

Claquete: cena da família contemporânea apresentada nos filmes

“Minha mãe é uma peça” e “Minha mãe é uma peça 2”

Claqueta: escena de la familia contemporánea presentada en las películas

"Mi madre es una pieza" y "Mi madre es una pieza 2"

Claquete: contemporary family scene featured in the films "My Mother is a Part" and "My Mother is a Part 2"

Saionara Vitória de Almeida¹

Raquel Pereira Quadrado²

Resumo

Neste artigo, discute-se as relações familiares no contexto da contemporaneidade a partir do que se apresenta nas produções cinematográficas brasileiras “Minha mãe é uma peça” e “Minha mãe é uma peça 2”. Os dois filmes têm como protagonista, no papel de Dona Hermínia, o ator Paulo Gustavo, um dos escritores dos filmes, 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 bem como as performances dos personagens principais da história. Com isso se pretende ver que tipo de família é apresentada nesses artefatos de grande audiência nos cinemas nacionais e investigar os modos de ser dos personagens principais baseados nos estudos de gênero. O aporte teórico dessa pesquisa fundamenta-se a partir do campo dos Estudos Culturais na sua vertente pós-estruturalista. A metodologia se fundamenta na análise cultural de dois artefatos, duas obras cinematográficas contemporâneas, e partem de conceitos construídos historicamente que fazem parte da cultura de onde se vive, no caso, a cultura da família brasileira.

Palavras-Chave: família; gênero; pedagogias culturais.

Resumen

En este artículo, se discuten las relaciones familiares en el contexto de la contemporaneidad a partir de lo que se presenta en las producciones cinematográficas brasileñas "Mi madre es una pieza" y "Mi madre es una pieza 2". Las dos películas tienen como protagonista, en el papel de Doña Hermínia, el actor Paulo Gustavo, uno de los escritores de las películas, que dice que las obras se basan en su propia madre. El trabajo trae un análisis de cómo se establecen las relaciones familiares presentadas en las películas así como las actuaciones de los personajes principales de la historia. Con eso se pretende ver qué tipo de familia es presentada en esos artefactos de gran audiencia en los cines nacionales e investigar los modos de ser de los personajes principales basados en los estudios de género. El aporte teórico de esta investigación se fundamenta a partir del campo de los Estudios Culturales en su vertiente post-estructuralista. La metodología se fundamenta en el análisis cultural

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande-FURG, Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil; saionara@vetorial.net. Trabalho apresentado no I Seminário Latino-Americano de Estudos em Cultura – SEMLACult, Foz do Iguaçu/PR, Brasil, 2017.

² Doutora em Educação em Ciências. Professora Adjunta do Instituto de Educação da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, onde atua no PPG em Educação e no PPG em Educação em Ciências, Rio Grande, Brasil; raquelquadrado@hotmail.com.

de dos artefactos, dos obras cinematográficas contemporâneas, y parten de conceptos contruidos históricamente que forman parte de la cultura de donde se vive, en el caso, la cultura de la familia brasileña.

Palabras clave: familia; género; pedagogías culturales

Abstract

In this article, we discuss family relations in the context of contemporaneity from what is presented in Brazilian cinematographic productions "My mother is a play" and "My mother is a play 2." The two films feature as protagonist, in the role of Dona Hermínia, the actor Paulo Gustavo, one of the writers of the films, who says that the works are based on his own mother. The work brings an analysis of how to establish the familiar relations presented in the films as well as the performances of the main characters of the story. This is to see what kind of family is presented in these large audience artifacts in national cinemas and to investigate the ways of being of the main characters based on gender studies. The theoretical contribution of this research is based on the field of Cultural Studies in its post-structuralist. The methodology is based on the cultural analysis of two artifacts, two contemporary cinematographic works, and departing from historically constructed concepts that are part of the culture from which one lives, in this case, the culture of the Brazilian family.

Key words: family; gender; cultural pedagogies

1. 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 apresentam um determinado tipo de mulher na atualidade, seus filhos e 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, 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 (ESCOSTEGUY, 2004).

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. (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” (Id., 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” (Ibid.).

Sendo assim, é pelo viés das pedagogias culturais e dos artefatos culturais, utilizando-se de algumas ferramentas da análise cultural, 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 espaçotemporais 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 filme 1 - 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 Ellsworth (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 relação particular com a história e o sistema de imagem do filme(íbid).

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.

³ Termo usado pelo narrador da história.

2. 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.

2.1. 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 destacadas em caixas de texto, 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 filme 1 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 mulher de Carlos Alberto. Uma mulher jovem, vaidosa que tem contato com Marcelina e com Juliano quando o pai os/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 filme 1. Desenvolve o Mal de Alzheimer, fica debilitada e vem a falecer no filme 2.

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 filme 2, 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.

2.2. Breve apresentação da família mostrada no primeiro filme

Nessa parte do trabalho, há uma breve apresentação da família analisada no filme “Minha mãe é uma peça 1” (Fig.1), Dona Hermínia é dona de casa e mora com seus filhos Marcelina e Juliano. Dona Hermínia mostra-se extremamente preocupada com a educação de seus filhos, a ponto de exagerar nas ações, nos xingamentos e exigências com eles. De acordo com Badinter (1985), não existe uma conduta materna universal e necessária, além disso, o instinto materno é um mito. Essas características têm sido hegemonicamente atribuídas às mães, mas que de acordo com Badinter existe um mito do instinto materno, como se todas as mães tivessem que ser assim, não existindo a possibilidade de ser de outra maneira.

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”. Percebemos indícios desse desequilíbrio na relação entre Hermínia e Soraia, a partir das trocas de xingamentos e de comparações entre as duas personagens o que geralmente acontece 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/as, 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 de cenas que são representativas das principais características dos personagens. As cenas estão destacadas em itálico e em seguida vem a discussão de cada uma, envolvendo personagens e os seus modos de ser.

2.3. As cenas do primeiro filme – descrições e análises

Nessa parte do trabalho, 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 não encerrou a ligação e ficou escutando o que falavam no carro. Assim, ao escutar que Juliano e Marcelina falaram 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 morava em Niterói mesmo, a tia Zélia. Ao chegar à casa da tia, pediu sigilo quanto a sua estada lá, mas a tia contou aos/as filhos/as quando esses ligaram para saber do paradeiro da mãe, dizendo que não era para procurá-la pois essa estava magoada, precisando dar um tempo deles/as.

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, 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 deles/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. (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; foi num passeio à praia de Icaraí em Niterói. Ao conversar com a tia Zélia, lembrava do tempo de infância dos/as filhos/as e o quanto eles/as eram diferentes. E assim ao lembrar do passado, D. Hermínia traça um perfil de cada um dos/as seus/suas filhos/as, suas formas de ser e de viver, suas relações afetivas, a sua forma de lidar com cada maneira de ser deles/as, o quanto se fazia presente, o quanto sabia de antemão o que poderia ou não acontecer com cada um deles/as, pois muito os/as conhecia.

A partir da cena 2 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 filhos, 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 filhos. Esses discursos 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 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 destaca 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. Pode-se 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 da mãe sobre a menina 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 (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,

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.

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 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 de 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-los, 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. Mas 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 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, vemos a reprodução de marcadores de gênero hegemônicos, na fala da cor rosa para meninas, bem como ao se dizer que determinado brinquedo é para menino, como o skate, e não para menina. Com isso, vemos 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:

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 (2017, p.77).

Quanto a essa divisão de brinquedos de menina e brinquedos de menino, Adichie destaca: “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).

Ainda nessa cena destacada, vemos Marcelina se acalmando à 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 pra 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 eles. 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 o quanto o filho e da 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 abalava mesmo que a chamassem de gorda ou de comilona. Ademais, sua mãe insistia em xingá-la 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. 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 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 do cuidado de si, 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. Vê-se, também, o valor que é atribuído ao corpo considerado belo: o corpo magro e jovem de Soraia.

Cena 8: Já se encaminhando para o final do filme 1, 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 os filhos Marcelina e Juliano.

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).

A cena acima se faz importante para o entendimento da análise do filme 2 que vem a seguir. Agora D. Hermínia não só vai cuidar da casa e dos filhos 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.

2.4. 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 como 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. Isso aponta que no espaço público deve-se ostentar uma outra aparência, distinta daquela que se tem habitualmente no espaço privado. 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).

Fig.2 – 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 filme 2 são descritas e analisadas. A descrição dos personagens principais que aparecem nessa análise já foram feitas anteriormente, sendo assim, como todos que aparecem agora já foram descritos, não há a necessidade de repetir as descrições.

2.5. As cenas do segundo filme – descrições e análises

A seguir, são apresentadas algumas cenas representativas do filme 2 e as análises e discussões acerca dos personagens que aparecem.

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 filme 1 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 PRIORI, 2017) uma em cada cinco famílias no Brasil já tinha 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 da Síndrome 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 para ter. 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 uma 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. As duas mulheres são separadas dos maridos e a irmã que mora em Nova York é solteira e não tem filhos nem filhas.

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 (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.

Ter no irmão ou na irmã um (a) amigo (a), 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, 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 apregoa 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 queixava de não ter ninguém, 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, 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 fala que estão com a razão aqueles que defendem que a grande diversidade de formas familiares atualmente existentes, que 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” (2008, p.199).

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 mostra 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. Mas aqui há também 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 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.

3. Algumas Considerações

Os filmes apresentam uma forma, dentre tantas outras possíveis, sobre ser mulher e mãe, mostram uma maternidade hegemônica, formas possíveis 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 (as). 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 com o corpo são presentes nas falas dos familiares. Mostra também o quanto Soraia, a madrasta, é valorizada no seu padrão magro e

cuidado de ser, reproduzindo a ideia de que a “outra” é uma mulher jovem e “bem cuidada”, sem filhos (as), pois tais atributos não seriam compatíveis com a maternidade.

Além disso, se vê a preocupação do pai e da mãe em querer que seu filho Juliano, quando criança, se enquadre no regime de inteligibilidade que prevê uma correspondência entre sexo, gênero e desejo, de modo que os seus modos de ser correspondam 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 sobre o 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. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

BUTLER, Judith R. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 13ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

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=1dcmCpgmSTN46hwNJhyENK98NQ#v=onepage&q=estere%C3%B3tipos%20na%20constru%C3%A7%C3%A3o%20feminino&f=true Acesso em agosto 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

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*, 10 (1),31-40, 1994.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 07-76.

ESCOSTEGUY, A. C. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, T. T. (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

FISCHER, R. M. B. Mídia e educação da mulher: modos de enunciar o feminino na TV. In: FUNK, S. WIDHOLZER, N. (Org.). *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis: Ed Mulheres, 2000.

FISCHER, R. M. B.. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV . In: *Estudos Feministas*, Florianópolis: CFHC/UFSC, vol. 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.

MOREIRA, Lisandra E., NARDI, Henrique C. Mãe é tudo igual? Enunciados produzindo maternidade(s) contemporânea(s). *Estudos Feministas*, Florianópolis, 17(2): 569-594, maio-agosto/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*, 36 (3), 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 dez. 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.

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.