



CLAQUETE: A FAMÍLIA CONTEMPORÂNEA APRESENTADA NOS FILMES “MINHA MÃE É UMA PEÇA” E “MINHA MÃE É UMA PEÇA 2”

CLAQUETE: UNA FAMÍLIA CONTEMPORÂNEA APRESENTADA NOS PELÍCULAS “MINHA MÃE É UMA PEÇA” E “MINHA MÃE É UMA PEÇA 2”

CLAQUETE: A CONTEMPORARY FAMILY ABOUT US FILMS “MINHA MÃE É UMA PEÇA” AND “MINHA MÃE É UMA PEÇA 2”

*Saionara Vitória de Almeida*¹

*Raquel Pereira Quadrado*²

RESUMO

O artigo discute as relações familiares das produções cinematográficas “Minha mãe é uma peça” e “Minha mãe é uma peça 2”. Os filmes têm como protagonista o ator Paulo Gustavo – Dona Hermínia - que diz que as obras são baseadas em sua própria mãe. O trabalho traz uma análise de como se estabelecem as relações familiares apresentadas nos filmes e as performances de gênero dos personagens principais da história. O aporte teórico fundamenta-se a partir do campo dos Estudos Culturais na sua vertente pós-estruturalista. A metodologia se fundamenta na análise cultural dos artefatos e partem de conceitos construídos historicamente que fazem parte da cultura de onde se vive, no caso, a cultura da família brasileira. Os filmes mostram o quanto a linguagem produz significados ao ver a idealização do corpo, a preocupação constante da mãe com os filhos, querendo que se enquadrem às normas que regulam a sua cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Família. Gênero. Pedagogias culturais.

RESUMEN

El artículo analiza las relaciones familiares de las producciones cinematográficas “Mi madre es una obra de teatro” y “Mi madre es una obra de teatro 2”. Las películas están protagonizadas por el actor Paulo Gustavo - Doña Hermínia - quien dice que las obras están basadas en su propia madre. La obra trae un análisis de cómo se establecen las relaciones familiares presentadas en las películas y las interpretaciones de género de los

¹ Graduada em Letras Português-Inglês (FURG), especialista em Tecnologias da Informação e da Comunicação na Educação (FURG), Mestranda do Programa de Pós Graduação em Educação (FURG).

² Doutora em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

protagonistas principais de la historia. El aporte teórico se fundamenta en el campo de los Estudios Culturales en su vertiente postestructuralista. La metodología se basa en el análisis cultural de los artefactos y parte de conceptos construidos históricamente que son parte de la cultura donde vive la familia brasileña, en este caso. Las películas muestran cuánto el lenguaje produce significados al ver la idealización del cuerpo, la preocupación constante de la madre por sus hijos, queriendo que se ajusten a las normas que regulan su cultura.

PALABRAS-CLAVE: Família. Género. Pedagogías culturales.

ABSTRACT

O artigo discusses the family relationships of film productions "Minha mãe é uma peça" and "Minha mãe é uma peça 2". You films you as the protagonist or by Paulo Gustavo - Dona Hermínia - who says that the works are based on his own me. Or work out an analysis of how the family relationships presented in films and performances of genre two main characters of history are established. The theoretical contribution is based on the field of two Cultural Studies in its post-structuralist framework. A methodology is based on a cultural analysis of two artifacts and part of historically built concertos that are part of the culture of where we live, not the case, the culture of the Brazilian family. The films show how much linguagem produced meanings when looking at the idealization of the body, the constant concern for me with the filhos, wanting to conform to the norms that regulate its culture.

KEYWORDS: Family. Genre. Cultural pedagogies.

Introdução

Este artigo traz uma análise de uma família brasileira retratada nos filmes “Minha mãe é uma peça” e “Minha mãe é uma peça 2”, apresentando e discutindo os personagens principais dos dois filmes. Dois filmes do gênero comédia que possibilitam ver a mulher na atualidade, os filhos, a filha e suas relações afetivas com a família, os arranjos familiares e as atribuições referentes aos pais separados.

O trabalho baseia-se nas contribuições dos Estudos Culturais em suas vertentes pós-estruturalistas, em que compreendem os produtos culturais como agentes de reprodução social, fortalecendo a sua natureza complexa, dinâmica e ativa na construção da hegemonia. Não existe um confronto bipolar e rígido entre as diferentes culturas, mas sim um jogo de intercâmbios entre elas, não são exteriores entre si, mas comportando intersecções, transações e cruzamentos. Ora a cultura popular resiste e impugna a cultura hegemônica; ora reproduz a concepção de mundo e de vida das classes hegemônicas.

Os Estudos Culturais englobam saberes de diferentes culturas. Costa descreve os estudos Culturais como:

Saberes nômades, que migram de uma disciplina para outra, de uma cultura para outra, que percorrem países, grupos, práticas, tradições, e que não são capturados pelas cartografias consagradas que têm ordenado a produção do pensamento humano – eis uma descrição que parece provisoriamente adequada para me referir ao *ethos* contingente do que tem sido denominado e estudos Culturais, ou Cultural Studies, em sua versão contemporânea (COSTA, 2004, p. 13).

Assim, os dois filmes dessa análise são produtos de uma cultura, da cultura brasileira e são considerados artefatos culturais porque “são resultados de um processo de construção social” (SILVA, 1999, p. 134). Além disso, esses artefatos contêm pedagogias.

As pedagogias são praticadas em distintos espaços e contextos, baseadas numa concepção de educação com a intenção de moldar e de dirigir condutas, implicando tanto na forma como as pessoas pensam e agem sobre si mesmas e sobre o mundo que as cerca, assim como nas escolhas que realizam e nas maneiras que organizam as suas vidas. Por esse viés, pode-se dizer que os filmes que essa pesquisa analisa, contêm pedagogias culturais, eles ensinam, constroem, produzem, modificam relações do sujeito consigo mesmo. Sendo assim, os filmes ensinam ao mostrar a maneira de ser mulher e mãe da personagem D. Hermínia, ensinam formas de ser filho e filha com suas ideias e atitudes, ensinam os modos de ser de um casal divorciado, ensinam ao mostrar as relações de mãe e de pai com seus filhos e filha e ensinam sobre as relações de amizade entre os familiares.

Para completar esse entendimento, Larrosa (1994) diz que a pedagogia, por seu caráter constitutivo, tem sido uma das tecnologias mais produtivas na regulação de sujeitos. Entendida como uma prática cultural em que os objetivos se voltam para a modificação dos modos de ser sujeito, não pode ser como um espaço neutro ou de simples mediação. A pedagogia é um espaço de construção e atua “produzindo formas de experiência de si nas quais os indivíduos podem se tornar sujeitos de um modo particular” (p. 57). Larrosa ainda diz que as instâncias pedagógicas que fazem com que os sujeitos incidam sobre si mesmos atuam como dispositivos pedagógicos e “um dispositivo pedagógico será, então, qualquer lugar no qual se constitui ou se transforma a experiência de si”.

Sendo assim, é pelo viés das pedagogias culturais e dos artefatos culturais, utilizando-se do método de análise cultural, que se alicerça nos Estudos Culturais, que se organiza a escrita deste trabalho. Ao se realizar a análise cultural dos artefatos, no caso, dos dois filmes, é possível analisar certos discursos de nosso tempo, ver como

operam as estratégias e técnicas que interpelam os sujeitos ao assistirem aos filmes, como opera o “dispositivo pedagógico da mídia” que Fischer (2000, p.115) define como um aparato discursivo e ao mesmo tempo não-discursivo a partir do qual haveria formas muito particulares de produção do sujeito contemporâneo.

Ao se fazer uma análise cultural, tem que se destacar o seu caráter conjuntural no qual suas análises devem se posicionar. Para Coiro-Moraes (2016), empreender uma análise cultural comprometida com as conjunturas dadas pelas próprias práticas sociais de dado objeto de estudo passa por um tipo de reflexão que reúne as inter-relações de todas essas práticas, buscando suas regularidades, isto é, salientando os padrões que nelas se repetem bem como o que representa rupturas desses padrões. Sendo assim, Coiro-Moraes diz que:

Os padrões que marcam as práticas sociais num específico momento e numa particular formação social e as maneiras como são vividos, experimentados e, por vezes, reinventados pelos sujeitos, de modo a se tornarem “novas práticas sociais”, constituem seus “modos de organização”, ou seja, “padrões culturais”, de onde as regularidades e as rupturas podem ser rastreadas no processo analítico, tendo em conta, para tanto, os elementos que são capazes de diagnosticar essas conjunturas espaço temporais e, nelas, a experiência dos sujeitos (COIRO-MORAES, 2016, p. 33).

Então, o movimento é o de analisar a família que os filmes apresentam na contemporaneidade, as maneiras como os personagens vivem, como se organizam, discutir os padrões culturais que os filmes apresentam. A história dos filmes analisados poderia se passar em qualquer lugar do mundo – como diz no início do primeiro filme - mas acontece em Niterói, Nikiti City ou Cidade Sorriso, onde vivem 500 mil pessoas e se localiza no estado do Rio de Janeiro. O filme destaca que essa é a história de uma família como qualquer outra. E assim, ao assistir a cada cena, vai-se fazendo parte do mundo em que vive Dona Hermínia, uma mãe “zelosa”³ que se envolve em conflitos de um cotidiano que facilmente entendemos, seja por cumplicidade pessoal, seja por ouvir algo sobre os assuntos abordados. Isso só é possível porque este filme tem um endereçamento, ele pressupõe que conhece o público para quem ele se destina, como diz Elsworth (2001), o conceito de modo de endereçamento está baseado no argumento de que para que um filme funcione para um determinado público, para que ele chegue a fazer sentido para um/a espectador/a ou para que ele o/a faça rir, para que o/a faça torcer por um/a personagem, para que um filme o/a faça suspender sua descrença na “realidade do filme”, chorar, gritar, sentir-se feliz ao final – o/a espectadora deve entrar em uma

³ Termo usado pelo narrador da história.

relação particular com a história e o sistema de imagem do filme. Existe sempre uma poltrona para a qual aponta a tela do filme e é a partir dessa posição física que o filme parece atingir seu ponto máximo.

Ainda teorizando sobre a família, O entendimento de família tem sido abordado por diferentes autores (as), de diferentes campos teóricos. Essa pesquisa, entre outros (as), destaca o nome de Mary Del Priore, pois essa autora contribuiu muito para o entendimento de família num foco histórico. Busca-se, além disso, o entendimento de família expresso por juristas brasileiros (as) como: Monteiro, Diniz, Venosa e Dias.

Monteiro, traz esse entendimento de família:

Todo homem ao nascer torna-se membro integrante de uma entidade natural e a ela permanece ligado durante toda a sua existência, mesmo que posteriormente venha a constituir uma outra, através do casamento, união estável ou monoparentalidade. Ligada de perto à própria vida representa a família, o núcleo fundamental, a base mais sólida em que repousa toda a organização social. (MONTEIRO, 2009, p. 1).

Maria Helena Diniz (2007; p. 9) discorre sobre família no sentido amplo como “todos os indivíduos que estiverem ligados pelo vínculo da consanguinidade ou da afinidade, chegando a incluir estranhos. No sentido restrito, é o conjunto de pessoas unidas pelos laços do matrimônio e da filiação, ou seja, unicamente os cônjuges e a prole”.

Sobre família, Silvio Venosa (2005, p.18), diz que em um conceito amplo, “é o conjunto de pessoas unidas por vínculo jurídico de natureza familiar”, em conceito restrito, “compreende somente o núcleo formado por pais e filhos que vivem sob o pátrio poder”.

Acerca de família, Dias explica que:

A família, apesar do que muitos dizem, não está em decadência. Ao contrário, é o resultado das transformações sociais. Houve a repersonalização das relações familiares na busca do atendimento aos interesses mais valiosos das pessoas humanas: afeto, solidariedade, lealdade, confiança, respeito e amor. Ao Estado, inclusive nas suas funções legislativas e jurisdicionais, foi imposto o dever jurídico constitucional de implementar medidas necessárias e indispensáveis para a constituição e desenvolvimento das famílias. (DIAS, 2010, p. 33).

Na mesma direção, Dias (2010, p.105) disserta que “a Constituição Cidadã estabeleceu a maior reforma já ocorrida no direito de família, pois, já em seu preambulo⁴ assegura o direito à igualdade e objetiva ao Estado promover o bem de todos, sem preconceito de sexo (Art. 3, CF/88)”. Dessa forma, o conceito de família foi amplamente alterado, recebendo um tratamento mais abrangente e igualitário.

Para completar a citação de DIAS, o Estatuto da família é um projeto de lei (PL 6583/2013) que define regras e políticas públicas relacionadas à família. Foi criado com o objetivo de proteger a família e possibilitar que sejam adotados programas e ações nesse sentido. A Constituição Federal prevê o conceito de família como a base da sociedade, formada pela união entre homem e mulher, por meio de casamento ou união estável, segundo o art. 226, §3º da CF. Assim, o texto do Estatuto da Família foi elaborado com base nesse conceito. O Supremo Tribunal Federal (STF), em 2011, como citou DIAS (2013), reconheceu que a união entre pessoas do mesmo sexo é considerada uma entidade familiar. Devido a isso, o Conselho Nacional de Justiça (nº 175/2013) elaborou uma resolução para garantir que os cartórios do país não se recusem a celebrar o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo.

Para Del Priore (2007), os laços formais de parentela se encontram em todos os grupos humanos sob formas diversas. Assim, trazendo um histórico do entendimento de família ao longo dos tempos, a autora diz que existem culturas onde os (as) filhos(as) são separados(as) da família. Nesse caso, não são os pais e mães biológicos (as) que educam seus(suas) filhos(as), mas os(as) tios(as) do lado materno. A autora destaca que há sociedades onde não há casais fixos, a célula familiar não é uma fórmula universal. Em várias regiões do mundo ainda existe a poligamia e a família extensa - constituída por parentes e afins. Nessas últimas, o casal insere-se num sistema de reciprocidade e homens e mulheres constituíam esferas de atividades e papéis sociais independentes. Os (as) filhos(as) são criados por um grupo maior, permitindo que todos(as) trabalhem e a família é muito valorizada. A família mononuclear, apoiada no casamento, é invenção recente e está ligada à emergência do capitalismo e a certa noção de amor-paixão.

Existem também culturas, caso da Índia contemporânea ou do Japão, em que o casamento não se baseia nos sentimentos, embora esses possam existir ou se desenvolver. Essas culturas dizem que seu tipo de casamento é como acender o fogo sob uma panela de água fria e que o nosso tipo de casamento é como apagar o fogo, numa ebulição (DEL PRIORE, 2017).

Esta abordagem teórica sobre família vem potencializar o entendimento das análises que se sucedem.

Assim, através da análise cultural fundamentada em aportes teóricos que possibilitam analisar as cenas retratadas nos filmes, vai se formando a ideia do quanto um artefato cultural, no caso, os dois filmes que se sucedem, produzem e colocam em

circulação pedagogias que nos ensinam sobre família e relações familiares e nos tornam, por momentos, pertencentes à obra de ficção por nos enquadrarmos em muitas das cenas que aparecem, seja de forma direta, seja por saber de alguém que passou por situação semelhante.

A proposta do trabalho

O presente trabalho analisa os filmes que compõem o corpus dessa pesquisa a partir do conceito de pedagogias culturais, entendendo que esses artefatos ensinam modos de ser e de se olhar para as relações familiares, para o sujeito-mãe, os filhos e a filha, o ex-marido. Dessa forma, traz uma análise dos modos de ser mãe e dona de casa, os modos de ser dos filhos e da filha, o que eles e ela podem ou não fazer, o espaço ocupado pelo pai que mora em outra casa, mas que interfere sobre as ações dos/a filhos/a, as relações de amizade entre os familiares. A análise fala de uma mãe que vive para os seus/sua filhos/a e para os cuidados da casa, e mesmo quando passa a trabalhar fora, o quanto ela ainda se sente responsável pelas escolhas deles/a, pelos cuidados com as suas vidas, mesmo que já tenham crescido e que vivam distantes de seus olhos.

Os filmes se desenrolam as voltas da protagonista D. Hermínia, representada pelo ator Paulo Gustavo. Mesmo que a trama se desenrole a sua volta, esse trabalho traz uma análise da família e dos modos de ser dos personagens principais da trama, visto que a presença de D. Hermínia seja constante nas cenas.

Assim, após mostrar a proposta do trabalho, parte-se para uma apresentação individual dos personagens principais.

Apresentando os personagens principais

Nessa parte do trabalho faz-se a apresentação dos personagens principais dos dois filmes, descrevendo algumas características que vão facilitar para o entendimento da descrição e análise das cenas. Depois, vem a descrição das cenas, que estão em itálico e em seguida a discussão de cada uma, envolvendo personagens e os seus modos de ser.

Os personagens principais são:

D. Hermínia – a protagonista dos dois filmes analisados. Ela é dona de casa e separada do marido Carlos Alberto. É mãe de Marcelina, de Juliano e de Garib. Mora

em um apartamento na cidade de Niterói, no estado do Rio de Janeiro, com o filho Juliano e com a filha Marcelina.

Marcelina – a filha de D. Hermínia. Mora com a mãe e com o irmão Juliano. Marcelina é jovem, considerada acima do peso ideal, pois sua mãe afirma que ela é gorda e que é muito comilona. Nos filmes, Marcelina contesta as ordens da mãe e o exagero no seu zelo em relação a ela e ao irmão. Tem o sonho de ser atriz e trabalhar no teatro.

Juliano – o filho do meio de D. Hermínia. Juliano se mostra um jovem sensível que atende às ordens da mãe, mesmo que as conteste em silêncio.

Garib – o filho mais velho de D. Hermínia. Garib é casado e mora em Brasília com a sua esposa, que no primeiro filme está grávida. Garib tem pouco contato com a família, limitando-se a conversas rápidas com a sua mãe pelo telefone.

Carlos Alberto – é o ex-marido de D. Hermínia e o pai de Garib, Juliano e Marcelina. Ele namora uma mulher mais nova que a D. Hermínia. O contato com a família se dá aos fins de semana quando ele leva o filho Juliano e a filha Marcelina para passear.

Soraia – a atual namorada de Carlos Alberto. Uma mulher jovem, vaidosa que tem contato com Marcelina e com Juliano quando o pai o/a leva para passear. Quando em contato com D. Hermínia, não se mostra amigável falando palavras que geram discussões entre elas. D. Hermínia chama Soraia de “vaca”.

Tia Zélia – é a tia de D. Hermínia. Uma senhora que mora sozinha em um apartamento em Niterói. Mostra-se carinhosa e paciente ao conversar com D. Hermínia. A tia Zélia acolhe a sobrinha Hermínia em sua casa no primeiro filme. Desenvolve o Mal de Alzheimer, fica debilitada e vem a falecer no segundo filme.

Iesa – irmã de D. Hermínia. Mora em Niterói no mesmo prédio que a irmã. É separada do marido e vive com seus dois filhos. É uma irmã presente na vida de D. Hermínia, usualmente discutem sobre assuntos familiares, discordando em vários pontos, mas mesmo assim, se visitam e se mostram amigas.

Lúcia Helena – irmã de D. Hermínia. Mora em Nova York, é solteira e não tem filho nem filha. Ela só aparece no segundo filme, vai para Niterói e hospeda-se na casa de D. Hermínia. Mostra-se uma mulher independente, que gosta de conversar com o sobrinho Juliano e com a sobrinha Marcelina.

Com isso, Badinter quer dizer que não há um dispositivo ou um botão que a mulher aperte e a partir disso ela está pronta para ser mãe, sabendo sobre tudo para exercer a maternidade. A mulher não encontra em si mesma as respostas para tudo, ela não nasce pronta, ela aprende a ser mãe.

O ex-marido Carlos Alberto aparece para pegar o filho Juliano e a filha Marcelina para passar o dia no clube. No trajeto para o clube passam por um salão de beleza para pegar Soraia, a namorada do pai, uma mulher bem mais nova, muito vaidosa, a qual D. Hermínia chama de “vaca”, e esse xingamento pejorativo bem como as relações conflitantes entre a ex mulher e a atual, Adichie (2017, p. 40) explica ao dizer que “condicionamos as meninas a aspirarem ao matrimônio e não fazemos o mesmo com os meninos, assim, de partida, já há um desequilíbrio tremendo”. Sob essa visão, essas meninas vão crescer preocupadas com o casamento, mas isso não vai acontecer com os meninos, pois se tornarão homens sem pensar nisso. Então, a instituição tem mais importância para um lado do que para o outro. Daí a justificativa para as mulheres se sacrificarem mais, muitas vezes contra elas mesmas para manter o relacionamento onde a troca é desigual. Adichie (2017, p. 41) ainda diz que “uma das consequências desse desequilíbrio é o fenômeno sórdido e frequente de duas mulheres brigando publicamente por causa de um homem, que fica quieto, só observando”. Assim, nessa análise é onde vemos as trocas de xingamentos e de comparações entre as personagens de Soraia e de D. Hermínia na frente de Carlos Alberto, que as observa em silêncio.

A questão de o pai aparecer para pegar Marcelina e Juliano para passar um dia do fim de semana não compromete os laços afetivos entre eles/a, pois a questão não é a de saber se o pai está ou não presente no dia a dia, mas se está comprometido com a vida familiar e com a paternidade. “Por outras palavras, a configuração do lar pode não ser tão importante quanto a qualidade do afeto, atenção e suporte que as crianças recebem dos membros da família” (GIDDENS, 2008, p. 190). Então, não é porque o pai só aparece aos fins de semana ou em horas determinadas, que ele não interfira na educação de seus filhos e filha, nem que ele não dê amor e afeto suficientes para eles e ela.

Assim, após dar uma visão geral da família que o filme apresenta, parte-se para uma apresentação individual dos personagens principais.

No seguimento, vem a descrição das cenas, a discussão de cada uma, envolvendo personagens e os seus modos de ser.

Descrições e análises das cenas do primeiro filme

Nessa parte, serão apresentadas algumas cenas representativas do primeiro filme e as análises e discussões acerca dos personagens que aparecem. As cenas apresentam-se em itálico e estão numeradas, em ordem cronológica, como aparecem no filme.

Cena 1: Ao sair de casa para passear com o pai e sua namorada Soraia, Juliano se esquece da bombinha que usa por ter asma. Assim D. Hermínia liga para o celular dele para avisar. Mas tem outra bombinha no carro do pai, não precisando retornar para casa. Ao terminar a ligação, D. Hermínia constata que Juliano, acidentalmente, não encerrou a ligação e ficou escutando o que falavam no carro. Assim, ao escutar que Juliano e Marcelina falavam mal dela, e que até morariam bem com o pai e a Soraia, D. Hermínia ficou muito abalada. Fez suas malas, chamou um táxi, saiu de casa, e foi para a casa de uma tia muito querida, que também morava em Niterói, a tia Zélia. Ao chegar à casa da tia, pediu sigilo quanto a sua estada lá, mas a tia contou ao/a filho/a quando ele (a) ligaram para saber do paradeiro da mãe, dizendo que não era para procurá-la pois essa estava magoada, precisando dar um tempo dele/a.

D. Hermínia ficou muito magoada com o que escutou do filho e da filha porque ela ocupa o lugar de uma mulher que vive para os filhos (a), é dona de casa, num espaço que foi por muito tempo tido como o “verdadeiro” universo da mulher. Ali ela cuidava da casa, da educação dos/a filhos/a e dos cuidados com o marido. Ela toma conta da casa, se vê responsável pela educação dele/a, estabelecendo regras para conviverem e cobrando determinadas atitudes, pois o pai deles/a aparece nos horários de visita, aos fins de semana, como mostrou em algumas cenas, com tempo determinado, levando o Juliano e a Marcelina para atividades de lazer. Sobre isso, Colling diz que:

O feminino caracterizado como natureza, emoção, amor, intuição é destinado ao espaço privado; o masculino – cultura, política, razão, justiça, poder, o público. Esta dicotomia constitui uma oposição desigual entre homens e mulheres, caracterizando a sujeição destas aos homens dentro de uma ordem aparentemente universal e igualitária. (COLLING, 2004, p. 22).

Desta forma, D. Hermínia representa esse lugar do feminino, nesse espaço privado, sendo dona de casa e vivendo para dar amor e se dedicar integralmente aos filhos e filha.

Cena 2: E assim se seguiram os dias na casa da tia Zélia. D. Hermínia conversava com a tia, passeavam pela praia, inclusive foi o primeiro momento do filme em que D. Hermínia apareceu de cabelos soltos, sem rolos e lenço na cabeça; foi num passeio à praia de Icaraí em Niterói. Ao conversar com a tia Zélia, lembrava do tempo de infância dos/a filhos/a e o quanto eles/a eram diferentes. E assim ao lembrar do passado, D. Hermínia traça um perfil de cada um dos/a seus/sua filhos/a, suas formas de ser e de viver, suas relações afetivas, a sua forma de lidar com cada maneira de ser deles/a, o quanto se fazia presente, o quanto sabia de antemão o que poderia ou não acontecer com cada um deles/a, pois muito os/a conhecia.

A partir da cena dois confirma-se que é através de práticas de significação linguística e cultural dos sistemas simbólicos, os significados da maternidade são construídos. Como diz Meyer (2000) tais significados direcionam as mulheres a um entendimento de sua vivência, compreendendo como se dará a sua prática e seus sentimentos em relação à maternidade.

Nota-se em cada lembrança da mãe, o quanto ela protagonizava momentos com seus/sua filhos (a), o quanto era uma mãe presente, zelosa, exagerada, mandona e que tinha uma maneira e linguagem muito próprias para falar dos sucessos e insucessos dos (a) filhos (a). Esses discursos (MEYER, 2000) de ser mãe cuidadosa, cada vez mais complexos e amplamente produzidos e divulgados em diversos artefatos da cultura como poemas, canções, romances literários, filmes como os da presente análise, novelas, documentários e, também, pelas diferentes ciências, mídias e propagandas, produziram saberes que passam a ditar prescrições, normas sobre os modos de cuidar dos corpos femininos, cujo ponto de partida foi a formulação de regras e técnicas para gerir e produzir os corpos mais saudáveis possíveis. E esses saberes produzidos vão fixando as identidades, os modos de ser e vão se repetindo, como diz Foucault, o binômio saber-poder entendido também como técnicas de procedimentos “prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la [...] graças ao conhecimento de si por si” (1999, p. 109).

Cena 3: Voltando a falar sobre as lembranças da infância dos filhos e filha de D. Hermínia sob a sua ótica, enquanto estava na casa da tia Zélia, a primeira lembrança diz respeito a Marcelina.

Marcelina sempre foi uma menina acima do seu peso ideal, era considerada gorda para os padrões da própria mãe e do grupo social a que pertencia. D. Hermínia conta que a filha sempre inventava alguma coisa para fazer e saía machucada. Era destrambelhada, sempre se dava mal ao inventar alguma coisa para fazer, seja brincadeira ou qualquer outra coisa. Aos olhos de D. Hermínia a garota comia muito e era exagerada para tudo. Nas cenas de lembrança da mãe mostradas no filme, percebe-se o exagero nas ações da menina, os tombos que caía, as coisas que fazia que não correspondiam com atitudes de meninas para brincar. Faltava delicadeza, traço dito tão feminino, para selar os modos de Marcelina, que até para correr não tinha coordenação, conforme os relatos da mãe.

Sobre o que D. Hermínia diz sobre Marcelina, Silva pensa que “é nesse caráter constituidor, formativo, que a linguagem, o discurso e a representação se vinculam com o poder” (2003, p. 199). Dessa maneira, os processos, os dispositivos, os suportes, os meios de representação são dependentes do poder e ao mesmo tempo, têm efeitos de poder. Os significados não preexistem como coisas no mundo social, eles têm que ser criados. O mundo social é representado e conhecido de uma certa forma através dos significados contidos nos diferentes discursos. Assim se pode dizer que “a representação é, pois, um processo de produção de significados sociais através dos diferentes discursos” (SILVA, 2003, p. 199). A partir dessa citação, sobre o poder performativo da linguagem, sobre o processo de produção de significados vê-se que ao narrar como Marcelina era, D. Hermínia produz modos de ser na Marcelina.

Assim as lembranças que constituem a menina para a mãe, até hoje prevalecem como características de Marcelina, pois o filme mostra cenas onde D. Hermínia destaca entre xingamentos e gritos que a menina é exagerada, descuidada e “porca”, pois não arruma o quarto e não quer saber de tomar banho. Em uma cena em que Marcelina pede presunto para comer a mãe nega, alegando que ela está imensa de gorda para querer presunto. Esses xingamentos emitidos pela mãe produzem significados, pois a partir de suas falas ela cria o modo de ser da filha e reforça cada um desses traços.

Cena 4: Agora as lembranças se voltam para o filho Juliano. D. Hermínia lembra que Juliano foi muito especial. Sempre foi um menino delicado. Certa vez a mãe muito braba foi buscá-lo na escola, pois os outros zombavam dele e ele não se defendia, dizia que não sabia zoar os meninos e nem o seu irmão Garib o defendia porque estudava em uma sala longe da dele. Ela queria que o filho Juliano soubesse se

defender, que soubesse brigar com os meninos, que fosse mais agressivo e menos delicado, e isso se reforça na cena do filme em que ela pergunta se o filho é “um homem ou uma pururuca”? O menino responde que é uma pururuca.

Esse diálogo resume e reafirma, de modo cômico ou irônico, o senso comum que divide o mundo, em dois universos, masculino e feminino, atribuindo a cada um e a cada uma, qualidades específicas. D. Hermínia é ciente da maneira de ser do Juliano, do seu jeito mais delicado, que nunca se deu bem jogando futebol, mesmo com a insistência e a paciência do pai Carlos Alberto para que ele jogasse, mas não adiantou. Depois tentaram colocá-lo em aulas de lutas como o boxe, o judô, porém também não deram certo. Podemos perceber essas diferenças de gênero sendo marcadas em diversos momentos dos filmes. Ainda mais, aparece o termo “pururuca”⁴ reforçando que a linguagem produz efeitos nesse sujeito, assim Juliano se julga uma pururuca ao invés de ser um homem.

O pai e a mãe ficavam preocupados por Juliano não corresponder ao que eles queriam. Insistiam em colocá-lo em atividades que correspondessem ao que o pai e a mãe julgavam ser o mais certo para um menino. Sobre isso Louro explica que:

O processo de heteronormatividade é posto em ação para nos tornar, todos, compulsoriamente, heterossexuais. As normas regulatórias de gênero e de sexualidade são, como todas as normas, anônimas e onipresentes. É praticamente impossível identificar quem as enuncia: elas simplesmente acontecem, se espalham por toda a parte e costumam penetrar em todos, insidiosamente (LOURO, 2017, p. 77).

Essa cena ainda faz pensar o quanto as masculinidades e feminilidades, os atributos de gênero não são expressivos, mas performativos. Butler argumenta (2017, p. 243) que “se os atributos e atos de gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido”, então não haveria atos de gênero reais ou distorcidos, verdadeiros ou falsos, porque são fabricados e sustentados por performances sociais contínuas, e essas performances devem ser repetidas para manter a ideia de gênero. Assim, Butler (2017, p. 241) diz que “os gêneros distintos são parte do que humaniza os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero”. Voltando para a cena que se analisa, Juliano tem que desempenhar bem a sua performance de gênero masculina, para não sofrer discriminação na sociedade em que está inserido, para que

⁴ Esse termo se refere a um tira gosto de carne de porco, porém aqui foi usado significando frágil, quebrável. Disponível em www.sinonimos.com. Acesso em: setembro 2017.

não seja punido por não corresponder à performance que se espera, ele tem que passar credibilidade na produção do seu gênero.

Cena 5: Ainda numa volta ao passado, D. Hermínia falou sobre uma noite de natal em que os filhos e a filha estavam ansiosos (a) para receber os presentes. Contou que Marcelina ganhou uma bicicleta cor de rosa, Juliano ganhou um skate e Garib ganhou um kit medicina com tubo de ensaio, permanganato de potássio, um kit completo que o agradou muito. Mas os presentes não agradaram a todos como os pais pensavam: Marcelina e Juliano brigaram pela bicicleta rosa, pois Juliano não queria o que ganhou e se apossou da bicicleta da irmã. Os pais para acalmá-lo (a), primeiro tentaram convencer Juliano que o presente era de menina, era cor de rosa, era para a irmã e não para ele. O menino contestou alegando que a cor era bobagem, que até o pai tinha uma camisa cor de rosa. Com isso, não o convenceram e o deixaram com a bicicleta rosa e a Marcelina com um pedaço do peru assado que estava servido na mesa para a ceia de Natal. Marcelina se acalmou e se mostrou feliz com comida, mais do que com a bicicleta e com outras caixas de presentes que lhe foram oferecidas.

Ao analisar a cena e ver a reação do pai e da mãe diante das escolhas do filho Juliano e da filha Marcelina, constata-se o quanto se produz na fala da cor rosa para meninas, se produz ao dizer que determinado brinquedo é para menino, como o skate, e não para menina, o quanto as normas de gênero interpelam nas relações familiares e produzem os modos de ser de cada um ou de cada uma. Sobre isso, Louro diz que “as normas regulatórias de gênero e de sexualidade são, como todas as normas, anônimas e onipresentes” (2017, p. 77).

Complementando o que foi dito, Louro diz que:

Um atravessamento de fronteiras que é extremamente vigiado em nossas culturas. Somos todos instados a permanecer no território de gênero para o qual fomos designados ao nascer. Pedagogias são exercidas cotidianamente e continuamente por meio da família, da escola, da mídia, das leis, das igrejas, da medicina para garantir que cada um ou cada uma de nós “adquiram” e mantenham “coerentemente” seu gênero e, por conseguinte, sua sexualidade (LOURO, 2017, p. 77).

Quanto a essa divisão de brinquedos de menina e brinquedos de menino, Adichie se mostra impressionada com isso. “Eu não tinha percebido ainda como a sociedade começa tão cedo a inventar a ideia do que deve ser um menino e do que deve ser uma menina. Eu gostaria que os brinquedos fossem divididos por tipo, não por gênero” (2017, p. 25). É importante pensar no momento de brincar como um espaço oportuno

para a aprendizagem também pelo fato dos brinquedos serem uma espécie de miniatura de objetos presentes no dia a dia do adulto. Desta forma, as experiências se tornam enriquecedoras e criam facilidade futura ao lidar com situações parecidas, agindo como uma experimentação.

Pode-se a partir disto pensar que os brinquedos desde a tenra infância demonstram o que se espera daquele sujeito quando ele se tornar adulto, permanecendo a manutenção de estereótipos relacionados aos homens e às mulheres, mudando apenas as ferramentas que usamos para essa manutenção.

Ainda essa cena, mostra Marcelina se acalmando a medida que lhe é oferecido um pedaço de peru da ceia natalina, reforçando o que a mãe fala da filha até os dias de hoje, “não se cuida, é comilona, come tudo o que vê pela frente”. Novamente a linguagem produzindo e reforçando o que a menina é, mostrando que é gorda porque come muito, mostrando que troca um brinquedo novo por comida.

Cena 6: Os filhos Juliano e Marcelina passaram a sentir a falta da mãe em casa, embora de início estivessem achando boa a ideia. Sentiam falta da mãe, principalmente na hora das refeições, uma vez que nenhum dos dois sabia cozinhar ou fazer algo para comer. Nessa parte do filme Juliano fala: “vamos ligar e pedir para mãe voltar”. Mas Marcelina retruca, falando: “eu não, ela que saiu, ela que procure”. Em seguida mostra a cena que sobrou um biscoito no pacote e esse foi muito disputado pelos irmãos, caindo no chão e sendo apanhado pelo cãozinho, que também estava com fome. Marcelina, em desespero de fome, pediu para que Juliano falasse para o seu namorado comprar um lanche para ele e ela. De início ele negou, mas depois pediu para que o namorado comprasse um lanche e trouxesse para ele e para ela.

A cena traz a questão da dependência do filho e da filha em relação à mãe e o quanto era importante “comer” para a personagem Marcelina. O quanto a ausência da mãe em casa mostrava que o filho e a filha eram dependentes, até para se alimentar. O quanto essa mãe fazia de tudo para ele/ela, tornando-os incapazes de agir em ações simples do dia a dia, como no caso, providenciar comida.

Agora partindo para outra análise, Marcelina não se preocupava com a sua aparência, mesmo que a chamassem de gorda ou de comilona. Ademais, sua mãe insistia em xingar pela sua falta de higiene pessoal e em relação as suas coisas, ao seu quarto, e isso ocorria não só nessa cena descrita como em várias cenas em que a mãe insistia em falar do seu corpo gordo e da sua mania de comer muito. Como diz Louro

(2017), a discriminação, a abjeção e o deboche se disfarçam e se infiltram nas piadas, nos diferentes espaços da sociedade, nas escolhas de parceiros e parceiras dos jogos, das brincadeiras ou dos grupos de estudo. Suas marcas, ao contrário das marcas da violência física, nem sempre são imediatamente visíveis, porém podem ser particularmente persistentes e duradouras. “As violências do cotidiano, por vezes miúdas e consentidas, se diluem, se disfarçam e se propagam exponencialmente” (LOURO, 2017, p. 67). Isso quer dizer que mesmo que Marcelina não se mostre diminuída ou ofendida com os xingamentos acerca de sua aparência “gorda” e sobre sua falta de higiene faladas por sua mãe, mesmo não sendo agressões físicas, se configuram em violências por serem ditas com frequência e até com um certo consentimento por parte de quem é agredida.

Cena 7: Quando Marcelina foi ao clube com seu pai e Soraia, em um momento em que se atirou na piscina, respingou água em Soraia que estava deitada pegando sol. Essa, irritada por ter sido molhada pela garota comenta: “Fofinha, olha pra mim, tô magra né”? Marcelina responde: “é”. Em seguida Soraia fala: “você tá gorda, né, amor”?

Bem ao contrário de Marcelina, Soraia era muito vaidosa. Tinha saído de um salão de beleza com unhas e cabelos feitos para ir ao clube. Soraia tinha um cuidado com a sua aparência e isso era observado e admirado por Carlos Alberto.

Assim como a personagem Soraia, hoje se vê que o auto aperfeiçoamento individual se tornou um significativo privilegiado por meio do qual os indivíduos exprimem sua autonomia e se constituem num mundo competitivo. Com isso, diante das numerosas práticas bioascéticas, o indivíduo demonstra sua competência para cuidar de si e construir sua identidade (ORTEGA, 2008). Além da D. Hermínia, como comentado na cena anterior, nota-se também nessa cena que Soraia chama a atenção para a estética de seu corpo, salientando para Marcelina que o corpo dela é magro em oposição ao de Marcelina que é um corpo gordo e que por esse motivo, levantou água ao se atirar na piscina. Aqui vê-se a ironia na fala de Soraia, um deboche reforçando o modo de ser da Marcelina, a falta de cuidado de si numa competição de aparências.

Cena 8: Já se encaminhando para o final do primeiro filme, os filhos Juliano e Marcelina ficaram sensibilizados ao mexer em uma caixa que a mãe guardava recordações, cartões e fotos; bateu um remorso na Marcelina e com isso seguiram para o apartamento de tia Zélia, mas elas tinham saído. Enquanto isso, em uma praça de

Niterói, D. Hermínia dá entrevista ao vivo para um programa televisivo. No momento, o programa atinge muitos pontos de audiência porque D. Hermínia desvia o assunto principal e começa a falar sobre atribuições de uma mãe, “que mãe tem que corrigir e educar e que mãe sempre dá um jeito de não faltar nada para os filhos”.

Graças aos índices de audiência elevados do programa ao vivo em que D. Hermínia deu entrevista, ela foi convidada para ser apresentadora de um programa voltado às mães. Ela aceitou o convite e a estreia do programa foi festejada com uma reunião unindo a família em seu apartamento. Assim, apareceram para assistir ao primeiro programa: o ex-marido com a Soraia, o filho Garib com a mulher, a tia Zélia, a irmã Iesa, a diarista Valdeia e o filho Juliano e a filha Marcelina.

A cena descrita mostra o quanto o filho e a filha estão sempre presentes na fala da mãe D. Hermínia, pois até nas suas ausências, quando se viu na oportunidade de falar sobre ele e ela, não se importou com a temática da entrevista e nem com o tempo que dispunha para falar. Pegou o microfone e falou sobre o que ela mais sabe, sobre educação do filho e da filha, ditou modos de ser que uma mãe tem que ter. Diante disso, Moreira e Nardi explicam que:

Há características que são relatadas como específicas de um modo de ser mãe, as quais configuram a norma relativa à maternidade, a partir da qual as mães ‘se’ avaliam como ‘boas’ mães, ou não, utilizando-se, para isso, de diferentes discursos (MOREIRA; NARDI, 2009, p. 571).

É importante salientar a forma como a sociedade atribui à mulher mãe o conhecimento total de seus filhos, o quanto só uma mãe conhece as atitudes e formas de ser dos filhos. Deve-se isto ao fato de as mulheres permanecerem por mais tempo com os filhos, mas isto não garante um conhecimento pleno das pessoas, ainda mais em tempos que a mulher sai de casa para trabalhar e as crianças, os filhos ficam aos cuidados do cônjuge ou de outra pessoa que não a mãe. Os julgamentos de boa mãe diante de tais situações podem vir carregados de diferentes significados, dependendo de lugares de falas que os enunciam.

Esta norma da maternidade, que a mãe tudo sabe do (a) filho(a), apesar de ser produzida socialmente, passa a ser naturalizada. Ela funciona associando algumas características a um modo de ser mãe considerado mais adequado, tais como tempo e idade certos para ser mãe, número de filhos, condições financeiras, o que uma mãe pode ou não pode fazer. E é a partir desta norma que outros modos de ser mãe são avaliados e hierarquizados.

A cena acima se faz importante para o entendimento da análise do segundo filme que vem a seguir. Agora D. Hermínia não só vai cuidar da casa, dos filhos e da filha como também vai apresentar um programa que vai tratar do que ela sabe muito bem: o cuidado com os filhos, o espaço que as mães ocupam na família na contemporaneidade.

Breve apresentação da família mostrada no segundo filme

Essa parte do trabalho analisa a família mostrada no filme “Minha mãe é uma peça 2” (Fig. 2) a partir das mudanças que acontecem com os personagens da história, ocasionando uma nova forma de arranjo da família de D. Hermínia. Agora, a protagonista D. Hermínia trabalha de apresentadora de um programa de televisão direcionado às mães e faz uso da frase “mãe é um assunto que rende” durante o programa.

Este filme apresenta a Dona Hermínia diferente em sua aparência, pois aparece com maquiagem, cabelos soltos e escovados e o corpo mais magro. Mas continua com sua personalidade, seus modos de se expressar que chamam a atenção e a tornam uma apresentadora diferente como diz a citação:

Num tempo em que a individualização do eu se faz premente, ser único é sustentar uma inconfundível visibilidade, um eu localizado no visível do corpo. Um eu construído a partir de referências inscritas e prescritas em diversas instâncias culturais, através das quais, a todo e qualquer momento, é possível mensurar o ineditismo de nós mesmos, de nossa singularidade e individualidade (LOURO; FELIPE; GOELLNER, 2007, p. 39).

Figura 12 – Cartaz do filme “Minha mãe é uma peça 2”



Fonte: <http://cinema10.com.br/filme/minha-mae-e-uma-peca-2>

D. Hermínia agora trabalha fora de casa também, não fica só em casa cuidando dos filhos, tem reconhecimento e prestígio social, sendo admirada, inclusive, pelo seu ex-marido, Carlos Alberto, que não poupa elogios cada vez que a encontra. As investidas de Carlos Alberto ao elogiar Dona Hermínia, mostrando-se maravilhado com a mulher autossuficiente que ela se tornou, não alteram a história da supremacia masculina, reiterada e legitimada por discursos e práticas continuados, e por isso não se faz acreditar em tal interpretação de tanta admiração pelo sucesso profissional e ascensão social da ex-mulher. Mesmo assim, a feminilidade exibida por D. Hermínia agrada aos olhos do ex marido, pois agora ela exhibe atributos hegemonicamente valorizados nas mulheres, como andar bem arrumada, de saltos altos, bem maquiada.

Muita coisa pode ter mudado na cultura brasileira como em tantas outras, pois muito tempo coube ao homem o direito e o dever de mandar ou de decidir, e à mulher cabia obedecer e seguir. Isso tudo pode ter mudado em parte, mas nem antes e nem agora essas posições foram ou são fixas. “Os jogos de poder são sempre complexos” (LOURO, 2017, p. 18). As posições não são fixas, são cambiantes, pois os polos feminino e masculino estão longe de ser, em si mesmos, homogêneos ou singulares. Esses jogos de elogios, ciúmes, xingamentos tomam parte nesses jogos de poder experimentados entre Dona Hermínia e o ex-marido Carlos Alberto.

A seguir, as cenas do segundo filme são descritas e analisadas. As descrições dos personagens principais que aparecem nesta análise já foram feitas anteriormente, sendo assim, como todos que aparecem agora já foram descritos, não há a necessidade de repetir as descrições.

As cenas do segundo filme – descrições e análises

A seguir, são apresentadas algumas cenas representativas do segundo filme e as análises e discussões acerca dos personagens que aparecem. As cenas apresentam-se em itálico e estão numeradas, em ordem cronológica, como aparecem no filme.

Cena 1: O apartamento que D. Hermínia mora com os filhos Juliano e Marcelina é maior e bem decorado, mostrando uma situação financeira melhor em relação ao primeiro filme. Os serviços da casa são feitos pela empregada Valdeia.

Enquanto que no primeiro filme a personagem D. Hermínia sai de casa e passa um tempo na casa da tia Zélia, no filme dois D. Hermínia se vê mais sozinha em casa,

pois Marcelina passa num teste para participar de uma companhia de teatro e assim, vai morar em São Paulo junto com mais atores da companhia. Juliano, incentivado pelo pai que inclusive lhe paga o aluguel de um apartamento em São Paulo, também sai de casa e em seguida recebe proposta de emprego em um escritório de advocacia em São Paulo. Com isso, D. Hermínia se vê só em casa, sentindo-se triste, aumentando os diálogos com a irmã Iesa. O neto Pedrinho, filho de Garib, passa uns dias na casa dela, faz travessuras, a vó o corrige, vai de castigo quando necessário, ganha presentes e encanta a avó.

Assim como muitas mulheres, D. Hermínia agora também trabalha fora de casa. Desde os anos 90 (DEL PRIORE, 2017) uma em cada cinco famílias no Brasil já tinham chefia feminina. Deixou de ser vergonha trabalhar fora de casa e a mulher foi à busca de um lugar ao sol, acumulando trabalho e criação de filhos. Com isso, a mulher se tornou mais exigente consigo mesma, na tentativa de oferecer aos filhos um ambiente mais equilibrado. Com a saída de casa para trabalhar, D. Hermínia garante para a família um ambiente de mais conforto, em um espaço maior.

A casa está maior, porém está mais vazia. A saída do filho Juliano e da filha Marcelina de casa está muito difícil para D. Hermínia, pois até então as suas atividades estavam diretamente relacionadas ao cuidar do filho e da filha e da casa e nesse momento esta atividade é reduzida apenas à segunda função. Como dizem Sartori e Zilberman (2009), mulheres que dedicaram grande parte de suas vidas à criação dos filhos, podem vir a sentir grande tristeza com o fenômeno do ninho vazio sentindo que não estão mais úteis para os filhos que estão aprendendo a “andar com as próprias pernas”. Esses autores também afirmam que o período do Fenômeno do Ninho vazio acontece junto com diversas mudanças na vida do homem e da mulher, tais como aposentadoria e menopausa o que pode agravar sentimentos de depressão e de baixa autoestima.

D. Hermínia é avó de Pedrinho que passa uns dias com ela, pois ele mora distante, mora em Brasília. As cenas com o neto mostram uma dedicação e amor compreensíveis para uma avó que não mede esforços para fazer as vontades do neto, inclusive o presenteando com aquilo que ele insistiu em ganhar. A avó dava-lhe atenção quando podia e ao mesmo tempo o repreendia quando fazia alguma travessura. O tornar-se avó traz muitas possibilidades para este sujeito e uma nova etapa para toda a família, pois abrange uma geração a mais. Do ponto de vista das avós, Dias (1994) ressaltou que a chegada de um neto para a mulher de meia-idade pode ser uma solução,

por ter “perdido” seus filhos através do casamento. Assim, a avó adquire uma nova importância e utilidade, experienciando de outra forma ser mãe novamente, mas sem as responsabilidades que tinha quando foi mãe.

Cena 2: D. Hermínia recebe a visita de uma irmã que mora há anos em Nova York, a Lúcia Helena. Essa fica hospedada por um tempo na casa de D. Hermínia que não se mostra muito feliz com a ideia, mas concorda porque não tem outro jeito. Com isso, o filme mostra diálogos entre as três irmãs, Lúcia Helena, D. Hermínia e Iesa, em que falam sobre a vida que levam, discutem e opinam sobre suas vidas. D. Hermínia e Iesa casaram e tiveram filhos e filha. As duas mulheres são separadas dos maridos e a irmã que mora em Nova York é solteira e não tem filho nem filha.

A tia Zélia, sempre muito afetuosa e amiga de D. Hermínia está doente, debilitada com mal de Alzheimer. D. Hermínia faz visitas para acompanhar a tia que entre um assunto e outro, se esquece de fatos antigos e de falas recentes. D. Hermínia demonstra muito carinho toda vez que visita a tia e diz em uma das visitas: “eu amo você titia”. A tia ao ouvir isso reserva-se e quando estão passeando na rua, mais especificamente numa praça, a tia Zélia fala: “eu nunca vou esquecer o que você falou”.

Nessa cena se vê a amizade e a cumplicidade que une as irmãs e ao mesmo tempo mostra as suas divergências, pois enquanto conversam, trocam ideias, dividem opiniões e se identificam nos modelos de vida que levam. Sobre isso, Louro diz:

Mulheres, possivelmente mais do que homens, têm sido educadas para viver da expectativa de serem julgadas. Parece que faz parte das pedagogias da feminilidade o receio de não corresponder ao que, supostamente, delas é esperado. São capazes de se submeter a comparações com figuras exemplares invisíveis que seriam mais amorosas ou protetoras, mais habilidosas ou competentes, mais interessantes ou mais agradáveis ao olhar (LOURO, 2017, p. 116).

Partindo dessa ideia, as mulheres, na expectativa de serem julgadas, muitas vezes precisam se aconselhar mais com a família ou com as amigas, precisam de consentimento para fazer algumas coisas. Foram educadas para o matrimônio e para ter filhos ou filhas e quando isso não acontece, independente do motivo, as mulheres têm que se explicar, se justificar pela escolha que foge à ideia hegemônica de ser mulher. Completando o que pode ser observado na cena, a constante ligação dos relacionamentos ao parentesco é extremamente difundida no senso comum, em

diferentes espaços, para caracterizar aqueles ou aquelas que são próximos (as), como diz a citação:

A metáfora familiar, como sabemos, é bastante empregada, nas mais diferentes situações, nos mais diversos ambientes e instituições, como as igrejas, os ambientes de trabalho, os times esportivos: qual a empresa que não se intitula uma família ou o grupo musical que seguidamente afirma “aqui todo mundo é irmão?” Quando se busca afirmar que um amigo é muito especial, ele imediatamente passa à condição privilegiada de irmão. Também a escola é lugar que não escapa a tal metáfora: basta lembrar a figura da professora, chamada de mãe ou tia; e os alunos, chamados de irmãos. (SCHWERTNER, 2012, p. 173).

Associar o (a) amigo (a) ao familiar, de acordo com Ortega (2002), é um caminho mais fácil, objetivado pelo medo do desconhecido que é sempre apresentado na convivência com diferentes indivíduos: “o medo ao diferente, aberto, indeterminado, contingente e desconhecido leva-nos, sem dúvida, a procurar analogias, formas de adaptação e tradução em imagens conhecidas e próximas, que nas descrições das relações pessoais são as da gramática familiar” (ORTEGA, 2002, p. 124). Nesse sentido, o irmão ou a irmã é alguém próximo, já conhecido, e a correspondência entre amizade e familiaridade está relacionada à busca pela segurança.

O irmão stricto sensu, considerado de sangue, é aquele que se acompanha desde o nascimento, aquele que já se conhece, que se sabe como vai agir e reagir, com quem não é necessário inventar uma relação do nada - uma vez que ela está criada a partir dos laços familiares - e com quem parece não se enfrentar imprevistos maiores. (SCHWERTNER, 2012, p. 173).

Assim como na cena em análise, as conversas, a cumplicidade de acontecimentos da vida das irmãs bem como o forte relacionamento de amizade que existe entre D. Hermínia e Tia Zélia reforçam o quanto as ligações de amizade entre familiares podem ser mais confiáveis e tranquilas.

Cena 3: Em um final de festa, sentadas a uma mesa, as três irmãs conversam, sobre relacionamentos, sucessos e fracassos amorosos de suas vidas. No momento, as três estão sem um relacionamento amoroso.

Nos tempos de hoje o casamento não é mais obrigatório e ele escapa às estratégias religiosas ou familiares; o divórcio não é mais vergonhoso e os casais têm o mesmo tratamento perante a lei. A realização pessoal se coloca acima de tudo: recusam a frustração e a culpa. Oscilam entre o desejo de segurança e a liberdade. Mas não se sabe se tudo isto são conquistas ou armadilhas (DEL PRIORE, 2017). Como na cena

que se analisa, as três irmãs estão sem um relacionamento amoroso, duas são divorciadas, a outra está solteira. Cada uma pode escolher o que lhe for melhor para o momento de suas vidas. O que é significativo para uma pessoa, pode não ser para outra e isso se aplica às uniões matrimoniais, aos estilos de vida, às escolhas nas profissões. As feminilidades das irmãs correspondem ao que se apregoam na contemporaneidade, mulheres com cuidado de si, com a possibilidade de buscar suas realizações pessoais, de desfazer relações matrimoniais se caso não corresponderem às suas expectativas de vida.

Ainda sobre a cena da conversa entre as três irmãs num final de festa, Lúcia Helena, a irmã que mora em Nova York, se queixa de não ter ninguém, de ter fracassado nos relacionamentos e de nem sequer ter tido filhos. Partindo da ideia de que ser mãe é cuidar (MOREIRA; NARDI, 2009), associada à ideia de que ser mulher ou ser útil é ser mãe, então ao deslocar-se da função de cuidadora, a mulher sente-se inútil. Esses enunciados que definem o que é ser mulher e ser mãe de forma tão restrita exigem de algumas mulheres que repensem suas vidas tanto em não querer ter filhos como depois, que seus filhos se tornaram mais independentes. Giddens (2008) diz que estão com a razão aqueles que defendem que a grande diversidade de formas familiares atualmente existentes, libertam as pessoas das limitações e sofrimentos do passado. “Homens e mulheres podem permanecer sós se assim o quiserem, sem terem de enfrentar a desaprovação social associada no passado de ser um homem solteiro ou uma solteirona” (GIDDENS, 2008, p. 199). As três irmãs da história dos filmes podem escolher o que querem para si e se sentirem plenas, independente de seus estados civis e de suas escolhas em ter filhos (as) ou não.

Cena 4: Agora se encaminhando para o final do filme, aparecem as cenas da estreia de Marcelina no teatro. Já estão na sala de teatro o Juliano e o pai. D. Hermínia está atrasada. Enquanto mostram os dois ansiosos pela sua chegada, mostra D. Hermínia em um táxi, dando ordens e comandos ao motorista, pois o trânsito está ruim e ela não pode se atrasar para a estreia da filha. Quando chega ao teatro, entra e se acomoda em uma poltrona entre os dois e assim olham para a entrada de Marcelina em cena: ela entra pendurada num cabo de aço, como se estivesse voando, representando a fada Sininho da história de Peter Pan. Na cena, Marcelina se destaca por seu jeito de entrar em cena, fingindo que ia cair, depois ri do público dizendo que estava brincando. O público reage com risos e comentários, então Marcelina dá um

show de interpretação, emociona o irmão, a mãe e o pai, é elogiada e aplaudida pela plateia.

D. Hermínia, como fez na maioria das cenas dos filmes, marcava sua presença com seu jeito falante com tom voz alto e imperativo e aqui na cena com o taxista não foi diferente, ela expôs que estava atrasada e não parava de falar. Assim como é autoritária com os filhos e filha, também se mostra impaciente e mandona com o motorista de táxi. Porém aqui há um cruzamento, um entrelaçamento do dispositivo da maternidade com o dispositivo pedagógico da mídia, no que diz respeito à predominância da mulher como ser falante e falado nos espaços comunicacionais. Para Fischer (2001), trata-se de uma característica peculiar da mídia, no sentido de tornar o sexo feminino protagonista das mais diferentes matérias, reportagens, programas etc. e a personagem D. Hermínia ratifica o que foi dito, pois pelo seu jeito falante, ganhou espaço na mídia como apresentadora de programa onde faz várias propagandas de produtos, passando confiança e credibilidade.

Ela chega e ocupa a poltrona entre o filho e o ex-marido, demarcando o quanto é importante estar em um lugar central, privilegiado, o quanto ela tem de história junto à Marcelina, o quanto parte daquele sucesso está associado à criação e cuidados que ela recebeu da mãe, tão dedicada e zelosa.

A plateia se vê surpreendida com a chegada de uma fada, suspensa por um cabo de aço, exibindo um corpo gordo, que para os padrões de fada não são tidos como norma. E assim Marcelina se afirma como uma artista de peso, não por ter um corpo acima de um peso ideal para a sua estatura como sempre salientou a sua mãe D. Hermínia e reafirmava a madrasta Soraia, mas por ter um grande talento a ponto de entrar causando espanto em cena e em seguida desempenhar de forma brilhante o papel de sua personagem. A identidade de Marcelina é essa, esse é o seu modo de ser, é dessa forma que ela se vê realizada. Para Quadrado (2006), “vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual assumimos nossas múltiplas identidades – profissional, de gênero, de geração, sexual, entre outras”. Marcelina pode ser o que ela quiser, pode exercer as múltiplas identidades, entre elas a de ser mulher e artista.

Algumas Considerações

O filme apresenta uma forma, dentre tantas outras possíveis, sobre ser mulher e mãe, mostra uma maternidade hegemônica, mostra uma forma possível de ser filho, ser filha, ser ex-marido e pai. Independente de morar junto ou não com o pai ou a mãe, os filhos e filha sabem das regras impostas pela mãe, já que essa é a responsável em pôr ordem na casa e na vida dos filhos e filha. Mesmo à distância, quando o filho e a filha saem de casa para morar em outra cidade, a vigilância e as exigências da mãe imperam em seus diálogos.

Nas lembranças de D. Hermínia, o tipo de família apresentada no primeiro filme é a família nuclear, ou seja, dois adultos vivendo juntos num mesmo agregado com os seus filhos e filha biológicos (a). Depois que o pai e a mãe se divorciaram, o tipo de família mudou, passou a ser monoparental em que a mãe cuida da família sozinha, mesmo que o pai apareça em visitas eventuais.

Os filmes mostram o quanto a linguagem produz significados ao ver a idealização do corpo toda vez que a mãe D. Hermínia xinga a filha Marcelina por ser gorda e muito comilona, o quanto os discursos de cuidados ao corpo são presentes nas falas dos familiares. Mostra também o quanto Soraia, a madrasta, é valorizada no seu padrão magro e cuidada de ser.

Além disso, se vê a preocupação do pai e da mãe em querer que seu filho Juliano, quando criança, se enquadre na inteligibilidade de gênero, que corresponda aos seus modos de ser com coisas que meninos podem e devem fazer. Isso porque para se qualificar como um sujeito legítimo o sujeito se vê obrigado a obedecer às normas que regulam a sua cultura (BUTLER, 2017). Ainda mais, “o processo de heteronormatividade é posto em ação para nos tornar, todos, compulsoriamente, heterossexuais. As normas regulatórias de gênero e de sexualidade são, como todas as normas, anônimas e onipresentes” (LOURO, 2017, p. 77).

Diante da multiplicidade de pedagogias culturais existentes nos filmes, uma vez que ensina os modos de ser mãe dona de casa e mãe que trabalha, ser filho e filha, ser pai, ser irmão e irmã, pode-se dizer que os artefatos culturais analisados potencializam a reflexão do quanto que a família apresentada nos filmes representa a família brasileira, visto que os índices de audiência nas salas de cinema foram altos, possivelmente, de alguma forma, os diálogos e as cenas dos filmes sugerem as nossas formas de ser e de viver.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. Tradução: Denise Bottmann. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BADINTER, Elisabeth. *Um Amor Conquistado: o Mito do Amor Materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 370 p.
- BUTLER, Judith R. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 13ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- COIRO - MORAES, Ana Luíza. A análise cultural: um método de procedimentos em pesquisas. *Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação*. Vol. 4, nº 7, janeiro-junho/2016.
- COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: Strey, M. N; Cabeda, S.T.L; Prehn, D. R. (Org.) *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=W2NJdZYNTqIC&oi=fnd&pg=PA13&dq=estere%C3%B3tipos+na+constru%C3%A7%C3%A3o+feminino&ots=B_pVo3BOL&sig=1dcmCpvmSTN46hwNJhyENK98NQ#v=onepage&q=estere%C3%B3tipos%20na%20constru%C3%A7%C3%A3o%20feminino&f=true acesso em agosto 2017.
- COSTA, Marisa Vorraber. Estudos Culturais: para além das fronteiras disciplinares. In: _____ (Org.) *Estudos Culturais em Educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 13-36.
- DEL PRIORI, Mary. - *Casamento, amor e sexo: o que mudou?* Disponível em: < <http://historiahoje.com/casamento-amor-e-sexo-o-que-mudou/> > Acesso em Setembro de 2017.
- DIAS, C. S. B.. A Importância dos Avós no Contexto Familiar. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 10, n. 1, p. 31-40, 1994.
- DIAS, Maria Berenice. *Manual de direito das famílias*. 6 ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2010.
- DIAS, Maria Berenice. *Família ou famílias?* Disponível em: < http://www.mariaberenice.com.br/manager/arq/%28cod2_13007%29Familia_ou_Familias.pdf >. Acesso em: nov. 2017
- DINIZ, Maria Helena. Curso de Direito Civil Brasileiro. *Direito de Família*. v. 5, n. 22. ed. São Paulo: Saraiva, 2007.
- ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In T. T. da Silva. *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 07-76.

- FISCHER, Rosa Maria Bueno. “Técnicas de si” na tv: a mídia se faz pedagógica. *Educação UNISINOS*, São Leopoldo (RS), v. 4, n. 7, jul./dez., 2000, p.111-119.
- FISCHER, R. M. B.. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV . *Estudos Feministas*, Florianópolis: CFHC/UFSC, v. 9, n. 2, 2001, p. 586-599.
- FOUCAULT, Michael. *Em defesa da sociedade: cursos do College de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. 6 ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- LAROSSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In SILVA, Tomaz Tadeu (Org.) *O Sujeito da Educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, p.35-86, 1994.
- LOURO, Guacira Lopes, FELIPE, Jane, GOELLNER, Silvana Vilodre. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 3.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro:Vozes, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes. *Flor de Açafreão: takes, cuts, close-ups*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- MEYER, Dagmar. As mamas como constituintes da maternidade: uma história do passado? *Educação & Realidade*. v. 25, n. 2, p. 117-133, Jan/jun, 2000.
- MONTEIRO, Washington de Barros; SILVA, Regina Beatriz Tavares da. *Curso de Direito Civil*. 39. ed. São Paulo: Saraiva, 2009. v. 2. p. 1.
- MOREIRA, Lisandra E., NARDI, Henrique C. Mãe é tudo igual? Enunciados produzindo maternidade(s) contemporânea(s). *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 569-594, mai/ago., 2009.
- ORTEGA, Francisco. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- QUADRADO, Raquel Pereira. *Adolescentes: corpos inscritos pelo gênero e pela cultura de consumo*. Dissertação de Mestrado. Rio Grande: FURG/PPGEA, 2006.
- SARTORI, A.C.R., & ZILBERMAN, M.L. Revisitando o conceito de síndrome do ninho vazio. *Revista Psiquiatria Clínica*, v. 36, n. 3, p. 112-121, 2009.
- SCHWERTNER, Suzana Feldens. Palavras e imagens sobre amizade jovem na contemporaneidade. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 163-185, jan./abr. 2012.
Disponível em:
<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/13947/16038>. Acesso em 15 de Dezembro 2017.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do*

currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Currículo e identidade social: territórios contestados. In: _____.(Org). *Alienígenas na sala de aula*. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. P.190-207.

Sinônimos. Disponível em www.sinonimos.com. Acesso em: setembro 2017.

Site Cinema 10: <http://cinema10.com.br/filme/minha-mae-e-uma-peca-2>. Acesso em: outubro 2017.

VENOSA, Sílvio de Salvo. Direito Civil. Vol. VI - *Direito de Família*. 5. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2005.

Filmes:

Minha mãe é uma peça. Direção: André Pellenz. Brasil: Migdal Filme, 2013.

Minha mãe é uma peça 2. Direção: César Rodrigues. Brasil: Migdal Filmes, 2016.

Recebido em Maio de 2021.

Aprovado em junho de 2021.

Revista
Diversidade
e Educação