, ela está cerceando a sua própria liberdade em um corpo que é lido socialmente como feminino.

Figuras 59, 60 e 61 – Galega e Cacá discutem.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Boi neon*.

Galega perde a cabeça e começa a dar pequenos tapas na filha, exigindo que ela respeite quem a cria e repetindo uma frase que nós, mães, conhecemos tão bem que chega a fazer eco em nossa existência *"Tô cansada, tô cansada, tô cansada..."*. Confesso que sempre choro com essa cena, pois ela me lembra todas as brigas que já tivemos, todas as vezes que me senti incapaz de te dar o que você desejava e o pior, o que você precisava. Ao mesmo tempo, também sinto uma tristeza imensa por todas as vezes que sentimos um desejo que parece não caber dentro dos papéis sociais maternos e pelo cansaço que viver lutando para existir nos provoca. Esses sentimentos fazem com que a nossa felicidade nem sempre seja plena, como é o caso de Galega, que acabou de comprar as calcinhas que desejava, mas na mesma hora tem uma briga com sua filha e o seu humor muda completamente. A cena termina com Galega desolada e Cacá chorando.

Durante uma vaquejada a noite, Cacá cai e machuca o seu braço. Zé, mais uma vez, implica com Cacá, rindo porque ela caiu na *"merda do boi"* e dizendo *"Não podia ficar quieta? Foi bom!"*. Galega reclama com a filha repetindo o bordão materno *"Isso é pra você aprender!"* e completa dizendo que a filha devia estar na cozinha com ela. Por mais que Galega não encarne

a representação de muitas características atribuídas ao signo feminino, a personagem possui muitas contradições nas quais reproduz exatamente os papéis sociais femininos e maternos, imputando essa reprodução à sua filha. Como nessa cena, em que ela reclama com a filha e expressa que ela deveria estar acompanhando-a na cozinha. Qual pessoa, lida socialmente como mulher, não escutou essa frase ao longo da sua vida, mas especialmente na infância e juventude? E quantas vezes essa frase nos é dita exatamente pelas mulheres que ocupam as cozinhas de suas casas? Acho simbólico como, no meio da confusão com a queda de Cacá e do seu machucado, Galega reitere qual é o nosso lugar, qual é o lugar das mulheres, especialmente das mulheres negras, e ele é na cozinha.

Em seguida, Cacá está deitada no colo da mãe, aos seus cuidados. Galega manda ela colocar o gelo em cima do machucado, a filha reclama com a dor, mas a mãe explica que se não colocar no lugar certo, não vai melhorar. Às vezes é preciso sentir alguma dor para curar os machucados. Ao mesmo tempo que Galega parece ser uma mãe um pouco embrutecida, ela cuida de Cacá, sente preocupação, orienta, está presente, ela apenas não performa uma delicadeza esperada ao signo feminino. Galega pergunta se está doendo e aconselha a filha a não aprontar muito no outro dia. A cena é curta, mas é perceptível que ela está maternando da maneira que sabe e pode. A sua forma de cuidar de Cacá é o seu jeito de demonstrar o amor que sente pela filha. Ela não parece ser uma mãe apegada demais, não parece ter dependências emocionais em relação a Cacá, muito menos parece sufocá-la ou reprimi-la para que siga os seus passos ou supere os seus fracassos. Ela parece viver em liberdade e parece educar sua filha com a mesma liberdade.

Figura 62 – Após machucar o braço, Cacá está deitada no colo da sua mãe.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Boi neon*.

Enquanto todos dormem, Iremar furta uma revista de mulheres nuas que pertence a Zé. Quando abre a revista, suas páginas estão coladas e rasga, simbolicamente, no rosto de uma mulher. Com poucas pinceladas de Iremar, a vagina dela é coberta pelo novo figurino que ele

está desenhando para Galega. Em outro momento, Cacá pega essa mesma revista e desenha cavalos nela. Todos os personagens parecem possuir uma paixão: a de Cacá já sabemos que são os cavalos; Em uma cena com Iremar, Zé expressa o seu sonho de comprar uma moto e *"botar uma nega na garupa"*; Iremar sonha em comprar uma máquina de costura industrial e trabalhar com o *"fabrico de roupa"*. As imagens, os sonhos e as representações são compartilhados através de uma revista que ora serve ao gozo do homem que se masturba vendo mulheres nuas, ora serve ao sonho do vaqueiro que quer ser estilista e desenha roupas nos corpos nus das mulheres, ora serve como cenário para os cavalos desenhados por Cacá. Uma só revista usada (ou reinventada) por três personagens distintos, com desejos completamente distintos. Ao compartilhar os sonhos em uma mesma revista, o diretor parecer querer ressaltar que para conseguir realizar os seus desejos, eles precisam compartilhar aquele espaço e aquela vida. Falta matéria prima para criar os sonhos e, por isso, eles precisam ser compartilhados em uma mesma revista. Os homens e a criança possuem sonhos, mas qual o sonho de Galega? Qual o sonho da personagem materna? Se ele existe, confesso que não consegui decifrá-lo.

Figuras 63 e 64 – Iremar e Cacá desenham na mesma revista.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Boi neon*.

Assim como a revista é compartilhada, o caminhão de Galega, que serve como transporte para os bois e para os humanos, também assume a função de moradia em todos os

sentidos que essa palavra possa representar. Os personagens dormem no caminhão e transformam o seu entorno em cozinha, sala de estar e até banheiro. Galega parece dormir na frente do caminhão, no banco da motorista[131], enquanto o resto do grupo, incluindo sua filha, dormem na parte de trás, onde eles transportam os bois durante o dia. Galega improvisa um banheiro ao redor do caminhão e transforma lençóis em cortinas para garantir privacidade ao seu banho de cuia com Cacá. Por morar dentro de um automóvel, dividindo o espaço com mais três homens e sua filha, Galega precisa de criatividade para criar um espaço de privacidade para si e uma única cena serve nos mostrar como ela se vira diante dessas condições: ela se depila dentro do seu caminhão, sentada no assento da motorista. O mais curioso dessa cena, é que Cacá a interrompe para pedir ferramentas para sua mãe. Ser interrompida pelas(os) filhas(os) no meio de ações como essa, tão rotineira, mas ao mesmo tempo tão intima, é mais uma cena familiar a toda mãe.

Figuras 65, 66 e 67 – Nas Figuras 65 e 66, Galega se depila dentro do seu caminhão e Cacá a interrompe. Na Figura 67, Cacá e Galega tomam banho de cuia.

[131] Filho, o word também não reconhece que o banco pode ser *da* motorista, ele foi programado para só reconhecer a versão masculina: se há um banco, ele é o banco *do* motorista. Parece que Galega nasceu para ensinar ao *word* o feminino dessas palavras!

Fonte: *Frames* retirados do filme *Boi neon*.

Cacá e Iremar possuem uma relação semelhante à de pai e filha. Por isso Cacá se sente à vontade para desabafar com ele justamente sobre o que me incomoda: *"Esse povo fica mangando de mim e da minha mãe"*. Se Cacá soubesse que os espectadores no cinema sorriam com essas cenas, ela ficaria magoada com eles também. Iremar a aconselha a não ouvir *"as merdas que esse povo fala"* pois é tudo mentira. Nesse momento, Cacá evoca as memórias do seu pai, demonstrando sentir saudade dele e querendo a sua presença. Iremar tenta animá-la, dizendo que *"O povo disse que ele era bom, de repente ele volta"* e a aconselha a ir atrás dele, pois vaquejada não é lugar para criança, mas ela responde que não pode por causa da mãe. *"Tua mãe já é grande, ela não precisa de você pra tomar conta dela"*, rebate Iremar. Por que será que Cacá sente necessidade de cuidar da sua mãe? Vale destacar que mesmo que o pai esteja ausente e seja um personagem fantasma, a paternidade e as relações de afeto e cuidado estão em jogo dentro da narrativa e do quadro cinematográfico. Cacá sente falta do pai, mas na sua ausência, é para Iremar que ela pede um abraço.

Em outra cena, Galega acorda e procura por Cacá, mas Zé responde que ela passou a noite com os cavalos e, mais uma vez, perde a oportunidade de ficar calado, crucificando a mãe: *"Você não toma conta da menina direito"*. Ela reclama que *"essa menina só quer ter o que não pode"* e vai até a cozinha preparar um cuscuz para o café da manhã. Iremar está fazendo café, quando Galega entra e ela lamenta que sua filha sonha com cavalo, mas nunca vai ter um. Iremar explica que não podemos prever o futuro, pois ele pode se revelar diferente do que imaginávamos. Afirmar que Cacá só possui um destino tem o perigo de se tornar uma profecia autorrealizadora (Saffioti, 1987) e, com isso, anular qualquer possibilidade do seu sonho se realizar. Jinkings e Cazarré comentam essa cena em entrevista, contando que não havia um roteiro totalmente fechado do que eles deveriam falar e no momento em que Galega reclama dos sonhos da sua filha, Iremar (ou Cazarré) sentiu que deveria deixar o destino de Cacá livre

para ser traçado por ela mesma, apresentando uma nova possibilidade para Galega: quem sabe a filha não realiza o seu sonho?[132].

Filho, essa é outra cena que mexe com as minhas emoções de forma intensa, pois sinto que tenho como missão de vida fazer tua avó acreditar que as mulheres têm direito ao sonho e a realização e só vou conseguir que ela acredite em mim, quando realizar os meus sonhos garantir o meu sustento, minha estabilidade e autonomia financeira. Enquanto isso não acontece, ela reluta, assim como Galega, em acreditar que podemos e devemos sonhar, mas também que devemos lutar para realizar nossos sonhos. E assim como Galega, tua avó parece não ter tido muito sonhos ao longo da sua vida. Ao contrário, ela parece ter realizado apenas um sonho, aos 18 anos de idade, quando passou para trabalhar como bancária no primeiro concurso público que o Banco do Brasil abriu a seleção para mulheres. Com sua autonomia financeira conquistada, ela achou que não tinha direito a ter mais sonhos, como se sentir realizada profissionalmente por exemplo. O mais trágico cômico da sua história é que o seu sonho acabou gerando inúmeros pesadelos que ela tinha com o banco sendo assaltado, pois ela lidava diretamente com o dinheiro e com as pessoas. Pena que a vida é um filme mais lento que os filmes de Mascaro e muito mais imprevisível. A única coisa que nos resta é a aposta que Iremar faz, de imaginar um futuro diferente, com possibilidade de realizar os sonhos.

À noite, na sala de refeições improvisada ao redor do caminhão, os três homens estão sentados, enquanto Galega entrega para Cacá uma panela grande, que ela coloca em cima da mesa. Cacá começa a servi-los, um por um, perguntando o que querem e se está bom. Mesmo sendo criança, Cacá está servindo os homens adultos, apenas por uma questão de gênero, pois o papel social feminino, em sua versão institucional, nos torna eternas empregadas deles. Enquanto são servidos, em uma nova discussão, Zé fala que Iremar parece uma mulher velha costurando, no que Iremar responde chamando Zé de v*iado*. As duas falas, ser uma *mulher velha costurando* e ser *viado* são ditas em tom pejorativo, como xingamento. Enquanto Zé é misógino e etarista, Iremar é homofóbico. Nessas cenas, podemos ver as contradições que permeiam Iremar, mesmo tendo a sua habilidade com a costura, ele não é um homem totalmente desconstruído e possui muito preconceitos de gênero. A cena já evoca um olhar sobre as idades dos personagens e os papéis sociais deles, com uma criança servindo adultos apenas porque possui um corpo lido socialmente como feminino, e termina com uma frase etarista, mostrando que as mulheres, mesmo servindo eternamente aos homens, possuem um prazo de validade, porque ser uma mulher velha costurando não deveria ser um xingamento.

[132] Entrevista com Juliano Cazarré e Maeve Jinkings para o programa *O país do cinema*, exibido no Canal Brasil e disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=fq8mhpYlVEo. Acesso em: 12/06/2023.

Figura 68 – Galega e Cacá servem o jantar para os homens.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Boi neon*.

Cacá, que está mais uma vez no colo da mãe, quer sair junto com Iremar e Zé, mas Galega não deixa e diz que só dorme depois dela, para garantir que a filha não vai fugir e dormir mais uma vez com os cavalos. Enquanto isso, Zé e Iremar vão a um leilão de animais com a intenção de roubar o sêmen de um cavalo reprodutor para vender e, com o dinheiro, cada um poder realizar o seu sonho. Eles entram em uma cela, Iremar masturba um cavalo, mas eles perdem o sêmen, que jorra na face de Zé. Nesse momento eu também ri, junto com o cinema inteiro. Lady Di é uma égua que está sendo apresentada a plateia, enquanto o locutor conta a sua história: ela ficou "guardada" esperando o encontro com um cavalo reprodutor e o seu ventre está sendo vendido para ser inseminado por ele. Por sentir o cheiro do sêmen do cavalo em Zé, Lady Di acaba ficando agressiva e apenas ele é capaz de domá-la. No outro dia, enquanto dormem, o fazendeiro e dono de Lady Di aparece no trabalho dos vaqueiros e pede para levar Zé por um tempo, pois o cuidador da égua está na UTI e ele foi o único que conseguiu domá-la. Em troca, ele deixa um vaqueiro para ocupar o seu lugar.

Nesse momento, surge o personagem de Junior, um vaqueiro metrossexual. Ele usa um aparelho dentário só porque acha bonito e está sempre cuidando do seu cabelo. A diferença entre ele e os outros vaqueiros está bem representada em uma cena em que eles transportam os bois e podemos observar que enquanto Junior passa fio dental e se olha no espelho para ver se os dentes estão realmente limpos, os outros vaqueiros estão tentando descansar. Assim que Junior chega, Cacá simpatiza com ele e acha bonito o seu aparelho. Iremar parece sentir ciúme dela com Junior e tenta separá-los, mas Cacá se recusa a sair com ele. Os dois acabam brigando e o assunto da paternidade dela retorna, dessa vez em uma espécie de disputa: Cacá diz que Iremar não é o seu pai e ele fala que ela não tem pai. Iremar sai irritado, Cacá chora e Junior a abraça. Além do pai de Cacá, o fantasma paterno também se destaca no nome de Junior, que não sabemos qual é.

Galega aparece perguntando o que aconteceu e acaba conhecendo o novo vaqueiro. Ela chama Cacá para comer e elas vão embora, mas antes de sair, Galega olha para Junior dos pés à cabeça e parece sentir interesse por ele. Quando estão no meio de uma vaquejada, com Iremar e Junior liberando os bois para a arena, Geise (Samya de Lavor) entra em cena. Ela é a mãe-grávida coadjuvante do filme e, além de vender perfumes, também trabalha como vigilante noturna em uma fábrica de roupas. Ela se apresenta e diz que vende *Jequiá*, mas Galega não entende o que é e Iremar logo responde: *"É marca de perfume, de creme para passar na cara. Ela não sabe o que é isso não, ela é bronca"*. Galega não gosta do comentário de Iremar e diz que pode até ser bronca, mas que não é ela que ganha a vida *"limpando bosta de boi"*. Cacá toma as dores da mãe e questiona irritada *"E tu entende de perfume?"*. Filho, as pessoas podem achar que Galega representa uma *mulher-macho* por desconhecer essa marca ou esse tipo de produto, mas muitas mulheres desconhecem e nem por isso se consideram *macho*. Gostar ou não de cremes e perfumes não é uma característica das mulheres, não está inscrito em nosso corpo, na nossa biologia, nem na nossa existência. Se aprendemos a usar e a gostar de produtos assim, é porque somos educadas, socializadas, a normalizar os seus usos, como uma tradição ou mito/ficção política.

Iremar responde a Cacá que entende tudo de perfume e quando Geise fala que tem para homem também, ele e Junior ficam interessados, mas Junior acha muito caro. Já Iremar, vai em frente e pretende comprar um dos perfumes e brinca dizendo: *"Sou vaqueiro mas gosto de coisa boa!".* Quando ele descobre que Geise trabalha em uma fábrica de roupa, ele fica encantado e nos verbaliza o seu sonho, que já sabemos qual é: trabalhar no fabrico de roupa.

Figura 69 e 70 – Na Figura 69, Geise e Iremar estão na fazenda em que ele trabalha e ela mostra os perfumes para ele. Na Figura 70, Iremar e Geise conversam no local em que ela trabalha como segurança, na fábrica de roupas.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Boi neon.*

Enquanto comem, Junior faz chapinha no seu cabelo e Cacá inicia uma conversa com a mãe sobre esses assuntos. Primeiro ela pergunta por que a mãe não alisa o cabelo como Junior e a mãe afirma que gosta do seu cabelo do jeito que ele é, cacheado. Ela nasceu e quer continuar assim, mas rebate dizendo que a filha deveria fazer chapinha para melhorar o cabelo. Cacá, irritada, responde que o seu cabelo já é liso e não precisa disso. E questiona se o seu cabelo é liso porque puxou ao do pai, mas Galega afirma que o cabelo da sua mãe e da sua avó também eram lisos. No final, nenhuma das duas quer, de fato, alisar o cabelo e preferem ele do jeito que é. Essa cena, apesar de curta, reflete muitas questões sobre gênero, raça e ancestralidade. Durante muitos anos, o mito da beleza (Wolf, 1990) fez com que mulheres negras fossem obrigadas a alisar os cabelos, na tentativa de parecer o mais próximo possível das mulheres brancas, especialmente em ambientes de trabalho. Nos últimos tempos, com os debates sobre feminismo e interseccionalidade, especialmente sobre o feminismo negro e o resgate a cultura e as tradições do passado, muitas mulheres estão deixando de alisar os cabelos e de usar inúmeros produtos químicos. Os salões e as grandes marcas de produtos de beleza, que antes só atendiam a demanda das mulheres brancas, agora estão se especializando em todos os tipos de cabelos, incluindo os cortes e penteados afro. Esse é um processo revolucionário de empoderamento das mulheres negras e da luta antirracista.

Nas últimas cenas do filme, vemos os momentos de prazer e gozo que os personagens principais, Galega e Iremar, conseguem vivenciar. À noite, Galega e Junior fazem sexo em pé no meio do curral, com os bois ao lado. Junior faz sexo oral em Galega e quando resolve parar, ela empurra sua cabeça para baixo, pedindo que ele continue. A partir desse gesto, vemos que Galega sabe impor o seu desejo quando está se relacionando com alguém, pelo menos sexualmente. Com esse gesto de ação afirmativa do seu desejo, rememoro a cena de Clara com Paulo, do filme *Aquarius*, e como ela conduziu o seu toque. Ambas representam a maternidade experiência e, assim como Catherine Tramell, de *Instinto selvagem*, elas são mulheres livres, decididas e sedutoras, que escolhem com quem vão se relacionar e como querem que seja esse relacionamento. Enquanto Galega dança com o figurino novo que Iremar criou durante o filme, ele vai até o trabalho de Geise agradecer o perfume que ela deu para ele. Na fábrica, percebemos que Iremar não domina apenas a linguagem dos bois e das vaquejadas, mas também a linguagem da moda. Ele, que nunca havia entrado em uma fábrica, conhece todas as máquinas e sai dizendo extasiado os seus nomes em inglês. Ao conhecer Geise, Iremar encontra a oportunidade de realizar pelo menos uma parte do seu sonho, pois ele pode ver de perto como é uma fábrica de verdade.

Nessa cena, conhecemos a outra face de Geise: por trabalhar como vigilante noturna, ela está fardada e precisa usar um revólver. Iremar, que por ser vaqueiro poderia ser considerado um homem bruto, viril, que acharia normal andar armado, é o contrário desse estereotipo. Ele tem medo de revólver e acha incompreensível que ela também não tenha medo. Porém, ela acha necessário para o seu trabalho. Em pouco tempo, eles estão se beijando, tirando suas roupas e fazendo sexo em cima de uma mesa da fábrica. A cena, que foi gravada em um plano sequência, dura cerca de nove minutos e é uma das mais bonitas e significativas em termos de imagens da maternidade na cinematografia pernambucana dessa década: ela é a única mãe grávida que transa. Uma mulher-grávida, quase parindo, ativa sexualmente diante do nosso olhar de espectadores. E o melhor, ela não está fazendo sexo com o pai do seu filho, ela está transando com um rapaz que conheceu há pouco tempo e não sabe quase nada sobre ele. Ela é uma mãe-grávida quase parindo que está fazendo sexo casual, mostrando que o nosso desejo é real, intenso e pode acontecer a qualquer momento. O pai do bebê inexiste na narrativa e não foi mencionado em nenhum momento. Ele não interessa, pois o interessante mesmo é uma mulher grávida que tem libido, desejos e os realiza. Mesmo não vendo como ela desenvolve a sua maternagem, por essa cena, podemos intuir que ela encarna a *maternidade experiência* e ela consegue revolucionar mais o signo feminino do que Tramell, apenas por ser uma gestante com libido. O fato dos dois casais estarem fazendo sexo em seus ambientes de trabalho e, de certa forma, sem privacidade, desvela, mais uma vez, como a vida deles pode ser precária em termos

de estrutura física, sem uma casa, sem paredes, quartos, portas e banheiros, mas eles não se resignam e tentam, da maneira que podem, sentir e compartilhar prazer a afeto.

Figura 71, 72 e 73 – Na Figura 71, Galega e Júnior transam no meio do curral. Nas Figuras 72 e 73, Geise e Iremar transam no meio da fábrica de roupas.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Boi neon*.

Em entrevista ao Canal Brasil, no programa *O país do cinema*, apresentado por Fabiula Nascimento, Maeve Jinkings e Juliano Cazarré são provocados a escolher uma única cena do filme que eles acharam mais marcante e os dois dão a mesma resposta: a cena em que Iremar e Geise fazem sexo. "A transa é uma cena que tem nove minutos, não tem corte, você jura que aquilo está acontecendo na sua frente, você não acredita que aquilo pode estar acontecendo na sua frente, é uma cena *tesuda* para caramba!" (Cazarré, 2017[133]). Jinkings corrobora com Cazarré e confessa apreciar a mesma cena:

> Eu amo essa cena. Acho ela generosa, acho ela sensível, acho ela *tesuda*, acho ela desconfortável. Todas as vezes que eu assisto *Boi neon* de alguma maneira a gente

[133] Entrevista com Juliano Cazarré e Maeve Jinkings para o programa *O país do cinema*, exibido no Canal Brasil e disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=fq8mhpYlVEo. Acesso em: 12/06/2023.

> termina falando disso, por um lado ou por outro, enfim, é um tabu, que eu acho uma bobagem e por isso me faz gostar mais da cena, sabe? (Jinkings, 2017[134]).

Confesso que sempre esqueço das imagens finais do filme, pois tenho o seu final marcado pela sequência de Iremar e Geise na fábrica. Porém, a verdade é que o filme termina da mesma maneira que começou, com imagens do cotidiano das personagens. Galega limpa o seu caminhão, Cacá ajuda carregando baldes de água e Iremar continua seu diálogo com os bois. Talvez por isso Cazarré define o filme como sendo uma pesquisa do diretor:

> Mais do que um contador de história, o Gabriel é um pesquisador de situações, de coisas que lhe interessam. Então, o Gabriel nesse filme, ele não está te contando a história de um vaqueiro que quer ser costureiro, ele tá explorando o tema de um homem que tem uma função, emprego bruto e uma alma delicada, de uma mulher com emprego bruto, de homem, mas é feminina. Ele está explorando o tema, ele quer ver onde isso vai chegar. Mais do que contar aquela história e ter um arco e chegar no final e resolver o problema para você, entendeu? O *Boi neon* é uma pesquisa do Gabriel sobre isso (Cazarré, 2017[135]).

Gosto dessa ideia de não se ter um final, no sentido de não se ter uma resolução para algum problema que as personagens possam estar vivendo. Como é o caso do final dos filmes de Mendonça Filho, em que os conflitos são, de certa forma, exterminados ou pelo menos silenciados por um tempo. Afinal, não são todos os nossos problemas que temos possibilidade de resolver, matar ou silenciar, seja literal ou metaforicamente. Alguns problemas levamos para o túmulo, outros se desfazem com o tempo, mas como humanos, as vezes tudo o que podemos fazer é viver. E para isso, precisamos de um pouco de prazer, algo que o filme ressalta em sua narrativa. Por fim, não são todos os finais que são felizes, Mascaro aprendeu isso e está nos ensinando com os seus filmes.

Até breve, meu bem!

A crucificação materna em *Divino amor* (2019)

Filho,

Já te contei na introdução dessa pesquisa sobre a primeira vez que vi *Divino amor* no Cinema São Luiz, no dia 26 de junho de 2019. Na época estava cursando uma pós-graduação em Estudos cinematográficos na Unicap e a nossa aula, que seria de Cláudio Bezerra, foi transferida para a estreia do filme. *Divino amor* aguçou o meu mapa conceitual (Hall, 2016) em vários sentidos, a começar pela narração com a voz de uma criança. Enquanto te escrevo essas cartas, tua voz está no processo de mudança e tem sido tão divertido te ouvir falar, então é

[134] Entrevista com Juliano Cazarré e Maeve Jinkings para o programa *O país do cinema*, exibido no Canal Brasil e disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=fq8mhpYlVEo. Acesso em: 12/06/2023.
[135] Entrevista com Juliano Cazarré e Maeve Jinkings para o programa *O país do cinema*, exibido no Canal Brasil e disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=fq8mhpYlVEo. Acesso em: 12/06/2023.

impossível ouvir esse filme e não sentir saudades da tua antiga voz. Além da mãe crucificada e do parto cesariano, que já te apresentei na introdução, algumas das suas imagens também me fisgaram por serem completamente desconhecidas e, até certo ponto, inimagináveis, como a imagem de um ultrassom peniano.

> Desde a bíblia, a infertilidade é um tema da mulher. E na realidade, quando a gente vai ver, na maioria dos casos, a questão científica envolve um problema de ordem masculina. A gente vê muito a imagem de ultrassonografia de corpo feminino no cinema, agora eu nunca tinha visto na minha vida um exame de testículo. Então assim, tem coisas muito bobas que a gente quase não pensa. Em *Boi neon* tem um cara que faz xixi! Tem coisas muito simples que a gente vai aos poucos percebendo por que que a gente não vê essas coisas. Então, enfim, eu gosto muito de poder construir imagens que eu nunca vi. Pensar nessa nova escala de lugar do corpo masculino, mas também discutir isso de forma e de um lugar que eu acho potente pra aprofundar esse debate (Mascaro, 2019[136]).

Iremar fazendo xixi é realmente outra imagem incomum para o cinema e, por isso, fica marcada em nossas memórias, no entanto, na vida real essa imagem é bastante comum, principalmente no carnaval de Recife e de Olinda. Foi engraçado estranhar essa imagem no cinema, mas vê-la como habitual na vida fora das telas. Nessas análises fílmicas, estou tentando te apresentar todas essas imagens e cenas incomuns para o cinema ou para as representações maternas. *Divino amor* é uma ficção distópica que se passa em 2027, em um futuro não tão distante, mas com mudanças profundas no Brasil que conhecemos: o carnaval deixou de ser a festa mais importante do país e em seu lugar surgiu a festa do *Amor Supremo*. O filme inicia com a protagonista materna e o seu marido, Joana (Dira Paes) e Danilo (Júlio Machado), dançando juntos em uma dessas festas. Joana trabalha em um cartório e lida com as burocracias da vida. Ela registra desde os nascimentos dos bebês, passando pelo casamento e divórcio, até certidões de óbito. Porém, só a vemos registrando os nascimentos e tentando atrapalhar os divórcios. Ironicamente, quem trabalha indiretamente com a morte é o seu marido, Danilo, pois ele é florista e cria arranjos para enterros.

Nos primeiros minutos do filme, podemos perceber como a socialização das mulheres regrediu e o controle ao nosso corpo e a nossa existência está cada vez mais regulamentado pelo Estado, pelas leis e pela religião. Na praia, Joana e todas as mulheres estão inteiramente cobertas, usando, inclusive, uma viseira, porque não basta esconder o corpo, parece ser necessário limitar também a visão das mulheres nesse espaço, afinal, os homens continuam com plena liberdade para usar o que quiserem. Enquanto elas estão inteiramente vestidas, eles usam sunga e podem ficar sem camisa, mostrando os seus corpos quase nus. Se em *Boi neon* o diretor apresentou personagens maternas livres e empoderadas, recriando o signo feminino, em *Divino*

[136] Debate na pré-estreia de *Divino amor* disponível no link: https://youtu.be/FKuKVXpf-ms. Acesso em: 12/06/2023.

amor, a protagonista materna representa esse signo em sua versão institucional: ela é evangélica, vive a serviço de Deus e dos seus desígnios, porém, está em crise no seu relacionamento, pois ela sonha em ser mãe, mas o seu marido é infértil.

Figura 74 – Joana e Danilo estão na praia. Os trajes de banho femininos mudaram e ela está com o corpo todo coberto, enquanto os trajes de Danilo continuam o mesmo e ele veste uma sunga.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Quando Joana chega em seu trabalho, ela passa por uma porta que possui uma espécie de ultrassom em tempo real: um detector identifica o nome das mulheres, se são solteiras, casadas ou divorciadas, se estão grávidas e se o feto está registrado. Ou seja, nosso corpo, nossa sexualidade e nosso estado civil são controlados pelo Estado e expostos publicamente. Os letreiros em cima das portas indicam que a maternidade está sendo cada vez mais usada para nos oprimir e explorar, tornando o nosso papel social divino e supremo o de sermos mães. O fato do detector estar em portas é bastante simbólico para mostrar que a liberdade das mulheres, a liberdade para ir e vir, para acessar ambientes, está sendo controlada a partir do seu corpo e da maneira como vive a sua sexualidade. Nessa cena, vemos a primeira mãe figurante e só descobrimos o seu nome porque a porta o decodifica. Ela se chama Irene (Amanda Menelau), é casada, está grávida e o feto já possui o seu próprio número de protocolo.

Figura 75 – Joana chega ao cartório onde trabalha e a porta com detector faz uma leitura da sua condição atual.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Em seu atendimento aos clientes no cartório, Joana parece ser atenta, cuidadosa e preocupada com os destinos alheios. Primeiro ela registra o nascimento de um bebê e parece estar feliz com todo o processo. Já no próximo atendimento, ela lê a certidão de divórcio consensual para Rodrigo (Clayton Mariano) em um tom sério e dramático. Ao terminar de ler, ela segura sua mão para retirar a aliança do seu dedo, enquanto o aconselha *"Eu acho que o senhor e a sua esposa precisam resgatar esse sentimento"*. Ele aparenta estar indeciso. Para fechar a sua trama no trabalho, Joana é chamada para conversar com o seu chefe, Maurício (Luciano Mallmann), que lhe entrega uma correspondência que chegou em seu nome, mas que não possui remetente. Ela é obrigada a abrir a correspondência na frente dele, que alerta sobre as regras de não poder receber carta pessoal no ambiente de trabalho. Ela concorda, abre e descobre que é a fotografia de um casal que estava se separando e ela os ajudou a resgatarem o seu amor e a continuarem casados. Imediatamente o chefe repele o presente e afirma que evitaria esse tipo de agradecimento. *"É difícil controlar esse tipo de coisa... Tipo, gratidão"*, argumenta Joana.

No início do filme, a narração nos conta que o *"Estado Brasileiro ainda se dizia laico, mas Joana queria transformar o Estado num lugar de fé! Trabalhava a serviço de Deus, servindo ao próximo. A burocracia era sua esperança."*. Joana atua para além da sua função no cartório, misturando-a aos seus princípios religiosos. Ela usa a burocracia existente para tentar impedir que os casais se separem e para garantir a manutenção da família nuclear, renomeada contemporaneamente de *família margarina* (Figueiredo Souza, 2019), tendo como exemplo as famílias brancas e ricas dos comerciais. No cartório, Joana atende Ligia (Mariana Nunes), que está se separando de Rodrigo. Ligia parece ter ido ao encontro de Joana não para assinar a separação, mas sim para ouvir os seus conselhos e saber o que Rodrigo disse sobre ela e sobre o casamento dos dois. Joana fala sobre amor, sobre dar nova chance ao casamento e usa seu testemunho de superação de crise no relacionamento para tentar convencê-la de que é

possível superar qualquer fase ruim. Ligia fica balançada com tudo e em determinados momentos chora.

A próxima pessoa que Joana atende, Janice (Thalita Carauta), não está tão indecisa com a separação e questiona severamente a maneira como Joana desempenha a sua função no cartório. Ela assinou o papel e está querendo finalizar os tramites, no entanto, Joana está atrapalhando o processo, afirmando que ela precisa imprimir e assinar novamente, dessa vez na sua frente. Janice mostra a sua carteira de identidade, mostra sua fotografia e sua assinatura e não entende por que o papel que assinou não tem serventia. Joana continua com sua missão de impedir as separações e Janice pede para falar com o seu superior, mas Joana explica que ele não é desse mundo. Nesse momento, Janice, que já estava irritada, se exalta e resume o *modus operandi* de Joana: *"Você pega uma coisa que é simples e você complica por má vontade sua"*. Em uma cena rápida, vemos Joana se tornar pequena diante do cenário por trás dela: uma parede enorme cheia de prateleiras com infinitas pastas de documentos. Esse é um dos santuários de Joana, o *Santuário dos Documentos*, um lugar sagrado no qual ela guarda suas relíquias, os documentos que usa para impedir os casamentos.

Figura 76 e 77 – Joana no Santuário de Documentos.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Joana e Danilo frequentam os encontros do grupo *Divino amor*, que funciona como uma terapia de casais com várias atividades para superar os problemas e resgatar os laços afetivos (e sexuais) entre eles. Na primeira vez que participamos do encontro, vemos a Mestra Dalva (Teca Pereira) conduzindo uma roda de conversa: *"O amor não é invejoso, não se importa com indecência, não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal, não folga com a injustiça, mas folga com a verdade. Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta, o amor"*. Ela pergunta se alguém quer *"contar sua história e a importância do grupo para recuperar o casamento da crise?"* e quem resolve falar é o marido de Joana. Eles começaram a frequentar os encontros há dois anos, na tentativa de salvar o casamento. Danilo não fala os motivos da crise que viveram, mas por sua fala ela parece estar superada. Em outro momento do encontro, os participantes se jogam para trás enquanto outras pessoas os seguram para não cair no chão. *"Todos podem dia cair algum dia no abismo, mas sempre haverá uma irmã ou um irmão para segurar pelo braço. Aleluia senhor!"*, fala Mestra Dalva.

No último ritual da terapia, os casais estão separados em duplas, trancados em um quarto com pouca iluminação, vestindo um manto branco. Joana e Danilo estão de mãos levantadas, prontos para fazer uma oração e o outro casal, Amanda (Suzy Lopes) e Henrique (Thardelly Lima), estão com os pés em baldes de água. Enquanto recitam a oração, Joana e Danilo tiram a roupa de Amanda e Henrique e começam a jogar a água do balde em cima deles. O ritual parece o mesmo da Igreja Católica, só que ao invés de benzer os bebês, são adultos que estão sendo benzidos e há um toque de sensualidade e erotismo no clima da cena. Esse ritual deve ser feito, provavelmente, com os casais novatos que entram para o grupo. Na oração, Joana dá o alerta: *"Esse encontro não vai se repetir, porque ele é único. É uma oferenda a Ti!".* Esse é o primeiro casal que vemos participando do encontro. Com o tempo de narrativa, percebemos que todos os casais que Joana consegue impedir os casamentos, foram convidados a participar do grupo.

Figura 78 e 79 – Na Figura 78, mestra Dalva conduz a roda de conversa. Na Figura 79, Joana e Danilo iniciam um novo casal na terapia.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Após serem benzidos, eles estão prontos para o ponto de culminância da terapia: trocam de casal e fazem sexo, mas na hora do orgasmo, os homens retornam as suas companheiras para ejacular dentro delas. Com isso, eles plantam a semente do *Divino amor* em suas esposas para que elas engravidem. *"A família acima de tudo. Radical, livre e secreto. A entrega do corpo era promessa da glória eterna"*, diz a narração. Esse ritual seria o responsável por ajudar na crise dos casamentos. Com esse enredo, *Divino amor* parece fazer uma releitura do filme *A lagosta* (2015), dirigido pelo grego Yorgos Lanthimos, porém, sendo adaptado às questões religiosas que estamos vivendo no Brasil desde o golpe de Temer, passando por Bolsonaro e Damares, por exemplo. No filme *A lagosta*, homens e mulheres se hospedam em um hotel que é uma espécie de Divino amor, em uma versão menos erótica, pois não há troca de casais. Nessa ficção distópica, é proibido ser solteiro e as pessoas que se separaram ou ficaram viúvas vão para esse hotel e têm 45 dias para encontrar um(a) novo(a) companheiro(a) e casarem novamente. No momento em que estão se cadastrando, as pessoas são obrigadas a escolher um animal que gostariam de se transformar caso não encontrem um(a) marido/esposa. Um detalhe: a bissexualidade não está mais disponível, as pessoas devem escolher entre ser hétero ou homossexual. Como o nome do filme sugere, o protagonista escolheu virar uma lagosta. Quando os casais se formam e rapidamente entram em crise, a resolução é ter filhos para cuidar. O hotel proporciona toda essa experiência, inclusive de incluir filhos adotivos na terapia do

novo casal. A distopia alicerçada na crise dos relacionamentos, o local de encontro para garantir a manutenção da família nuclear e a solução materna são traços muitos semelhantes entre as duas obras.

A narração de *Divino amor* segue contando como é *"O Brasil de Joana"* e o motivo da crise do seu casamento: *"Joana cantava pela vinda do rebento, mas o esperado filho não chegava"*. Danilo retira do carro uma caixa enorme, em que está escrito FertRED, e leva para dentro de casa. Nesse momento, a campainha toca e um carteiro, que é o próprio diretor do filme, entrega uma correspondência para Joana com outra fotografia de casal que ela conseguiu unir com o seu plano divino. Danilo vai testar a máquina que comprou para tentar driblar o destino e se tornar fértil. Ele fica de cabeça para baixo, recebendo uma luz vermelha em seu corpo, mas para fazer efeito, ele precisa estar nu. Essa é uma imagem que eu jamais vi no cinema, mesmo que seja no gênero pornográfico: um homem nu, de cabeça para baixo. É normal e comum ver mulheres em posições semelhantes, mas nem nos pornôs *gays* ou bissexuais vi um homem nessa posição[137]. Parece irrelevante, mas acredito no inverso: há potência em ver imagens inimagináveis ou nunca vistas no cinema, imagens em que o corpo masculino é explorado visualmente, como o corpo feminino tem sido desde sempre em todas as artes.

Figuras 80 e 81 – Danilo está nu, de cabeça para baixo, em um ritual para se tornar fértil.

[137] Essa imagem deve existir, com certeza, só não encontre ainda!

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Joana está desesperada por uma resposta de Deus e vai em um *drive thru* da oração, um local em que um pastor (Emílio de Mello) fica de plantão esperando quem precisa de ajuda. O pastor fala que se ela quer uma resposta, Deus vai lhe dar uma pergunta. Ela desabafa que tem *"feito de tudo, mas até agora nada"*. O pastor pede que ela tenha fé e acredite. A cena termina com uma música de louvor sendo tocada e eles ouvindo. Um detalhe interessante que já te contei: quem escreveu as letras dessas músicas foi o próprio Mascaro.

Figuras 82 e 83 – Joana está no *drive thru* da oração.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Em uma cena rápida, vemos a sala de espera do cartório, com o próximo casal que está se separando, esperando para serem atendidos por Joana. De um lado da sala, as pessoas estão sentadas em cadeiras conjugadas em fileiras e do outro lado, sentada em uma cadeira especial e que aparenta ser extremamente confortável, temos uma gestante esperando a sua vez de ser atendida. Ela está tão relaxada, que seus olhos estão fechados e ela parece estar dormindo. Um letreiro iluminado demarca essa parte da sala sendo reservada às gestantes, com uma iluminação em tom neon, que remete a mesma luz usada no grupo *Divino amor*. O neon é uma autorreferência do diretor a *Boi neon*, que também se utiliza dessas luzes e cores. Essa cena pontua, mais uma vez, o controle aos corpos femininos através da maternidade, demonstrando como os espaços estão sendo planejados para que as mulheres sejam mães. Outra autorreferência está no segundo santuário de Joana, que fica na sua casa, em uma sala pequena, na qual ela se senta no chão para fazer orações, com uma pomba em neon enfeitando o cenário. O *Santuário de Casamento Refeitos* é formado por fotografias dos casais que ela ajudou a se reconciliarem.

Figuras 84 e 85 – Na figura 84, vemos a sala de espera do cartório, com um espaço para gestante. Na figura 85, Joana está no seu *Santuário de Casamento Refeitos*:

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Rodrigo e Ligia aparecem para o seu primeiro encontro no Divino amor e mostram um papel ao porteiro (Flávio Luiz dos Santos), que acredito ser a certidão de casamento dos dois. Ele olha, aprova o que está escrito e os permite entrar. Na roda de conversa, a Mestra Dalva toca a cabeça de cada um e eles recitam um versículo a sua escolha. O de Danilo parece descrever o seu drama *"Cura-me, Senhor, e serei curado. Salva-me e serei salvo, pois tu és aquele a quem eu louvo"*. Enquanto os casais novatos no grupo dançam se olhando, os casais veteranos os embalam em seus braços, criando uma barreira em que *"O casamento de vocês está blindado para vencer qualquer dificuldade"* e a Mestra Dalva narra quais são as regras do ponto de culminância do encontro:

> O prazer supremo vem do desejo divino de procriar a vida no seio da família. Quando o homem estiver na plenitude do prazer e o despertar do gozo divino aterrizar no corpo, vai procurar a esposa, irmão, para despejar a semente da vida eterna. O marido deve retornar ao ventre da esposa para inseminá-la com o seu ato de amor supremo. Quem ama não trai, quem ama divide.

Na primeira cena com o grupo Divino amor, não vemos o ponto de culminância da terapia, mas a segunda cena da terapia já começa com Joana e Danilo seduzindo Rodrigo e Ligia. Eles se beijam, deitam-se em camas separadas e fazem sexo. Quando estão prestes a chegar no orgasmo, Danilo vai ao encontro da esposa e Rodrigo vai ao encontro de Ligia. *"Semente para plantar, flor para colher, amor para viver"*, diz o narrador. Na próxima cena,

Joana acompanha Danilo no médico. Nele vemos uma nova imagem no cinema: o ultrassom de um pênis. O médico coloca o aparelho no testículo de Danilo e a tela mostra o que seria a imagem dele por dentro. Com o exame realizado, o médico fala que o problema não é no pênis em si, mas no espermatozoide, no líquido que o mantém vivo até fecundar a esposa. Danilo questiona todos os tratamentos que têm feito e o médico fala que eles não tiveram resultado. Joana pergunta se tem tratamento alternativo e ele responde que vai da fé de cada um. O casamento parece estar entrando em mais uma crise ou, na verdade, a crise que ele viveu persiste, pois Danilo continua infértil e eles não conseguem ter filhos. Mais uma vez Joana vai no *drive thru* da oração, perguntar ao pastor se Deus não está vendo o que ela está fazendo por ele, pois já salvou mais de 11 casamentos. *"Pra quem tem fé, nada é impossível, nada!"*, fala o pastor para Joana. Ela diz que pediu um sinal e ganhou a infertilidade do marido. *"Será que amar demais é o meu pecado?"*, pergunta Joana ao pastor e ele responde que *"Nenhum ato em serviço do senhor pode ser chamado de pecado"* e se levanta para colocar um louvor. Em um corte seco entre imagem e som, Danilo está em casa batendo em um tambor, tentando tocar uma música.

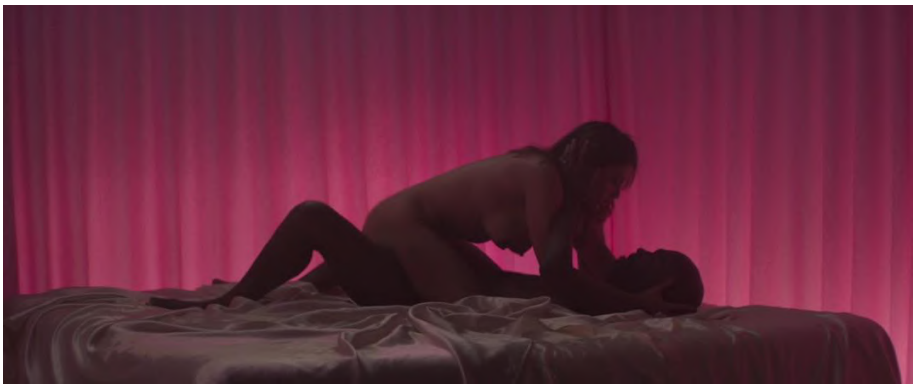
Figura 86 – Danilo faz um ultrassom no testículo.

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

No cartório, Joana é chamada na sala do gerente e recebe uma nova reclamação de uma mulher (Clebia Souza) que ela tentou impedir a separação. A mulher está indignada e resume mais uma vez o *modus operandi* de Joana: "Ela ao invés de ficar fazendo o trabalho dela, ficou se intrometendo e atrapalhando meu divórcio!". Joana afirma que eles tinham uma documentação pendente, mas a mulher rebate que isso não lhe dá o direito de se intrometer na vida deles e desdenha dizendo que não sabe por que os cartórios ainda existem. Joana explica que muitos casais chegam lá para se separar, mas acabam se arrependendo. A mulher diz que caso se arrependa, vai ser na sua igreja, com o seu pastor e não no cartório. Joana lamenta que as vezes a gente tenta ajudar, mas acaba sendo mal compreendida, pede desculpa e deseja

felicidade. *"Para Joana, burocracia era igualdade"*, diz o narrador. No próximo atendimento de Joana, um casal mais velho está se separando, Ana (Tuna Dwek) e Fred (Thiago Justino). Eles contam que estão juntos há quase 30 anos e que têm dois filhos, já casados e com filhos também. No final da cena, Joana conclui *"Um avô e uma avó se separando"*. Ela dá um pequeno suspiro, porém, a sua expressão não parece de tristeza, mas sim de interesse ou desejo. Na próxima cena, eles já estão em um encontro no *Divino amor*, primeiro participando de uma atividade coletiva, para em seguida estar no quarto fazendo a troca de casais: Joana faz sexo com o avô e Danilo com a avó. Filho, também considero muito interessante pessoas mais velhas com uma vida sexual ativa nas imagens do cinema, porque não deixamos de sentir desejos e de viver experiências sexuais quando envelhecemos.

Figura 87 – Joana *transa* com Fred, o avô



Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Ainda em busca de um milagre para tornar seu marido fértil e poder engravidar, Joana e Danilo vão até uma creche para crianças órfãs e sem registro. Ela pega uma ampola com lágrimas desses bebês e despeja algumas gotas na boca de Danilo. O narrador nos explica tudo: *"Existe um lugar para guardar o fruto amargo: filhos bastardos sem registro e sem nome. Joana queria vencer a dúvida e mudar o seu destino. A lágrima do abandono era sua promessa de fé... Mas fé e dúvida não cabem no mesmo coração".* Já em casa, ela e Danilo fazem sexo na escada. Logo após transar com marido, Joana está deitada em sua cama, de pernas abertas, virada para o sol. Ela se senta em uma almofada para levantar os seus quadris, em uma espécie de ritual para manter o espermatozoide dentro de si na tentativa de ser fecundada.

Figura 88 – Joana está nua, sentada de frente para o sol, em um ritual para engravidar:

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Na sala do gerente do cartório, ela descobre que está sendo transferida de setor e questiona se está sendo punida por ter tentado deixar a *"burocracia mais humana"*. Porém, ele responde que *"não existe burocracia humanizada, isso se chama privilégio"*. Para Joana, o seu trabalho perdeu o sentido. A partir desse momento, ela não vai mais poder impedir os casamentos, nem registrar os nascimentos. A sua vida parece estar desmoronando. Quando vai entrar em um centro comercial, o detector na porta a parabeniza pela gravidez e revela mais dois dados: o feto está sem registro e a paternidade está indefinida. Finalmente o sonho de Joana parece estar sendo realizado. Ela perdeu o seu trabalho, mas ganhou a gestação que tanto desejava. Ela vai até o seu *Santuário de Casamento Refeitos* e agradece a Deus pela gravidez. Um pequeno detalhe nesse cenário: a fotografia do Avô e da Avó juntos, provavelmente o último casal que ela uniu com a terapia.

Figura 89 e 90 – O detector confirma a gravidez de Joana

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Quando o seu marido está mais uma vez nu de cabeça para baixo para tentar se tornar fértil, Joana pega sua mão e a coloca em sua barriga, dizendo que acredita que tem um milagre nela e revela que acha que está gravida. O marido pergunta como ela tem certeza disso e ela fala: *"na loja, quando passei no detector"*. Ele abraça a sua barriga e diz *"Glória! Eu consegui!"*. Agora é Joana que se senta na cadeira confortável, separada especialmente para gestantes. Ela recebe o exame que fez, mas o resultado parece que a deixa perturbada. Enquanto o seu marido guarda a máquina, pois não precisa mais usá-la, Joana vai até o seu trabalho e tenta descobrir quem é o pai do seu filho, mas não é nem do seu marido nem de ninguém com quem ela se relacionou no Divino amor.

Figura 91 – Joana tenta descobrir quem é o pai do seu filho

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

Ela vai até o *drive thru* da oração, mas ele está fechado. Ela grita pelo pastor, mas ninguém aparece. É de noite e está chovendo. O seu marido dorme tranquilo, enquanto ela pensa no que está acontecendo. No outro dia ela consegue conversar com o pastor. Joana confessa que está gravida, ele comemora, mas ela completa dizendo que tem algo muito estranho, pois não sabe quem é o pai. O pastor fica sério e diz que *"isso não é nada bom. E o seu marido?".* Ela diz que ele não é o pai e ele imediatamente pergunta se ela *"gostaria de pedir perdão"* e completa afirmando que não tem muito o que possa fazer, a não ser *"facilitar o seu arrependimento"*. Ela acredita que tem um recado de Deus nisso tudo, mas que ela ainda não compreendeu. O pastor pergunta se o corpo dela é puro. Ela diz que o corpo dela é de Deus e o pastor insiste se ela quer ouvir um *"hino para mentalizar o arrependimento"*, mas ela não está arrependida. O pastor começa a ficar impaciente *"Irmã, Deus tá te ouvindo! Se você não pecou e se o seu filho não tem pai, o que você está querendo dizer?"*. *"Eu acho que Deus tocou em mim"*, responde Joana. E o pastor pede que ela tenha cuidado com o que diz, pois o único pecado é a blasfêmia. Ela insiste: *e se for verdade, se Deus tocou no meu corpo?* Ele diz que o protocolo o impele a reportar o que aconteceu ao *Centro de Atendimento ao Fiel*, pois isso não é caso de atendimento rápido. Ela tem medo de ir ao centro, pois se contar a verdade, vão achar que está mentindo, e se mentir para eles, vai estar pecando. *"Todo filho é filho de Deus, mas cuidado com o que você diz. Eu não sei se o que você tá querendo dizer, eles estão não preparados para ouvir"*, finaliza o pastor. Eles não estão preparados para a volta do messias, como afirma o diretor em diversas entrevistas.

No último encontro deles no Divino amor, Danilo recita um versículo para anunciar a gravidez de Joana. As pessoas se levantam e parabenizam os dois. Joana não parece muito feliz e Danilo percebe. Já em casa, os dois discutem sobre o assunto. Danilo questiona o que ela tem e ela explica que não gostou do anúncio que ele fez sobre a sua gravidez, mas para ele não faz diferença, já que o detector vai lê-la da mesma forma e as pessoas vão saber tudo sobre a gestação e sobre o bebê. Isso a deixa preocupada, porque o detector também vai informar que a paternidade está indefinida. Ele questiona se ela não está feliz e ela afirma que está sim feliz, abraça-o e expressa *"Esse filho não é nosso"*, mas não sabe explicar o que aconteceu ou quem é o pai. Joana só sabe que está vivendo um milagre. Danilo não acredita em sua história, pergunta quem é o pai, mas ela diz que não tem pai e conclui que ninguém vai precisar saber disso. Danilo a segura e fala irritado: *"Olha aqui, esse filho é teu!"*. Essa frase é bem comum de se ouvir, mesmo quando os pais sabem que os filhos são deles. Basta o/a filho/filha fazer

algo errado, que ele se torna apenas da mãe. Após essa frase, Danilo sai de casa e deixa Joana sozinha.

A vizinha de Joana aparece em sua casa para entregar-lhe os filhotes da sua cachorra, que ficou prenha do cachorro de Joana. Joana ainda pergunta a vizinha se ela não quer ficar com os cachorros e ela diz que não pode por causa do *pedigree*. Joana, tão preocupada com a vida alheia, abandona os filhotes na rua. A vida dos animais não parece importar muito para ela. Quando está no seu trabalho, alguém vem avisá-la de que o seu marido está dando entrada no pedido de separação do dois. Ela vai atrás de Danilo e pergunta porque ele quer destruir a família deles e diz que a criança que ela está gestando é um milagre. Ele diz que o casamento deles é uma farsa e que acabou. Joana questiona se ele não a ama mais e ele diz que não tem nada a ver com amor, mas para ela tem sim, *"porque quem ama acredita e quem acredita tem fé"*. Ele diz que não acredita mais na fé dela e ela o manda embora. Sem fé, não há casamento.

Em seguida ela está no *drive thru* da oração, mas não a vemos sendo atendida. Ela parece ter desistido, para ir até onde acontecem os encontros do Divino amor, mas é barrada na entrada pois está sozinha e só é permitida a entrada de pessoas casadas. *"Sozinha não"*, diz o segurança. Devastada com essa situação, ela resolve voltar ao *drive thru* da oração, desce do carro, passa na frente de todos e começa uma discussão com o pastor, pois ela sente que não merece ser tratada dessa forma, como uma desgarrada. Ele reclama que ela não foi no *Centro de Atendimento ao Fiel*, então ele não tem autorização para tratar do seu caso. Ela explica que se fosse ninguém ia acreditar nela, mas vai provar que está dizendo a verdade. Em sua casa, Joana tinge as flores de azul, contrariando o seu ex-marido, que disse achar um absurdo que lhe pedissem flores azuis para um enterro, mas ela achava que ficaria bonito. E realmente fica lindo, que bom que ela o contrariou, testou e provou que daria certo. Pena que ele não estava mais presente para ver.

Ao engravidar e não saber quem é o pai do seu filho, Joana parece ter perdido tudo o que mais amava: o casamento, os encontros e a terapia no Divino amor e o drive *thru* da oração. *"Quem ama não trai, quem ama divide. Joana disse que fez tudo por amor e que faria tudo outra vez"*, fala o narrador. Ela chora olhando para as flores azuis. No outro dia, no local onde Danilo trabalhava criando os arranjos, ela queima o resto de flores mortas que sobrou em seu quintal. Esse parece ser um ritual de passagem, no qual ela aceita que a sua vida mudou e resolve seguir em frente construindo uma nova rotina. Ela vai até a festa do Amor Supremo e dança sozinha, mas fica olhando ao redor, como se estivesse procurando Danilo. Joana também vai ao lugar onde pediu a benção para engravidar e se banha em suas águas. Ela está com um barrigão, prestes a parir.

Figuras 92, 93, 94 e 95 – Nas figuras 92 e 93, Joana está parindo o filho. Nas figuras 94 e 95, Joana está em casa, com o seu filho na cama

Fonte: *Frames* retirados do filme *Divino amor*.

"Mais de dois mil anos de espera, todos aguardavam a volta do Messias, mas ninguém estava preparado para receber ele de volta", fala o narrador, enquanto vemos a imagem dolorosa da sua cesárea e penso: por que o seu filho não podia nascer de um parto normal? Porém, há algo de normal nessa história? Bem, esse parto, que parece tão real (e não sei se é mesmo), mostra como as cesáreas são violentas com o corpo de quem gesta e de quem nasce. Há muitos mitos criados em torno do parto cesariano, como o de ser menos doloroso para quem

gesta, mas há também há uma cultura das cesárias compulsórias, ou seja, partos cesarianos desnecessários. Esses mitos e essa cultura servem para garantir a manutenção da medicina sobre os corpos das pessoas que gestam, pois quem vai parir não é mais a mãe, mas sim os médicos que estiverem presentes na cirurgia. O parto de Joana acontece, simbolicamente, no final do filme, rompendo mais uma vez com a expectativa de uma resolução ou de um *final feliz*. Ao contrário, Joana aparece crucificada exatamente no momento em que deveria parir o seu filho. O bebê é puxado pela cabeça, nasce enlaçado pelo cordão umbilical. Vemos o médico desenlaçando-o rapidamente. Na próxima cena, Joana está em casa, na varanda do seu quarto, olhando para fora da janela. Ela parece estar com o pensamento distante. O seu filho está deitado na cama. *"Do manto branco de luz cobria o seu rosto, era uma mulher, minha mãe. Eu era seu rebento sem nome, o acontecimento maior, o orgulho secreto, o amor divino. Não tenho registro, não tenho nome, nenhum documento. Quem nasce sem nome, cresce sem medo"*, fala o narrador, que é, na verdade, o filho de Joana. Nesse momento, o bebê, que está deitado na cama da mãe, faz xixi e o filme acaba. A plateia riu muito nessa cena, mas eu estava devastada com o parto e fiquei mais ainda com a cama suja e Joana em pleno puerpério, tendo que limpá-la sozinha. Não vemos ela limpando, essa cena está no extracampo e como sempre, invisível, mas imagino o seu cansaço para arrumar a cama. Queria poder ajudá-la.

Até breve, meu bem!

CARTA DIÁLOGO:

CARTOGRAFIA MATERNA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

17 – A caligrafia fílmica materna de Mendonça Filho e Mascaro

> Eu acho que a minha grande pretensão é alguém ver um filme meu e dizer 'É exatamente isso!' Não que seja um arremedo preciso da realidade, mas que seja uma intepretação bem honesta da realidade. Eu acho que o filme, *O som ao redor*, se tudo der certo, vai ser um filme que alguém vai reconhecer: 'Ok, isso é verdadeiro', 'Isso aconteceu comigo', 'É assim mesmo que acontece'. Essa é a única pretensão que eu tenho (Mendonça Filho, 2012[16]).

Filho,

"Isso aconteceu comigo" ou *"É assim mesmo que acontece"*: dessa forma é construída a minha espectatorialidade materna na cinematografia pernambucana estudada nessa pesquisa, especialmente nas mães que acabamos de analisar nos filmes de Mendonça Filho e de Mascaro. Essas cenas e essas mães existem e elas muitas vezes somos nós mesmas, ou nossas mães, nossas avós, nossas irmãs, nossas sogras. Enfim, as mães que vemos nos filmes pernambucanos são muito parecidas com as mães que vemos na nossa vida. Elas não estão distantes da realidade, não são apenas ficcionais, elas refletem a nossa existência e as problemáticas e limitações que nos são impostas através dos cistemas de poder e dos signos institucionais. Elas também nos apresentam novas formas de existência ao recriar os signos a partir das suas experiências. Para fechar essa carta-capítulo, que já está bastante longa, gostaria de traçar um último diálogo entre as mães desses filmes, mostrando o que essas mães têm em comum e, ao mesmo tempo, mostrando o que elas têm de distinção entre si.

As representações maternas que estudamos nas últimas cartas contam momentos diferentes da história do nosso país vividos na década de 2010. *O som ao redor* foi escrito pensando as transformações ocorridas com uma nova classe média em ascensão, após as políticas afirmativas dos governos do PT, iniciado com o primeiro governo de Lula em 2002, e com uma classe dominante tendo que dividir o seu poder socioeconômico. Em *Aquarius*, no período em que o governo de Dilma estava sofrendo um golpe de *impeachment*, o diretor criou Clara: uma mulher que luta contra homens que tentam expulsá-la da sua casa para derrubá-la. A sua luta de Clara pode servir como metáfora à luta de Dilma para se manter como nossa presidenta. *Boi neon* desvela as transformações ocorridas no nordeste brasileiro através da abertura de fábricas de roupas de praia, que também foi possibilitada pelos governos do PT, e Galega e Geise desvelam as mudanças contemporâneas na construção dos signos femininos e maternos. Em *Divino amor*, acompanhamos transformações sociais ocorridas com a ascensão de grupos religiosos ao poder, com danos graves a nossa democracia e aos diretos das mulheres, com a interferência do estado e da religião nos corpos lidos socialmente como femininos em

um futuro próximo. O filme foi lançado em um período em que estávamos vivendo um *backlash* contra feminista na política, com nossos direitos sendo ameaçados por grupos no poder que estavam usando a religião para pautar a política.

Os papéis sociais maternos foram travestidos para os papeis cinematográficos dentro desses contextos históricos que estávamos vivendo e cada diretor criou, em momentos diferentes, representações críticas que encarnam maternagens distintas. Inicialmente, Mendonça Filho criou uma personagem que encarna a *maternidade instituição* (Rich, 1986), com Bia. E em seguida criou uma personagem que encarna a *maternidade experiência* (Rich, 1986), com Clara. Já Mascaro, incialmente criou mães que encarnam a *maternidade experiência* (Rich, 1986), com Galega e Geise. Em seguida, ele criou uma mãe que encarna a *maternidade instituição* (Rich, 1986), com Joana. Mendonça Filho também criou *mães pretas* (Gonzalez, 2020), como Mariá, Maria e Ladjane. Não sabemos se Mendonça Filho e Mascaro conhecem essas definições e se eles criaram suas personagens usando-as como base, mas podemos intuir através da construção das personagens, que elas representam esses tropos.

Bia poderia ser interpretada como uma *boa mãe* (Kaplan, 1990, apud Pinho 2019), por viver em função da sua família, mas não é marginal a narrativa, ao contrário, ela é uma das protagonistas maternas do filme. Bia é uma *mãe ativa* e que parece viver a *maternidade compulsória* (Figueiredo Souza, 2019), pois o seu roteiro de vida fílmico é construído em torno do seu papel social materno. Ela não possui rede social, ou seja, não parece ter amigos(as), sua rede afetiva é a sua família, e a rede de apoio que possui para sua maternagem são as aulas que os filhos fazem, como o inglês e o chinês, ou a diarista que ela contrata e que aparece em apenas uma cena. A sua trama gira em torno do seu confinamento doméstico e materno, revelando que ela encarna a *maternidade instituição* (Rich, 1986). Bia também é uma *mãe heroica* (Kaplan, 1990, apud Pinho 2019), pois suporta a prisão que vive, quase sem sair de casa, tudo pelos filhos e pelo marido. No entanto, ela não tem características de santidade e, apesar de agir para satisfazer a família, em muitos momentos ela age apenas para satisfazer o seu próprio prazer. Ela tenta manter sua individualidade respeitada e sua privacidade garantida e, para isso, ela tranca-se em um quarto para fumar um *baseado* usando o aspirador de pó para disfarçar o seu cheiro ou aproveita os momentos em que está sozinha em casa para se masturbar com a máquina de lavar roupas. Esses são os poucos momentos de prazer que ela tem em sua rotina materna.

Já Mariá, aparenta ser uma *avó ativa*, pois está sempre cuidando das netas, que leva para o trabalho quando precisa e isso acontece toda vez que ela está em cena. Ser uma *avó ativa* demonstra que ela também é uma *mãe ativa* (Figueiredo Souza, 2019), pois ao cuidar das netas, ela também está cuidando da sua filha, Maria. A personagem, que poderia representar uma *mammy* (Bueno, 2020), por ser uma doméstica que trabalha para uma família branca, tem nome

próprio, tem família e tem roteiro de vida, ou seja, ela está mais próxima da representação da *mãe preta*, definida por Gonzalez (2020). A *mãe preta* de Gonzalez é corporalizada nas personagens de Mariá, Maria e Ladjane. Maria talvez seja a que está mais próxima de romper com essa representação, pois está trabalhando como diarista, mas não sabemos quais são os seus planos de vida. Mariá e Ladjane trabalham como domésticas e babás e, com isso, suscitam o debate sobre o *filho terceirizado* (Figueiredo Souza, 2019). A terceirização significa contratar alguém para cuidar do seu filho, ou seja, ensinar os valores morais e culturais que deveriam ser transmitidos pelos pais e mães das crianças, mas quem está fazendo isso, na verdade, são as *mães pretas*. Ou seja: são elas que cuidam e ensinam às crianças brancas a cultura brasileira. São elas que ensinam o *pretuguês* (Gonzalez, 2020) aos filhos terceirizados. Definimos essas representações maternas como sendo *imagens de denúncia* sobre as *imagens de controle* das mães negras.

Clara representa a *mãe má, ruim ou a bruxa* (Kaplan, 1990, apud Pinho 2019. Ela não é amargurada e ciumenta, mas é sádica quando precisa se impor, especialmente diante dos homens, como Diego. Por ser uma *mãe má*, ela é protagonista e assume o controle da narrativa. E por ir contra os ideais patriarcais e capitalistas, os donos da construtora tentam puni-la para forçá-la a vender o seu apartamento. No entanto, ela se nega e, com isso, começa a ser lida pelos outros personagens como louca, como alguém que está exagerando em seus princípios. Clara é uma mulher com opinião e ela expressa suas opiniões sem medo. Não à toa, temos a cena de Clara expressando para os seus filhos como é ruim ser vista como *A louca do Aquarius* e como a gente sabe que *"a loucura está lá fora"*, a loucura está nos cistemas. É isso que a personagem tenta nos alertar e o faz muito bem. Clara não é a vilã do filme, pois os verdadeiros vilões estão representados pela construtora e os seus donos. Clara encarna o tropo da *mãe má* apenas por ser quem ela quer ser e por sustentar a sua opinião e os seus desejos, à revelia da opinião e dos desejos alheios. Todas as mães que vivem livremente suas maternagens costumam ser nomeadas externamente através desse tropo.

Em *Boi neon*, Galega também encarna a *mãe ruim/bruxa/má*, por ser uma mãe protagonista, e ela é constantemente punida pelo personagem de Zé, que está sempre julgando a sua maternagem e dando conselhos, que ela não pediu, sobre como educar Cacá. Ou seja, o personagem está o tempo todo destilando sua maternofobia para Galega. Galega acumula uma dupla função de trabalho fora a maternagem, trabalhando como caminhoneira de dia e como dançarina a noite. Ao mesmo tempo que parece seguir com o seu próprio roteiro de vida, ela reproduz muito da cultura patriarcal em suas ações, seja quando está servindo aos homens junto com Cacá, seja quando reclama que sua filha deveria estar na cozinha com ela e não na vaquejada com Iremar e os bois. Geise talvez não se enquadre em nenhum desses tropos

maternos, por ainda estar grávida. No entanto, a sua personagem é fundamental para quebrar com o mito das mulheres como sendo assexuadas e sem libido. Geise está grávida, quase parindo seu bebê, mas não deixa de seduzir o homem que se interessou e de transar com ele. Podemos intuir que ambas vivem a *maternidade experiência* (Rich, 1986), pois elas criam momentos de prazer em suas rotinas.

Em Divino amor, temos uma personagem que parece encarnar a *mãe heroica* (Kaplan, 1990, apud Pinho 2019), mas que na verdade foi criada pelo diretor como sendo uma anti-heroína, pois ao invés de se opor as normas do estado e da religião ao controle dos corpos lidos socialmente como femininos, ela parece querer que a religião atue cada vez mais nas leis do Estado para que o corpo das mulheres seja mais controlado. Ou seja, ela não luta contra as opressões e explorações as quais estamos submetidas, ela atua garantindo a manutenção dos cistemas de poder para nos dominar e explorar. Joana suporta todas as provações divinas por causa da família nuclear, mesmo que a sua família seja disfuncional, afinal, o seu marido é infértil. Ela também é central a narrativa, pois é a protagonista materna e o seu prazer é construído em função do signo feminino em sua versão institucional: ela faz sexo com o intuito de engravidar. Ou seja, mesmo sendo uma anti-heroína, a sua representação também pode ser enquadrada como uma *mãe heroica*, que se sacrifica pela família. Joana também encarna a representação da *mãe margarina/doriana* (Figueiredo Souza, 2019), por suscitar o debate acerca da *maternidade compulsória*. Ao colocar as mulheres sendo oprimidas a partir da sua capacidade biológica de parir, o filme debate a maternidade como um projeto político e religioso. O filme também debate sobre a *cisheteronormatividade*, mesmo que em segundo plano, afinal, por terem o papel social de procriar, os relacionamentos só podem ser heteronormativos e, por isso, não vemos corpos que gestam, mas mulheres que gestam. Ou seja, talvez corpos *trans* ou uma sexualidade desviante sejam existências proibidas no Brasil de Joana.

Em todos os filmes analisados, é perceptível a ausência paterna, mesmo quando estamos falando de mães protagonistas. As raras representações paternas dos dois diretores também possuem muitos diálogos e fogem dos estereótipos que encontramos fácil no cinema, como principais condutores das narrativas, ativos, imponentes e até agressivos. O companheiro de Bia é o oposto disso: ele é apresentado como um homem passivo, sem diálogos pertinentes e com pouca função narrativa. A sua existência, e aqui é o ponto mais interessante da construção desse personagem, serve apenas para a criação da personagem materna. Ela depende financeiramente de alguém e esse alguém é o seu companheiro, que, diferente dos outros tipos de personagens paternos, não se utiliza disso para se impor. Ele é apenas o provedor, uma figura

essencial para construir a subordinação de Bia, mas ainda assim um personagem coadjuvante que não possui nome próprio, nem roteiro de vida na narrativa fílmica.

O companheiro e pai dos filhos de Clara aparece no prólogo do filme, quando ela era jovem e interpretada por Barbara Colen, mas só retorna a narrativa como um personagem fantasma, pois já faleceu. Não sabemos muitos detalhes sobre ele, inclusive não sabemos o motivo da sua morte, nem quando aconteceu. Quando ainda estava vivo, percebemos que ele é apaixonado por Clara e que cuidou dela durante o período em que esteve com câncer. No almoço em família, quando Clara e Ana discutem, percebemos que ele foi um pai presente e ativo, pois cuidou dos filhos quando a mãe esteve viajando a trabalho. Sabemos que a família de Clara sempre contratou empregada domésticas e babás. Percebemos esse fato pelas fotografias do passado, pelas lembranças de Clara acerca de Juvenita, pelas babás que aparecem nos almoços em família e por Ladjane também, que além de doméstica, também atua como babá dos netos de Clara. Então, podemos supor que o pai foi ativo da mesma forma que Clara foi uma mãe ativa: ambos possuíam uma rede de apoio formada pela *mãe preta* (Gonzalez, 2020), ou seja, por domésticas e babás. De certa forma, podemos supor que eles terceirizaram a criação dos filhos, mas não sabemos até que ponto. As mães pretas, Ladjane, Mariá e Maria não parecem ter companheiros e os pais das crianças também não são citados.

Já nos filmes de Mascaro, em *Boi neon* os pais são personagens fantasmas e aparecem em poucas cenas: primeiro na relação entre Cacá e Iremar, segundo aparece no nome de Junior, que não identificamos qual é. O pai de Cacá também é um personagem fantasma. E em *Divino amor*, o personagem masculino descobre que é estéril e está procurando formas milagrosas de ter um filho com Joana, sua companheira. Nessas tentativas de driblar o destino, vemos cenas que considero inexistentes até então na cinematografia brasileira e, quiçá, mundial, como o ultrassom de um corpo lido socialmente como masculino, ou melhor, de um corpo que não gesta – e nesse caso o não gestar tem um sentido ampliado, pois o corpo que teria a "semente" da gestação é infértil, e a cena do personagem nu de cabeça para baixo. Joana engravida, mas não sabe quem é o pai do seu filho e Danilo, que desejava tanto ser pai, resolve que não quer cuidar da criança que Joana está gestando. Então, ele vai embora de casa e pede a separação.

No geral, podemos observar que a *caligrafia fílmica paterna* dos diretores cria os personagens como secundários e, até certo, ponto passivos. Mesmo as representações maternas que possuem relacionamentos definidos e apresentados na narrativa, são relacionamentos que aparentam estar falidos, pois não possuem momentos de afeto, de carinho, muitas vezes não possuem nem momentos de sexo. Apenas Joana parece viver uma relação minimamente equilibrada com Danilo, pois eles possuem uma rotina sexual, mesmo que seja com o intuito de engravidar. Até porque o desejo de engravidar pode servir como uma máscara para encobrir o

desejo e a liberdade sexual das mulheres, que talvez não possa ser vivido nessa ficção. Além de possuírem uma vida sexual, da maneira como compartilham a fé que sentem, pelo menos até Joana engravidar, eles parecem ter uma boa relação de afeto também. As demais mães, ora tem maridos que são passivos e coadjuvantes, ora que não existem ou que são fantasmas.

Quando a paisagem muda, a maternagem também muda. *Mães instituição* costumam estar presas em algum ambiente fechado, geralmente em suas casas e/ou famílias, enquanto *mães experiência* costumam circular pela cidade e acessar muitos espaços, especialmente ao ar livre. Os quatro filmes escolhidos para serem analisados criam uma cartografia do corpo na sociedade, em diferentes contextos socioeconômico, desvelando a mobilidade e o acesso ou a falta desses para os corpos femininos e maternos. No filme *O som ao redor*, Bia sai de casa apenas três vezes e todas são para resolver demandas domésticas e maternas. Na primeira, ela vai até a calçada receber a televisão nova, na segunda leva os filhos ao inglês, mas só vemos ela saindo de casa e na terceira vez, ela anda de bicicleta pelo bairro, mas vai até uma venda comprar fogos de artificio para assustar o cachorro. Isso demonstra o seu confinamento no signo feminino e materno e sua prisão na *maternidade instituição* (Rich, 1986). Já Mariá e Maria, estão sempre confinadas dentro da casa de João, com suas cenas concentradas na cozinha, e não vemos as personagens andando pela rua, habitando outros lugares. As outras mães que aparecem no filme também estão cuidando das suas demandas domésticas: uma tenta alugar um apartamento, pechinchando o seu valor, a outra briga por causa de uma televisão. Nenhuma delas parece estar satisfeita com suas vidas, nem parecem ter plena liberdade de escolha em seus roteiros de vida.

No filme *Aquarius*, as personagens maternas são o oposto do que Mendonça Filho criou no seu primeiro longa ficcional. Clara, Ana Paula e Fátima, são mães que trabalham fora de casa, que contratam babás e domésticas, que possuem rede social e afetiva. Clara, a protagonista, possui uma rotina de vida agitada, está sempre fazendo atividades na praia, tomando banhos de mar. Ela sai para dançar e paquerar com as amigas, arranja um ficante e contrata um michê. Em *Boi neon*, Galega circula livremente com o seu caminhão, que é ao mesmo tempo sua ferramenta de trabalho e sua casa. Ela não tem privacidade e divide sua vivência materna com os homens com quem trabalha e mora. Porém, mesmo sem privacidade, a personagem não deixa de ter seus momentos de prazer, fazendo sexo com Junior no curral por exemplo. Em *Divino amor*, nossa existência foi sequestrada e nosso corpo se tornou, mais uma vez, a causa da nossa condenação. Não temos mais liberdade para existir e somos controladas a todo momento, com máquinas que detectam nossos segredos e nos expõem publicamente.

Filho, queria te fazer um adendo: no filme *O som ao redor* (2012), o diretor desenvolveu melhor a personagem de Eletrodoméstica através da criação da personagem materna Bia, compartilhando semelhanças entre as duas: o uso do aspirador de pó quando estão fumando maconha e a masturbação com a máquina de lavar roupas, além do confinamento e da sobrecarga materna/doméstica. Já a mãe de *Aquarius* (2016), parece ser uma evolução das outras duas *mãeconheiras*, pois ela já fuma livremente sem usar o aspirador, transa com um garoto de programa, não vive confinada, assume um trabalho produtivo que a torna independente financeiramente. Para as *mãeconheiras* de Mendonça Filho, Bia e Clara, a maconha tem uma função curativa. Quando Bia briga com a irmã, ela fuma um baseado para se acalmar e o ritmo da sua rotina materna muda completamente. Quando Clara vê a festa que os funcionários da construtora estão fazendo no apartamento em cima do seu, ela também resolve fumar um *baseado* para se acalmar. Ou seja, elas fumam quando precisam de uma espécie de calmante para as agruras de suas vidas. Fumam para escapar, relaxar e sentir prazer.

Lembra quando te contei na introdução dessa pesquisa sobre a maternofobia que sofri em sala de aula, ao ter o meu escopo de pesquisa rejeitado por uma colega de turma e deslegitimado por um professor? Pois bem, foram essas mães, com esses roteiros de vida, que estavam sendo questionados. Na época achei que minha escolha pudesse ter sido ousada demais e, de certa forma, me senti a mãe dessas mães, pois comecei a questionar as suas existências como se elas tivessem sido paridas por mim. Esse episódio também me fez ter medo ou receio ou vergonha ou desconforto com os meus desejos. Aliás, cenas como essa são comuns nas nossas vidas e elas nos fazem reviver o desejo permeado por sentimentos negativos. Passado o momento de angústia e de autossabotagem, esse episódio me mostrou o medo que as pessoas possuem de representações que nos instiguem a refletir nossa própria condição no mundo, mas ele também me revela o medo que o nosso desejo cria nas pessoas, pelo que ele representa: a nossa liberdade, principalmente a nossa liberdade de escolha.

Até breve, meu bem...

CARTA DIÁLOGO:

CARTOGRAFIA MATERNA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

18 – Carta para o futuro: a *maternofobia* e as *imagens de denúncia*

Filho,

Os últimos meses de escrita dessa dissertação foram sufocantes e no último mês nós quase não conseguimos nos encontrar. Nos nossos encontros mais recentes, percebi o quanto você se transformou. Quando comecei o mestrado, o teu vício era o celular e o *Youtube*. Passavas o dia inteiro vendo canais sobre vários debates diferentes e ouvindo música sem parar. Os teus movimentos corporais eram pura dança. Agora estás mais retraído, trocando de pele, aprendendo a crescer e o mais interessante de tudo: abandonaste o celular, os vídeos, e agora andas carregando livros. Ficaste viciado nas leituras e na escrita. Acredito que as revisões que fizemos juntos dessas cartas, eu, você, o seu avô, e as vezes a sua avó, te influenciou a se apaixonar pelas mesmas paixões que tenho desde criança.

Em cada carta-etapa dessa pesquisa, fizemos grandes descobertas. Na primeira delas, na *Carta denúncia*, descobrimos que o cinema pernambucano em longas metragens tem sido roteirizado e dirigido, em suma, por homens brancos e *cis*. Na segunda parte, pensamos sobre as representações sociais e cinematográficas, definindo tropos que compõem as *imagens de controle* (COLLINS, 2009; Bueno, 2020) maternas. Na terceira parte, aprofundamos os dois debates levantados nas cartas-etapas anteriores e compreendemos melhor o termo *imagens de denúncia*, criado na carta-capítulo anterior, para definir as representações criadas pelo cinema pernambucano.

Filho, nos últimos meses de gestação dessa dissertação, vivemos períodos de muita luta e muita dor em relação a nossas existências, períodos que costumo chamar de *exorcismos*, pois foram momentos de confrontação representacional diante de figuras de poder. Esses exorcismos e o cansaço extremo que eles me causaram, fizeram nascer em mim uma palavra que ainda não tinha ouvido falar: a *maternofobia*. Através dessas experiências compreendi que tudo o que vivi nesses quase 15 anos sendo tua mãe, foi fruto de uma maternofobia em relação a minha autorrepresentação materna. Então, resolvi pesquisar essa palavra e incluí-la nessa pesquisa. Encontrei duas informações importantes sobre o termo na internet. A primeira delas é que Elaine Muller, professora de antropologia da UFPE, apresentou um resumo sobre o tema da maternofobia nas instituições acadêmicas, especialmente em relação aos trabalhos desenvolvidos por mães e as pesquisas em que a maternidade é o objeto de estudo. No entanto,

encontrei apenas um parágrafo disponível [138]. Talvez ela esteja desenvolvendo esse assunto atualmente e em breve lance algo mais para nosso deleite. Aguardemos!

A outra fonte sobre o termo é um livro chamado Maternofobia (2019), da escritora espanhola Diana Lopez Varela. Ou seja, quase não temos pesquisas e ensaios sobre esse termo e tudo que ele representa em nossas vidas. Por isso, meu bem, resolvi incluir a *maternofobia* em minha pesquisa, pois ela já faz parte da minha vida desde que tu nasceste e como parte integrante da minha existência, ela fará parte das minhas pesquisas também. A representação da *boa mãe* (Figueiredo Souza, 2019) atua como o fantasma do *Anjo do lar*, nos perseguindo e cobrando uma performance idealizada. Por não encarná-la, sou encarada como uma mãe monstruosa. Ser considerada uma *mãe monstruosa, desnaturada e má* não afeta apenas as mães que são classificadas dessa forma, mas também a suas/seus filhas/filhos. A maternofobia afeta todas as pessoas, não apenas as mães.

Filho, sinto que o tempo foi curto para desenvolver todos os debates que gostaria nessa dissertação-carta. Dados sobre as questões de classe, sobre as questões da tríade de gênero-sexualidade-afetividade, são questões que pretendo desenvolver no meu doutorado, a partir de uma pesquisa de campo com as/os realizadoras/realizadores do Estado. Como te falei na introdução, essa dissertação-carta é apenas a vírgula de uma pesquisa muito maior, que pretendo desenvolver durante toda a minha existência, sobre a parentalidade no mercado cinematográfico pernambucano, especialmente a maternofobia, pensando sobre como ela nos afeta para traçar heurísticas e as problemáticas que nos impede de produzir artisticamente. Também quero aprofundar o termo que criamos nessa pesquisa para servir como um contraponto as *imagens de controle* (Collins, 2009; Bueno, 2020), que são as *imagens de denúncia* criadas pela cinematografia pernambucana materna. Antes de finalizar, queria evocar uma poesia da tua avó, sobre tua bisavó, Adalva:

Minha mãe cantava o tempo todo
Enquanto alimentava o marido
os filhos
a amargura
o ódio
ela cantava

Enquanto matava
o tédio
a alegria
a felicidade
e a galinha do almoço do domingo
Minha mãe cantava

[138] Disponível no link: https://www.32rba.abant.org.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=70. Acesso em: 23/05/2023.

Entre uma briga e outra com o meu pai
entre xingamentos e frustrações
um castigo ou outro que
impunha a nós, os filhos,
enquanto tolhia os nossos passos
e jogava olhos inquisidores
sobre nossas vidas
Cantava

Entre a falta de carinho
de amor
de liberdade e sossego,
diante de uma realidade
opressiva, angustiante
alguma melodia sempre
aliviava a sua alma

Minha mãe cantava

Entre maldições e cantorias
a voz dela nos transmitia
vivências e lições
que nos tiraram para sempre
a vontade de cantar.
(Renilde Fraga Barbosa, 2022)

Quando li essa poesia da tua avó pela primeira vez, senti uma dor enorme no peito, porque passei a tua infância inteira cantando a nossa rotina. Transformei nossa vida a dois em um filme do gênero musical e cantei muito dos nossos momentos. Fazia músicas enquanto te dava banho, enquanto fazia tua comida, fazia música sobre o que estávamos vivendo juntos. Muitas vezes você me respondia fazendo músicas também, outras vezes você me pedia silêncio. Sempre tentei respeitar os seus momentos. Bem, espero não ter silenciado a tua cantoria. Minha avó foi tão reprimida que ela não conseguia ver um futuro para as suas duas filhas. Para ela, as mulheres só tinham três destinos: ou casavam, ou viravam freiras ou viravam *putas*[139]. *Mainha* cresceu lutando contra a educação limitante da sua mãe, resistiu o máximo que pode e, como já te disse, muito cedo ela conquistou sua autonomia, saiu de casa e nunca mais retornou. Atualmente, tua avó está apaixonada pela cultura coreana e pelas bandas de *Kpop*. Ela nunca deixou de ouvir música, mas agora está cada vez mais apaixonada. No fundo, acredito que ela nunca deixou de cantar, talvez ela tenha se escondido para *voinha* não a ver cantando. Enfim, que nada nos impeça de cantar a liberdade para sermos e a liberdade para existirmos.

Até breve cheio de saudade, meu bem...

[139] Preservando a expressão que minha avó usava.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, C. Ngozi. **Sejamos todos feministas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Para educar crianças feministas:** um manifesto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AGUIAR, José de; BEZERRA, Julio; PESSANHA, Marina. **O novo cinema pernambucano.** Rio de Janeiro: Conde de Irajá Produções, 2014.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade.** São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANZALDÚA, Glória. (2000). **Falando em línguas:** uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução: Édna M. *Revista Estudos Feministas.* Florianópolis: UFSC, v.8, n. 1, p. 229-236.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. *In:* HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural, mulheres no cinema brasileiro.** Campinas: Papirus, 2017;

BADINTER, Elizabeth. **Um Amor Conquistado**: o Mito do Amor Materno. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. A experiência vivida (Vol. 1). 2.ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BAHIA, Lia. A construção da pauta de gênero como imaginação política no espaço audiovisual brasileiro. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Trabalhadoras do cinema brasileiro**: mulheres muito além da direção. 1ª ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades:** limites da democracia racial no Brasil. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. 1º ed. Porto Alegre (RS): Zouk, 2020.

CAMARGO, D. . **Identidade negra e mestiçagem no Brasil :** uma reflexão sobre o processo da fotografia das heranças compartilhadas. Studium, Campinas, SP, n. 26, p. 73–87, 2006.

CANDIDO, Marcia Rangel; FLOR, Juliana; FREITAS, Jefferson Belarmino de; **Raça e gênero no cinema brasileiro (1995-2018) -** Desigualdade entre diretores(as), roteiristas e personagens

de filmes nacionais de grande público. Boletim, nº 7, edição especial 10 anos GEMAA. Rio de Janeiro, UERJ, 2020.

CANDIDO, Marcia Rangel; MORATELLI, Gabriela; DAFLON, Verônica Toste; FERES Júnior, João. **"A Cara Do Cinema Nacional":** gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Textos para discussão GEMAA (IESP-UERJ), n. 6, 2014, pp. 1-25.

CARRIÈRE, J. C. **A Linguagem Secreta do Cinema.** Rio, Nova Fronteira, 1995.

CARNEIRO, Rosamaria. **Dilemas de uma maternidade consciente: a quantas anda a conversa dos feminismos com tudo isso?** Artigo – Universidade de Brasília. Brasília, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Black Feminist Epistemology. In: _____. **Black Feminist Thought:** Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment. New York: Routledge, 2009b. P. 269-290.

_____. **Bem mais que ideias**: a interseccionalidade como teoria social crítica. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2022.

CRENSHAW, Kimberle. **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex:** A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. University of Chicago Legal Forum: Vol. 1989: Iss. 1, Article 8.

DANTAS, Daiany F.; SANTOS, Isaiana; NOLASCO, Renata I. F. Amor, plástico e barulho: protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural, mulheres no cinema brasileiro.** Campinas: Papirus, 2017;

De LAURETIS, Teresa. **A tecnologia do gênero.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong.** São Paulo: n-1 edições, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FALUDI, Susan. **Backlash:** O Contra-ataque na Guerra não declarada contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FEDERICI, Silvia. **O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista.** São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **O patriarcado do salário.** São Paulo: Boitempo, 2021.

FIGUEIREDO SOUZA, Ana Luiza de. **Me deixem decidir se quero ou não ser mãe - narrativas pessoais de mulheres sobre a maternidade nas mídias sociais.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 15-16, 2019.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos.** Rio Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso.** Pernambuco: Cepe Editora, 2020.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo.** Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural, mulheres no cinema brasileiro.** Campinas: Papirus, 2017;

HOLANDA, Karla. **Cinema de mulheres.** Rio de Janeiro: Numa, 2019.

JÚNIOR, Odecio Antonio. **Atuação e mise-en-scène no cinema brasileiro contemporâneo:** o caso da trilogia cinza de Taciano Valério. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa, p. 40, 2019.

KAPLAN, Ann. **Motherhood and Representation**: The Mother in Popular Culture and Melodrama. London: Routledge, p. 13, 1992.

LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado:** História da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

_____. **A Criação da consciência feminista:** a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** 1º ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros.** São Paulo: Companhia das letras, 2020;

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo.** In: XAVIER, Ismail(org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo.** São Paulo: Jandaíra, 2021.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco**: a questão do estilo. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, p. 34, 2009.

_____. **A brodagem no cinema em Pernambuco.** Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 2014.

OLIVEIRA, Verônica. **Minha vida passada a limpo:** eu não terminei como faxineira, eu comecei. Cotia, SP: VR Editora, 2020.

PRECIADO, Paul B. **Un Apartamento em Urano:** Crónicas del cruce. Barcelona: Editora Anagrama, 2019.

_____. **Eu sou o monstro que vos fala.** Cadernos PET Filosofia, Curitiba, v.22, n.1, 2021.

PINHO, Juliana Malacarne de. **Representações da maternidade no cinema brasileiro contemporâneo.** Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 127, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Renato Janine. **Não há pior inimigo do conhecimento que a terra firme.** Tempo Social; Ver. Sociol. USP, S. Paulo, 11(1): 189-195, maio de 1999.

RICH, Adrienne. **Of woman born: motherhood as experience and institution.** 2nd ed. New York: Norton, 1986.

_____. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica.** Tradução de Carlos Guilherme do Valle. Revista Bagoas, Natal, v.4, n.5, p.17-44, jan./jun. 2010.

SAFFIOTI, Helleieth I.. **O Poder do Macho.** São Paulo: Editora Moderna, 1987.

_____. **Gênero, patriarcado, violência.** 1º ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina. No cinema. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHVARZMAN, Sheila. Gilda Bojunga: caminhos e percalços de uma afirmação. HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural, mulheres no cinema brasileiro.** Campinas: Papirus, 2017;

SILVA, Mauricio da. **Cartas a Teodora:** confluências entre a Abordagem Triangular do Ensino das Artes e Culturas Visuais e a Educomunicação para uma arteducomunicação decolonial, 2021. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo (USP), 2021.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Trabalhadoras do cinema brasileiro**: mulheres muito além da direção. 1ª ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021.

VAN SIJLL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica:** contando história com imagens em movimento. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VERGUEIRO, Viviane. **Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial.** In: MESSEDER, S., CASTRO, M.G., and MOUTINHO, L., orgs. Enlaçando sexualidades: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 249-270.

WANDERLEY, Natália Lopes. **O que porra é cinema de mulher?** A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo pernambucano. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, p. 34, 2016.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios.** Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2022.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** Porto Alegre: L&PM, 2012.

Dicionário de palavras, termos e conceitos utilizados na pesquisa

Cistema: a palavra *sistema* está sendo reinventada e ressignificada por pessoas *trans*, que a escrevem com *C* para destacar que o sistema é *cis*-tema. Ou seja, os cistemas privilegiam a existência de pessoas *cis*, enquanto oprimem e exploram pessoas que desviam da cisheteronormatividade. A primeira vez que li essa palavra foi escrita por Vergueiro (2016), mas também a li escrita por Nascimento (2021) e por muitas pessoas nas redes sociais. Nessa pesquisa, escreveremos *cistema* dessa forma e respeitaremos as citações que escrevem da maneira 'tradicional', como *sistema*.

Maternofobia: Termo usado pela doutora em antropologia Elaine Müller (UFPE), para designar o cistema de opressão que afeta as mães dentro da academia. A maternofobia se reflete tanto na deslegitimação de temas de pesquisa relacionados a maternidade, quanto na deslegitimação das próprias mães e das suas experiências como forma de teorizar os estudos maternos. Ampliaremos a abordagem desse termo na presente pesquisa, para todo pré-conceito que nós, mães, sofremos sobre nossa maternagem, especialmente quando ela se apresenta como uma *maternidade experiência* (Rich, 1986).

Maternidade experiência (Rich, 1986): termo usado para classificar a maternidade que é vivida pelas mães de forma original e autêntica, reconstruindo os signos femininos e maternos em suas versões institucionais. A maternagem dessas mães é criada de acordo com suas próprias experiências e com os seus próprios desejos e aprendizados. Mesmo que elas incorram no erro de se culparem, afinal, esse é um sentimento comum a todas as mães, elas não cedem a pressão externa de como deveriam vivenciar suas maternagens e criam suas próprias metodologias maternas.

Maternidade instituição (Rich, 1986): esse termo representa a maternidade guiada pelos cistemas de opressão e exploração, especialmente pela tríade do patriarcado-racismo-capitalismo, e pela representação dos signos femininos e maternos em suas versões institucionais. Ela é vivida pelas mulheres através de normas definidas pelo contrato heterossexual e pelos mitos da mulher e da maternidade. A *maternidade instituição* aprisiona as mães no papel social materno, nos trabalhos reprodutivos e na economia do cuidado. Essas mães costumam encarnar a *maternidade ativa* (Figueiredo Souza, 2019), vivem sobrecarregadas e cansadas.

Trabalhos reprodutivos: todo trabalho necessário a sobrevivência humana. O conjunto dos trabalhos domésticos e dos trabalhos maternos.

Economia do cuidado: assim como o trabalho reprodutivo, a economia do cuidado engloba todos os trabalhos necessários a existência das crianças, dos idosos e dos parentes enfermos. Dificilmente vemos homens assumindo essas funções, especialmente quando são exercidas de forma voluntária e não remunerada. Muitas autoras abordam esse tema, como Biroli (2018) e Federici (2019, 2021).

Divisão sexual e racial do trabalho: A divisão sexual do trabalho imputa os trabalhos reprodutivos, voluntários e não remunerados para as mulheres exercerem majoritariamente, permitindo aos homens se ocuparem dos trabalhos produtivos e remunerados. Ao pensar nessa divisão atravessada pelas avenidas identitárias raciais, as mulheres negras são as mais prejudicadas, sendo a maioria a assumir os trabalhos reprodutivos mal remunerados e insalubres. Muitas autoras abordam esse tema, como Biroli (2018), Gonzalez (2020), Saffioti (1987), entre outras(os).

Profecia autorrealizadora (Saffioti, 1969; 1987): ao introjetarmos a inferioridade, seja ela de gênero, raça, classe, entre outras características existenciais, a encarnamos e a perpetuamos geração após geração. Dessa forma, a inferiorização acaba por se tornar uma profecia autorrealizadora (Saffioti, 1987), pois nós a representamos através da nossa performance.

Interseccionalidade (Akotirene, 2019; Collins, 2022): a interseccionalidade atua tanto nas metodologias quanto nas epistemologias e nas análises sensíveis. Ela é um modo de observar os corpos, com os seus atravessamentos (ou avenidas identitárias) e como eles experienciam e teorizam a vida. A interseccionalidade desmantela o cistema binário e a universalização feminina ou masculina, materna ou paterna, desvelando como uma mulher não representa apenas o seu gênero, mas também a sua raça, a sua classe e assim por diante.

Avenida identitária: as *intersecções* que nos atravessam podem ser nomeadas como *avenidas identitárias*, como uma forma de realçar os acidentes que acontecem nas encruzilhadas da vida. Esse termo serve para se referir a qualquer característica humana que influência a maneira como as pessoas experienciam suas vidas. Ou seja, as interseccionalidades de gênero, raça, classe, etarismo, capacitismo, entre outras, são avenidas identitárias distintas, mas que podem se entrelaçar em uma mesma pessoa.

Mapa conceitual/mapa de sentido (Hall, 2016): Segundo Hall, nosso *mapa conceitual* é formado por todas as experiências, linguagens e referências que acumulamos ao longo de nossas vidas e que nos ajudam a traduzir e a compartilhar o mundo. Os nossos *mapas conceituais* concebem nossa cosmovisão e o nosso fazer artístico.

Imagens de controle (Collins, 2009; Bueno, 2020): Esse termo foi criado por Collins para definir representações racistas e sexistas que se repetem nos meios de comunicação de

massa e que forjam a autodefinição e a performance das mulheres negras. Estudaremos essas representações enfocando a sua utilização no cinema para a criação das personagens maternas.

Papéis sociais (Saffioti, 1987): os papéis sociais são regidos pelo contrato heterossexual e só permitem a existência de mulheres e homens cisheteronormativos. Eles são criados através dos signos femininos e masculinos e determinam as suas atribuições, definindo como homens e mulheres devem viver e performar em sociedade. Em suma, mulheres são sociabilizadas para serem emotivas, dóceis e mães-cuidadoras, enquanto homens são sociabilizados para serem viris, agressivos e pais-provedores. A primeira vez que li sobre os papéis sociais foi no livro *O poder do macho* (1987), escrito pela socióloga brasileira Heleieth Saffioti, pioneira nos estudos de gênero no Brasil e no uso da interseccionalidade em sua abordagem.

***** Observação importante sobre a pesquisa é que jamais usarei a palavra pai como generalização para pais e mães. Sempre que for preciso colocar os dois em uma mesma sentença, escreverei pais e mães.

ANEXO 01 - Lista de documentários realizados na década de 2010:

Nº	FILME	ANO	DIREÇÃO	ROTEIRO
1	O homem que engarrafava nuvens	2010	Lírio Ferreira	Lírio Ferreira
2	Um lugar ao sol	2010	Gabriel Mascaro	Gabriel Mascaro
3	Paranã-puca, onde o mar se arrebenta	2010	Jura Capela	Jura Capela
4	JMB, o famigerado	2011	Luci Alcântara	Luci Alcântara
5	Avenida Brasília Formosa	2011	Gabriel Mascaro	Gabriel Mascaro
6	Explosão brega	2011	Hanna Godoy	Hanna Godoy
7	Doc de amor	2011	Jucélio Matos	Jucélio Matos
8	Corumbiara	2011	Vincent Carelli	Vincent Carelli
9	Crítico	2011	Kleber Mendonça Filho	Emilie Lesclaux, Kleber Mendonça Filho
10	Lixo extraordinário	2011	Karen Harley / João Jardim / Lucy Walker	Lucy Walker
11	Pacific	2011	Marcelo Pedroso	Marcelo Pedroso
12	Porta a porta - a política em dois tempos	2011	Marcelo Brennand	Marcelo Brennand, Caio Cavechini
13	Pernamcubanos, o Caribe que nos une	2012	Nilton Pereira	Nilton Pereira
14	Marighella	2012	Isa Grinspum Ferraz	Isa Grinspum Ferraz
15	As hiper mulheres	2013	Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro	Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro
16	Doméstica	2013	Gabriel Mascaro	Gabriel Mascaro
17	Francisco Brennand	2013	Mariana Brennand	Mariana Brennand Fortes, Livia Arbex, Anna Clara Peltier
18	Doce/CDU (2013)	2013	Adelina Pontual	Adelina Pontual
19	A mesa vermelha	2013	Tuca Siqueira	Tuca Siqueira
20	Corbiniano	2014	Cezar Maia	Cezar Maia
21	Uma passagem para Mário	2014	Eric Laurence	Eric Laurence
22	Babá Paulo Braz - Conexão Ifé	2014	Gustavo H. Almeida	Gustavo H. Almeida
23	Sete corações	2014	Dea Ferraz	Dea Ferraz, Eric Laurence e Gabriel Mascaro
24	Canavieiros	2014	Dea Ferraz	Dea Ferraz
25	A descoberta do mundo	2015	Taciana Oliveira	Taciana Oliveira e Teresa Montero
26	Mães do Pina	2015	Leo Falcão	Leo Falcão
27	Ramo	2015	Hugo Coutinho, João Lucas, Pedro Andrade e Rafael Amorim	Hugo Coutinho, João Lucas, Pedro Andrade e Rafael Amorim

28	5xChico – O Velho e Sua Gente	2015	Ana Rieper/Camilo Cavalcante/Eduardo Goldenstein/Eduardo Nunes/Gustavo Spolidoro	Izabella Faya
29	Bom dia, Poeta	2016	Alexandre Alencar	Bráulio Tavares e Alexandre Alencar
30	O gigantesco imã	2016	Petrônio Lorena e Tiago Scorza	Marcos Carvalho, Petrônio Lorena e Tiago Scorza
31	O mestre e o divino	2016	Tiago Campos	Tiago Campos
32	Câmara de espelhos	2017	Dea Ferraz	Dea Ferraz, Joana Collier
33	Danado de bom	2017	Debby Brennand	Jordana Berg, Debby Brennand, Henry Grazinoli e João Cândido Zacharias
34	Martírio	2017	Ernesto de Carvalho/Tatiana Almeida/Vincent Carelli	Vincent Carelli e Tita
35	O jardim das aflições	2017	Josias Teófilo	Josias Teófilo
36	On yoga - arquitetura da paz	2017	Heitor Dhalia	Heitor Dhalia
37	Onde começa um rio	2017	Julia Karam, Maiara Mascarenhas, Maria Cardozo e Pedro Severien	Julia Karam, Maiara Mascarenhas, Maria Cardozo, Pedro Severien, Ernesto de Carvalho e Tiago Lacerda
38	Por trás da linha de escudos	2017	Marcelo Pedroso	Marcelo Pedroso
39	Modo de produção	2017	Dea Ferraz	Dea Ferraz e Ernesto de Carvalho
40	Pesado - que som é esse que vem de Pernambuco	2017	Leo Crivellare	Wilfred Gadêlha
41	Bloqueio	2018	Victória Alvares e Quentin Delaroche	Victória Alvares e Quentin Delaroche
42	Mateus	2018	Dea Ferraz	Dea Ferraz e Bia Baggio
43	Camocim	2018	Quentin Delaroche	Felipe Fernandes e Quentin Delaroche
44	Em nome da América	2018	Fernando Weller	Fernando Weller
45	Estradeiros	2018	Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira	Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira
46	O silêncio da noite é que tem sido testemunha das minhas amarguras	2018	Petrônio Lorena	Narjara Medeiros, Petrônio de Lorena
47	Parquelândia	2018	Cecília da Fonte	Cecília da Fonte
48	Saudade	2018	Paulo Caldas	Paulo Caldas e Giovanni Soares
49	Super Orquestra Arcoverde de Ritmos americanos	2018	Sérgio Oliveira	Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro

50	Estou me guardando para quando o carnaval chegar	2019	Marcelo Gomes	Marcelo Gomes
51	Beco	2019	Camilo Cavalcante	Camilo Cavalcante
52	Flores do Cárcere	2019	Paulo Caldas e Bárbara Cunha	Paulo Caldas e Bárbara Cunha
53	Abismo Tropical	2019	Paulo Caldas	Barbara Cunha, Giovanni Soares, Paulo Caldas
54	Jackson: na batida do pandeiro	2019	Marcus Villar e Cacá Teixeira	Marcus Villar e Cacá Teixeira
55	Gyuri	2019	Mariana Lacerda	Mariana Lacerda
56	Bacurau no mapa	2019	Kleber Mendonça Filho	Kleber Mendonça Filho
57	Entre nós talvez estejam multidões	2020	Pedro Maia e Aiano Benfica	Pedro Maia e Aiano Benfica
58	Nós, que ficamos	2020	Eduardo Monteiro	Eduardo Monteiro, Gabriel Ramos e Maíra Lisboa
59	Espero que esta te encontre e que estejas bem	2020	Natara Ney	Natara Ney
60	O bem virá	2020	Uilma Queiroz	Uilma Queiroz
61	Agora	2020	Dea Ferraz	Dea Ferraz
62	Território Suape	2020	Cecília da Fonte, Laércio Portela e Marcelo Pedroso	Cecília da Fonte, Laércio Portela e Marcelo Pedroso