

‘UM ÓDIO TÃO INTENSO...’. TEMOS DE FALAR SOBRE O KEVIN. PÓS-FEMINISMO E CINEMA FEMININO¹

Sue Thornham

RESUMO

Este artigo explora o filme de 2011 de Lynne Ramsay, *Temos de Falar Sobre o Kevin*, no contexto daquilo que foi designado “novo mamaísmo” e à luz dos principais debates feministas sobre representação materna, genealogia patriarcal, produção cultural feminista e melodrama clássico e contemporâneo. O “novo mamaísmo”, argumentaram os críticos, constitui um regresso pós-feminista à imagem idealizada da feminilidade doméstica que dominou a América dos anos 50 do século XX. A diferença é que a maternidade intensiva é, agora, vista como uma escolha iluminada da mulher livre, um argumento que permite mascarar a centralidade continuada de um dualismo de género que determina, quer as nossas estruturas institucionais, quer as nossas fantasias públicas. Defendendo que o filme de Ramsay deve ser visto como sendo parte de uma tradição feminista de realização cinematográfica que sujeita a uma reapreciação crítica, quer estas fantasias públicas, quer a forma do melodrama materno em cuja corporalidade se encontram normalmente inscritas, o artigo analisa pormenorizadamente a exploração, pelo filme, das questões de identidade feminina, agência e controlo. Ao contrário do que acontece com os seus antecessores, defende-se, Ramsay convida-nos a habitar a subjetividade fraturada, o ódio e o sentimento de culpa da mãe nesta exploração. Embora não exista, como afirmou Ramsay, uma “redenção” fácil no final do filme, o seu fim leva-nos para além das fantasias gémeas do masoquismo materno pós-feminista e da agência feminista não problemática, no sentido de uma possibilidade de subjetividade que poderá aceitar, mais do que negar, o incontrolável desarranjo da corporalidade materna.

PALAVRAS-CHAVE

Pós-feminismo; “novo mamaísmo”; contra-cinema; melodrama materno; subjetividade materna

Os filhos são uma obsessão, no cinema americano... O sacrifício dos e pelos filhos – os dois lados da mesma moeda — é uma doença tomada como virtude nacional... Estas duas transações representam concretizações de desejos habilmente mascaradas, sugerindo que o mito da obsessão – o amor sumptuoso, a atenção prestada aos filhos... — é uma compensação pela culpa das mulheres, pelo profundo e inadmissível sentimento de não quererem filhos, ou por não os quererem, em primeiro lugar, incondicionalmente (Haskell, 1987, pp. 168-70).

Esta é uma descrição, publicada originalmente em 1974, do filme “Sacrifício”, que Molly Haskell considera a forma paradigmática do cinema feminino dos anos 30 e 40

¹ Este artigo foi publicado originalmente em inglês em 2013, SEQUENCE, 2 (1). <http://reframe.sussex.ac.uk/sequence2/archive/sequence-2-1/>.

do século XX. A descrição de Haskell deste “ódio tão intenso que tem de ser disfarçado de amor” (Haskell, 1987, p. 169) é assinalável, não só porque concorre contra outras descrições feministas das posições de sujeito nas quais o “cinema feminino” situa as suas visionadoras², mas também porque a posição de sujeito ativo no qual ele insiste é a posição de mãe. Trinta e sete anos depois, numa altura em que o “novo mamaísmo” ou a “mística maternal” americana passou a ser vista, não só como culturalmente dominante³, mas também como “a ideologia central justificativa daquilo que passou a designar-se ‘pós-feminismo’” (Douglas & Michaels, 2004, p. 24), esse ódio é, também, tema do filme de Lynne Ramsay, de 2011, *Temos de Falar Sobre o Kevin*. O “novo mamaísmo”, escreve Kathleen Rowe Karlyn, que tem como objetivo celebrar a maternalidade intensiva como *escolha* informada da mulher emancipada, substitui, na realidade, a subserviência a um marido pela subserviência a um filho (2011, p. 3). Tal como o filme *Movern Callar* (2002), de Ramsay, desenrola as suas sequências surreais intensamente realizadas — sequências essas que “se alojam em nós como estilhaços, como pensamentos reprimidos” (Williams, 2002, p. 25) — de modo a reformular, perturbadoramente, uma narrativa pós-feminista do empoderamento das jovens mulheres, também o seu mais recente filme, defendendo, sujeita a uma idêntica reavaliação crítica esta última celebração pós-feminista da realização feminina.

1. CINEMA ALTERNATIVO E TRADIÇÕES DOMINANTES

A figura da mãe reteve as atenções de realizadores e realizadoras feministas, bem como dos críticos feministas dos anos 70 do século XX. Documentários como *Joyce at 34* (Chopra e Weill, 1972) exploraram relações intergeracionais entre mulheres, e a relação maternal é central em filmes experimentais como *Daughter Rite* (1978), de Michelle Citron, e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman. O filme de Akerman, defende Sandy Flitterman-Lewis, é crucial para as conceções feministas de um cinema alternativo, constituindo um elemento chave numa tradição alternativa da “resistência cinematográfica” a identificações de feminilidade com domesticidade e às convenções da narrativa dominante através das quais se exprimiram. Como o seu “antepassado” cinematográfico, *La Souriante Madame Beudet* (A Sorridente Madame Beudet, 1923), de Germaine Dulac, o filme de Akerman, afirma a autora, constitui uma exploração dos “perímetros rígidos do espaço doméstico”. As protagonistas dos dois filmes, mulheres de meia idade que se tornaram “robôs, monstros ou ambos”, sentem uma explosão de raiva homicida decorrente da “domesticidade asfixiante” à qual estão confinadas as suas organizadas vidas burguesas (2003, pp. 27-28) [Figura 1 abaixo].

² Ver especialmente Mary Ann Doane (1989), que defende que o masoquismo feminista funciona como um substituto do *desejo* feminino. Ver também Tania Modleski (1982), Ann Kaplan (1983) e Linda Williams (1984).

³ Ver Douglas e Michaels (2004), Warner (2006), Podnieks e O'Reilly (Org.) (2010), Karlyn (2011). O termo “mamaísmo” foi cunhado por Philip Wylie em *Generation of Vipers* (1942). “Mística Materna” é uma referência à “Mística Feminina” de Friedan (Friedan, 1963).



Figura 1

Temos de Falar Sobre o Kevin, o filme que Ramsay adaptou do romance de 2003 de Lionel Shriver, deverá, defendo, ser adicionado a esta genealogia matriarcal. *Jeanne Dielman...*, como afirma Flitterman-Lewis, reposiciona o marido opressivo como figura patriarcal representativa — o cerne do primeiro filme de Dulac — com o filho adolescente, cuja precedência, tida como certa, apesar da sua presença marginal no filme, define agora os termos e os limites do mundo da sua mãe. O filme de Ramsay vai ainda mais longe ao colocar a relação entre a mãe e o filho, com todas as suas implicações contemporâneas, assim como míticas, no seu centro. Fá-lo, contudo, de um modo que também representa uma significativa mudança de enfoque. O filme de Akerman, tal como o de *Citron*, é um filme da *filha*, concentrado no registo de uma identificação ambivalente com a mãe e na separação entre a realização e a sua cumplicidade com as normas e estruturas patriarcais. Teresa de Lauretis defendeu que, neste filme, concorrem “duas lógicas”: “personagem e realizador, imagem e câmara”. Afirma Teresa de Lauretis que estas duas lógicas podem ser associadas a feminilidade e feminismo, tornando-se a primeira “representável através do trabalho crítico” da segunda (1989, p. 132). Argumento semelhante é o defendido por Janet Bergstrom, para quem o feminismo do filme reside no seu enquadramento da mãe através de um olhar que é inequivocamente o da filha, e que é, por um lado, distanciado e controlador, e, por outro lado, obsessivo e fascinado — uma “imagem dos mais velhos através de uma visão ativa, com fascínio” (1977, p. 118). A própria Akerman referiu que o seu ponto de vista é “sempre eu” (1977, p. 119). Para de Lauretis e Bergstrom, como para outros críticos contemporâneos do filme⁴, subjetividade, agência e autoria surgem ajustados à posição da filha, constituindo-se através da separação entre o seu olhar permissivo e a mãe, que continua a ser o seu objeto.

Esta separação sujeito/objeto, filha/mãe, como referiu Kaja Silverman (1988, p. 210), não é, nem de longe, tão integralmente alcançada no filme de Akerman como sugeriram Bergstrom e de Lauretis — críticas que seguem claramente, elas mesmas, as ambivalências da sua posição. O autocontrolo obsessivo, que é rompido pela experiência involuntária de orgasmo de Jeanne e subsequente homicídio do seu cliente — o acontecimento central e perturbador do filme — estabelece um paralelo com a rotura

⁴ Ver, por exemplo, Ruth Perlmutter (1979).

da “pureza” formal do filme, como sugeriu a própria Akerman⁵. Não só vemos o homicídio, como o vemos através de uma série complexa de imagens em espalho que, como defende Flitterman-Lewis, nos dão acesso ao ponto de vista de Jeanne (um acesso negado nos outros casos (2003, pp. 38-39). A autora feminista, aparentemente, não pode distanciar-se tão nitidamente do seu outro maternal, da explosão “monstruosa” de raiva e de desejo, nem dos excessos do cinema narrativo, como os primeiros críticos de Akerman pareceram querer defender. No entanto, o desejo dessa separação — e, com ela, daquilo que Silverman vê como uma fantasia de “agenciamento não problemático” para as mulheres (1988, p. 209) — está intimamente ligado a várias tentativas feministas de afirmação da subjetividade, agência e autoria feminina, seja na escrita crítica, seja na realização cinematográfica⁶. Trata-se de um desejo que é rejeitado no filme de Ramsay.

Naturalmente, o cinema alternativo feminista não é o único antecedente de *Temos de Falar Sobre o Kevin*. Já referi o “filme feminino” e o melodrama materno, cujo tema reflete. Numa reflexão estimulante, Vivian Sobchack integra uma discussão sobre o antecessor deste género, o “melodrama familiar” americano dos anos 70 e 80, com o seu inverso e complementar, o cinema de terror do mesmo período, centrado nas crianças. Nos anos 70, escreve Sobchack, um período caracterizado por movimentos juvenis contraculturais e por uma ansiedade cultural apocalíptica, as crianças dos dois géneros foram descritas como “pouco civilizados, hostis, e poderosos Outros” que ridicularizavam e ameaçavam “os valores estabelecidos das instituições dominantes” através de explosões de raiva e de violência “injustificadas e irracionais” (1996, p. 150). No final de uma década de atividade feminista de segunda vaga, contudo, a dinâmica da família cinematográfica mudou: a criança tornou-se a heroína e a vítima de uma estrutura familiar agora ameaçada por uma mãe “dura, forte e egoísta”. Em *Kramer Contra Kramer* (1979), um texto paradigmático desta mudança, a proclamação pela mãe do seu “direito à [sua] própria vida” é expressa na linguagem de feminismo de segunda vaga, o pai tornou-se vulnerável e maternal, sendo o filho (masculino) quem “tem o poder de dar autorização à família, ... que nega ou legitima uma existência da família em particular como uma estrutura viável” (Sobchack, 1996, pp. 154-155). A raiva patriarcal com as ameaças ao seu poder cedeu o seu lugar, escreve Sobchack, a uma imagem de vulnerabilidade e impotência paternal, sendo agora o filho masculino o representante genérico de lei patriarcal (benevolente e renascida). Esta mudança, argumenta, resulta da resposta a um desafio feminista que obriga a um fosso concetual entre o patriarcado, como estrutura de poder política e económica, e a paternidade, como relação pessoal e subjetiva. A resposta do cinema dominante a esta desarticulação perturbadora consiste em mostrar as mães (feministas) como figuras frias e potentes, que têm de reaprender a doçura maternal para alcançarem a redenção, as crianças/filhos como inocentes sensatos que têm de assegurar a re-normalização da família burguesa e o lar como local problemático e contestado.

⁵ Akerman fala de “certas pessoas” que “odeiam este homicídio e dizem: “Tens de ser mais puro.”” (1977, p. 120).

⁶ Para uma discussão mais pormenorizada das questões de autoria e realização feminina, ver o meu *What if I Had Been the Hero?* (2012).

Nos filmes abordados por Sobchack, a mãe é uma figura marginalizada: o seu enfoque encontra-se nas relações entre patriarcado e paternidade e entre pai e filho. Se as suas narrativas sugerem “uma crise de crença no modelo de Édipo” (Sobchack, 1996, p. 156), então centram-se sobretudo em repor esse modelo. Trinta anos depois, os aspetos que Sobchack perspetiva como expressões do “inconsciente político”⁷ de uma América burguesa tornaram-se o tema do filme de Ramsay, mas é através da subjetividade da mãe que eles são explorados. O sentido de ordem obsessivo e o desejo de controlo de Eva, a qualidade asfixiante e “congelada” do espaço doméstico que caracteriza a casa que “parece um cenário”⁸, o efeito distanciador de muito do enquadramento do filme recordam a herança feminista do filme de Akerman, tal como acontece com os planos em espelho recorrentes da protagonista feminina — central, também, em *Madame Beudet*, de Dulac. Mas os planos em espelho também são centrais no melodrama materno dominante: o olhar de Madame Beudet para o seu reflexo no espelho tríplice do seu toucador também se reflete em *Stella Dallas*, catorze anos mais tarde, e nos muitos filmes que se sucederam [Figura 2 abaixo]. Do modo idêntico, se Kevin, de Ramsay, é o sucessor de Sylvain, de Akerman, então, com a sua violência, ridicularização da autoridade parental e autocontrolo ilegível, também é, e de forma muito mais óbvia, o sucessor das crianças monstruosas do terror dos anos 70⁹ e, num sinal irónico, dos inocentes sensatos que lhes sucederam.

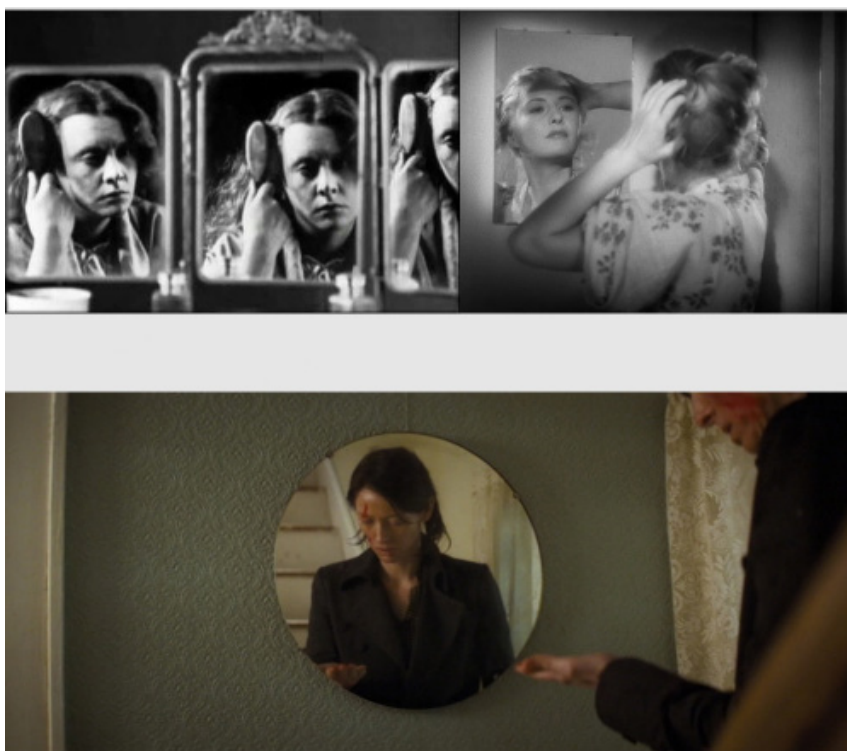


Figura 2

⁷ Sobchack, 1996, p. 160. Referência a *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act* (1983), de Fredric Jameson.

⁸ Comentário de Ramsay, citado em *Sight and Sound*, 21(11), 18.

⁹ Entrevista na versão DVD de 2012 do filme (*Artificial Eye*), Ezra Miller (Kevin) comentário apreensivo, “This isn’t *The Omen*”. É possível encontrar referências a *O Génio do Mal* (1976) e a *A Semente do Mal* (1968) em diversas críticas do filme.

2. “JÁ NÃO ESTAMOS NOS ANOS 50”

Entrevistado para o DVD de *Temos de Falar Sobre o Kevin*, o ator John C. Reilly (Franklin), procurando assinalar as mudanças na família nuclear americana, pronuncia um desarranjado “[m]uita coisa está a mudar no nosso mundo, e já não estamos nos anos 50, sabe”. Embora o comentário de Reilly nos remeta para uma época de certeza de género e de estabilidade familiar imaginária, os críticos recorreram a uma referência muito diferente aos anos 50 relativamente ao “novo mamaísmo” que surgiu na América dos anos 90. Segundo Douglas e Michaels, esta “versão retro da maternidade” corresponde à versão contemporânea de “mística feminina” de Friedan, a imagem idealizada da feminilidade doméstica que, para Friedan, dominou a América dos anos 50. O que diverge, contudo, é a noção pós-feminista de *escolha*. A lógica, afirmam, é a seguinte: “[o] feminismo ganhou; podem ter tudo; claro que querem ter filhos; as mães são melhores a educar os filhos do que os pais; claro que os filhos estão em primeiro lugar; ... as crianças dos nossos dias precisam de atenção e educação permanente, caso contrário tornar-se-ão um fracasso e odiá-la-ão para sempre....; e ups, cá estamos em 1954” (Douglas e Michaels, 2004, pp. 5, 25). Neste contexto, embora não seja possível regressar ao feminismo, uma vez que “estamos, e estaremos cada vez mais, numa era pós-feminista” (Douglas e Michaels, 2004, p. 24), este “retromamaísmo” não se confronta com essas barreiras, uma vez que reconhece as conquistas do feminismo e assenta na livre escolha.

Um resultado desta ênfase na “maternidade intensiva” como escolha é, como descreveu Andrea O’Reilly (2010), uma explosão extraordinária de “memórias maternais”. Uma pesquisa na Amazon devolve títulos que vão desde uma série de *Joys (Alegrias)* de... até *Surviving the Shattered Dreams (Sobreviver aos Sonhos Despedaçados)*, *The Madness of Motherhood (A Loucura da Maternidade)*, *Strategies for Coping... (Estratégias para Lidar com...)*, *The Guilt that Keeps on Giving (A Culpa que Não Desaparece)*, e de livros de autoajuda, até “histórias de maternidade relutante” e reflexões sobre as dificuldades em conciliar carreira e maternidade. São, principalmente, narrativas na primeira pessoa que descrevem as dificuldades e desilusões, mas sobretudo o poder redentor, da maternidade. Segundo O’Reilly, existem três temas centrais no posicionamento ideológico deste género: em primeiro lugar, a “maternidade é *natural* para as mulheres e essencial para o seu ser”; em segundo lugar, “a mãe deve ser a principal cuidadora dos seus filhos biológicos”; e, finalmente, “os filhos precisam de maternidade a tempo inteiro” (O’Reilly, 2010, p. 206). Assim, apesar de ser concedida à maternidade uma voz pública através destas memórias que tantas vezes catalogam as impossibilidades das suas exigências, o seu enquadramento pelo “novo mamaísmo” limita aquilo que essa voz pode dizer. O género “continua a ser de lamento e não de mudança”. Apesar das suas pretensões de falar em nome de um sujeito maternal, continua a estar preso num discurso que “naturaliza e normaliza” as próprias condições contra as quais protesta (O’Reilly, 2010, pp. 212, 205).

Subjacente ao poder destas limitações discursivas, encontra-se uma oposição conceptual mais enraizada entre maternidade e agência ou subjetividade. Marianne Hirsch, entre outros, destaca o modo como, nas teorias psicanalíticas do sujeito, a mãe “existe apenas por relação ao filho.... Não pode ser o sujeito do seu próprio discurso” (1992, p. 252). Luce Irigaray (1985) e Michèle le Doeuff (2002) aprofundaram este argumento,

defendendo que o discurso filosófico ocidental como um todo se baseia na exclusão e na oposição ao corpo (materno) feminino. O problema, em qualquer dos casos, é a qualidade incorporada da maternidade. Como descreve Julia Kristeva:

As células fundem-se, dividem-se e proliferam; os volumes aumentam, os tecidos esticam e os fluidos corporais mudam de ritmo, acelerando e abrandando. Dentro do corpo, a crescer como um enxerto, indomável, existe um outro. E ninguém está presente, dentro desse espaço simultaneamente duplo e estranho, para significar o que está a acontecer. “Acontece, mas não estou lá.” “Não consigo percebê-lo, mas continua.” (1980, p. 237).

Para Kristeva, que escreve no âmbito da tradição psicanalítica criticada por Hirsch, este é o “silogismo impossível da maternidade” (ibid.), que coloca as mães sempre ao lado do não-simbólico, “um *filtro*, mais do que ninguém — uma via, um limiar onde a “natureza” enfrenta a “cultura”” (ibid.: 238). Como Simone de Beauvoir, cujo feminismo é sempre o da filha, Kristeva vê o corpo materno como sendo hostil à subjetividade. Enquanto sujeito, escreve de Beauvoir, a mulher sente-se uma estranha num corpo que é “absorção, sucção, húmus, intensidade e cola, um afluxo passivo, insinuante e viscoso” (1988, pp. 286, 407). Este corpo materno, como é para Kristeva, é a substância do terror.

Outros teóricos feministas, porém, defenderam o contrário. Jane Gallop, defendendo um “pensamento através do corpo” feminista, afirma que é a “divisão mente-corpo” da tradição filosófica ocidental que “transforma a mãe num monstro desumano”, separando o domínio da cultura e da história do domínio da maternidade incorporada (1988, p. 2). De modo idêntico, Christine Battersby, apoiando-se em Irigaray¹⁰, convoca uma “metafísica carnal” e um modelo de subjetividade que assume como norma o sujeito *feminino* em vez do sujeito masculino. Esta passagem implica a aceitação de que, na filosofia e na cultura ocidental, a identificação da identidade feminina com a corporalidade também a associa inevitavelmente “ao anómalo, ao monstruoso, ao inconsistente e ao paradoxal”. Porém, defende, esta identificação deve ser adotada, não rejeitada. Ao insistir que a identidade está *sempre* incorporada, “permite-nos pensar a identidade de outra forma”. O sujeito que é, assim, construído, não é, nem livre, nem autónomo, nem simplesmente passivo. Pelo contrário, é fluido, transformado ao longo do tempo e através das suas relações, simultaneamente moldado por terceiros e “auto-moldado” (1998, pp. 11,12).

Uma subjetividade que é maternalmente corporificada — ou que permite sempre a *possibilidade* de maternidade — não é, contudo, apenas irreconciliável com as conceções filosóficas tradicionais do sujeito livre e autónomo; também é muito difícil de reconciliar com a mobilidade auto-modeladora que caracterizou, quer seja o sujeito individualizado da modernidade neoliberal tardia (Bauman, 2001), quer seja o seu equivalente feminista “nómada” (Braidotti, 1994)¹¹. Meta-narrativas recentes de transformação social sugerem

¹⁰ Battersby agradece a uma série de antecessores: para além de Irigaray, Adorno, Deleuze, Butler e, mais surpreendente, Kierkegaard (1998, p. 7).

¹¹ Embora a própria Braidotti insista que o seu “sujeito nómada” feminista seja um “sujeito de corporalidade” (1994, p. 199), o seu conceito de um sujeito “transitório”, em constante mutação, livre “da ilusão das fundações ontológicas” (ibid.,

ram que mudanças históricas na modernidade produziram oportunidades novas e ampliadas para as mulheres, pelo que as mulheres jovens podem, agora (e, na realidade, devem), planear “uma vida própria” em vez do “viver para os outros”, a exemplo daquilo que, tradicionalmente, circunscreveu a vida das mulheres (Beck e Beck-Gernsheim 2001, p. 75). No entanto, como defenderam vários críticos feministas (McRobbie, 2009; Negra 2008), este sujeito feminino individualizado auto-modelador que é, assim, associado a “capacidade, êxito, conquista, legitimidade, mobilidade social e participação” (McRobbie, 2009, p. 57), é uma rapariga, ou, pelo menos, uma mulher pré ou não maternal. Consequentemente, um efeito destas narrativas é a reinscrição da distinção entre individualidade e incorporação feminista (materna): como sujeitos individualizados, as mulheres são pressionadas no sentido da mobilidade e da autodefinição; como mães, são reincorporadas e colocadas novamente no seu lugar. As mulheres, como defende Patrice DiQuinzio, “podem ser sujeitos de agência e legitimidade apenas na medida em que não são mães, e [...] mães, como tal, não podem ser sujeitos de agência individualista e legitimidade” (1999, p. 13). Parece, como sugere Elizabeth Reid Boyd, que esta aparente divisão entre mulheres disfarça um dualismo concetual muito mais forte: o dualismo entre homem e mulher. Num enquadramento dualista no qual os homens são definidos como sujeitos e/porque são não-mães e as mulheres são definidas como mães, defende a autora, os dualismos genderizados daí decorrentes — entre mente/corpo, cultura/natureza, público/privado, e assim sucessivamente — permanecem fundamentalmente inalterados, apesar da sua aparente deslocação para conflitos entre as (ou mesmo nas) mulheres. Nesta perspetiva, a nova mobilidade e individualização do jovem sujeito feminino será sempre precária na sua delimitação temporal — uma espécie de fantasia “travesti ... irrequieta”, nas palavras de Laura Mulvey (1989, p. 37). O sujeito feminino (branco ocidental) que se torna mãe, entretanto, vê-se numa cultura que insiste na sua capacidade de escolha individualizada, mesmo quando demonstra a sua impossibilidade.

3. EVA E O FILHO

Uma mãe só adquire a satisfação ilimitada através da sua relação com um filho; esta é absolutamente a mais perfeita, a menos ambivalente de todas as relações humanas (Freud 1973/1932, p. 168).

No mundo de *Temos de Falar Sobre o Kevin*, de Ramsay, a separação sobre a qual escreveu Sobchack, entre paternidade como relação pessoal e subjetiva e as estruturas de poder político e económico de patriarcado, parece completa. É Franklin quem pede melancolicamente quando Eva está a ir para casa, quem leva o recém-nascido Kevin ao colo, quem fala com ele utilizando um linguajar infantil e quem está atento às suas necessidades durante a noite. Eva, pelo contrário, possui uma imagem e uma presença pública. É, também, Eva quem toma decisões sobre conceção do mesmo modo que

p. 35) parece irreconciliável com um sujeito materno.

toma decisões sobre viagens; partilham o facto de serem ambas aventuras do corpo, baseadas na escolha. A estrutura fragmentada e analéptica do filme, contudo, enquadra estas escolhas sempre por relação às suas limitações e às suas repercussões, o que, umas vezes as inverte, outras vezes as mimetiza, com um efeito de paródia. Estas limitações são descritas através da ênfase do filme nos espaços institucionais. Nos vastos corredores brancos, enquadrados simetricamente, do centro recreativo, do hospital, do supermercado e da prisão, a agência de Eva é obliterada: ela é um corpo grávido entre outros, cercada por raparigas pequenas, vestidas de forma idêntica, que prefiguram a maternidade futura; e ela é uma mãe, em pé ou sentada numa fila, a aguardar as decisões de outrem. Depois de ser mãe, já não pode insistir em ficar em Nova Iorque, e o “castelo” (palavras de Franklin) nos subúrbios para o qual é transferida é filmado com a mesma grande angular e a mesma ênfase na simetria: também ele é vasto, ordenado, branco, e, como afirma Ramsay, “cénico”. Numa referência a Woolf (“Todos precisam de um quarto só para si”), Eva constrói nele um espaço privado, revestido de mapas e decorado com máscaras exóticas, acabando por vê-lo, não só invadido, mas vandalizado por Kevin, sendo a sua fantasia de outros lugares permanentemente desfigurada e manchada de tinta. Em reversões e referências mais diretas, a alegria de vermelhos saturados do festival La Tomatina, de Valência, que é a primeira analepse do filme, é substituída, primeiro pela compota com que Kevin barra as suas sanduíches e, depois, pelas rigidamente alinhadas latas de sopa de tomate atrás das quais Eva se refugia no supermercado. Entretanto, as imagens alinhadas no escritório da empresa de escrita de viagens de Eva, com a sua promessa de fuga, através do “Escape”¹², para o exotismo da Tailândia e do Vietname são substituídas pelos posters baratos, produzidos em série, da agência de viagens de gama baixa, Travel R Us, onde passa a ter um emprego pouco qualificado.

Esta estrutura de ecos e inversões irónicos enquadram as escolhas de Eva. O paternalismo genial de Franklin, apesar da sua rejeição explícita da autoridade, adquire poder através das estruturas que os sustentam, e a sua cuidadosa separação do “castelo” suburbano ordenado da desordem do mundo exterior mascara uma recusa de reconhecimento da violência dentro de casa. O facto de esta ser uma hipocrisia especificamente *Americana* é evidenciado quando Kevin entra no pavilhão desportivo da escola, que será o cenário do seu homicídio em massa. Quando ele abre a porta dupla, somos confrontados com dois letreiros que exortam o “Orgulho” e o “Enfoque”, sendo este definido como a “Concentração da mente de modo a que *nada* te distraia da tua tarefa”. Entre eles, a exemplificar estas virtudes, encontra-se a imagem de um rosto que poderia ser o de Kevin. Mais tarde, já dentro do pavilhão, volta-se para a bandeira dos EUA e faz uma vénia; de seguida, abre bem os braços, enquanto a iluminação, com as suas barras horizontais em vermelho e azul contra a parede branca, nos lembra que as cores dominantes do filme, o vermelho e o branco, muitas vezes em contraste no filme, em conjunto compõem a bandeira americana.

A violência no cerne da prossecução, perfeitamente controlada por Kevin, destes valores claramente americanos no massacre dos seus colegas também é visível no resto

¹² Escape é o nome da empresa de escrita de viagens de Eva.

do filme. Está patente, de forma grotesca, nos rostos de palhaço “saídos diretamente de um filme de terror” (McGill, 2011, p. 18), nas paredes do consultório do pediatra onde Eva leva Kevin; está patente nos fatos de Halloween e nas exigências de “doçura ou travessura” das crianças que ameaçam Eva no seu regresso do trabalho, com a sua hostilidade intercalada por cenas de fúria infantil do próprio Kevin; e está patente na história do Robin dos Bosques (“Uma vez mais disparou e uma vez mais espetou a seta bem perto do centro”) e nos jogos de vídeo com que Eva e Franklin procuram estabelecer uma proximidade parental “normal” com o filho. Está, também, ameaçadoramente patente na resposta do colega de Eva, Colin, quando ela rejeita as suas investidas no meio da alegria forçada e do lixo das bebidas da festa de Natal do escritório. Esta é uma sociedade cujas instituições, com a sua ordem, a sua limpeza controlada e o seu otimismo imposto, simultaneamente controlam e negam a desordem e a sujidade dos corpos, resultando numa violência que mal é reprimida. Na narrativa fraturada do presente do filme, Eva passará todo o filme a tentar remover todos os vestígios de vermelho das superfícies brancas da sua nova casa. O vermelho, claro, voltará, dentro de casa, bem como nas suas paredes e nas janelas.

O próprio “nomadismo” de Eva, como comentaram diversos críticos do romance de Shriver¹³, é tanto um produto dos valores americanos como o são o companheirismo de Franklin e o gesto irónico de Kevin perante a bandeira americana. A sua primeira analepse é do êxtase de La Tomatina, em que os corpos enchem o ecrã: pluralidade, viscosidade, como larvas, barrados com a polpa vermelha à qual Eva é baixada, num gesto de absoluta rendição [Figura 3 abaixo]. Trata-se de um gozo que também é abjeção, relembrando o esbatimento das fronteiras entre o humano e o não-humano, corpos e lixo orgânico que é a substância do terror¹⁴. Na descrição de Kristeva: “O limpo e asseado... torna-se sujo, o procurado transforma-se no expulso, o fascínio transforma-se em vergonha. ... retira-se prazer disso. Violenta e dolorosamente. Uma paixão” (1982, pp. 8-9). Para Eva, contudo, a cena está seguramente noutra lugar, parte das “Aventuras Lendárias” da “Fuga” de que ela é aclamada autora. Os concorridos e ordenados escritórios da empresa de escrita de viagens de Eva, com os seus cartazes de oferta de fantasias de indulgência exótica, recordam-nos que esta aventura na mobilidade e na escolha é, na realidade, uma aventura imperial, cujo êxito depende da transformação de um excesso incorporado numa mercadoria que pode ser comprada e vivenciada — sempre noutra local — pelo sujeito ocidental racional¹⁵. É um projeto que já está corrompido antes mesmo da sua degradação no seu substituto vulgar na vida de Eva, a Travel R Us¹⁶.

¹³ Ver Evans (2009), Jeremiah (2010) e Gambaudo (2011). Evans interpreta o Kevin de Shriver como “uma metáfora dos EUA contemporâneos, um país literalmente incapaz de “se comportar”” (2009, p. 148).

¹⁴ Recorda, por exemplo, o gesto igualmente ambíguo de um Ripley ressuscitado a afundar-se na humidade, absorvendo o corpo do extraterrestre em *Alien: O Regresso* (1997).

¹⁵ Para uma história deste tema na escrita ocidental, ver Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* (1995).

¹⁶ Mesmo aqui vemos uma hierarquia de privilégio. O funcionário de limpeza que, silenciosamente, obriga Eva a sair do escritório quando está a trabalhar até tarde é obviamente um trabalhador imigrante, excluído das promessas da Travel R Us.



Figura 3

No filme de Ramsay, contudo, a cena de La Tomatina não é, ou não é simplesmente, um encontro do próprio com o outro exótico e feminizado. É a primeira instância de uma intensidade que raspa repetidamente a superfície realista do filme: onírico, integrando fragmentos corpóreos e luz intensa, mas insistentemente presente. A analepse decorre imediatamente após a sequência de abertura do filme e constitui um contraponto ao mesmo. Nesta sequência, a câmara, seguindo aquele que posteriormente descobrimos ser o ponto de vista de Eva, aproxima-se das cortinas ondulantes, semi-translúcidas, que constituem um ponto de luz crescente contra a escuridão circundante. À medida que nos aproximamos, contudo, não vemos através das cortinas; pelo contrário, tomamos consciência da sua textura até se tornarem simplesmente branca e vemos apenas o próprio ecrã deslumbrantemente brilhante.

A câmara, então, atrai a nossa atenção para a janela, mas barra o nosso acesso à cena de terror por detrás dela, substituindo-o primeiro pelo ecrã e depois pela memória de La Tomatina. A edição contribui para estabelecer um paralelo entre as duas cenas, de êxtase e homicídio familiar, e para intensificar o ambiente de terror do primeiro. No “castelo” suburbano de Franklin, Eva tentará recriar as suas memórias exóticas de “alteridade” através dos mapas e das máscaras que cobrem as paredes do seu escritório, mas quando Kevin as mancha e salpica com tinta, ela não volta a decorar. Como na curta cena em que a vemos, após o êxtase do festival de La Tomatina, simplesmente suja e sozinha numa rua estranha entre amigos turistas, a voltar-se para a câmara como se estivesse desorientada e perdida, a separação de Eva da ordem do êxtase exótico da desordem nunca é segura, com a violência produzida por essa divisão nunca reprimida.

Eva entra na gravidez, também, num espírito de aventura controlada¹⁷. O momento de concepção é escolhido e anotado com precisão: 12:01. No entanto, aquilo que a câmara de Ramsay mostra de seguida é a viscosidade estranha de células a dividirem-se e a reproduzirem-se, numa outra imagem que insiste na desordem, no incontável e na estranheza do incorporado. O momento do nascimento é igualmente duplicado: se a cena final é uma grande angular de uma célula institucional perfeitamente ordenada, na

¹⁷ No romance de Shriver, Eva comenta, “Maternidade, ... Bem, esse é um país estrangeiro” (2003, p. 22).

qual Eva se encontra isolada do bebé e do marido, a cena do nascimento que a antecede é filmada através da imagem distorcida da enorme luz do hospital, de forma que, ecoando os antigos filmes de terror, Eva é reduzida a uma matéria derretida, olho deformado e boca aos gritos [Figura 4 abaixo]¹⁸. Esta cena, por sua vez, acompanha em som contínuo a de um recluso aos gritos no momento em que é detido.

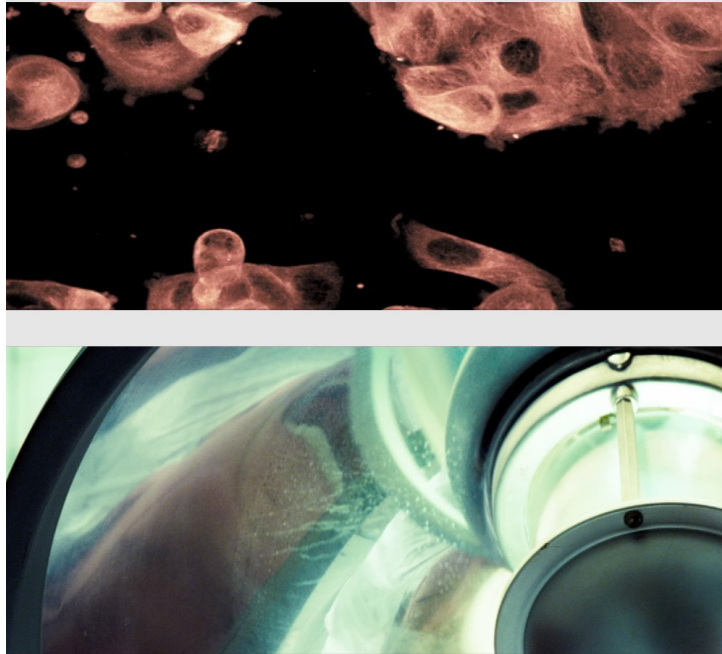


Figura 4

Nas cenas da infância de Kevin que se seguem, a resistência de Eva à absorção pela maternidade é retratada como desconforto com o corpo. Das repetitivas instruções da parteira no nascimento — *“Para de resistir, Eva”* — até aos olhares de soslaio, de desagrado, de Eva para os corpos que a circundam na sua aula de parto, e, por conseguinte, até à sua insistência em manter a distância relativamente ao corpo e às ações de Kevin, o esforço constante de Eva consiste em recuperar o controlo através da disciplina e da formação. Numa reversão dos pressupostos de género convencionais, é Kevin quem representa os excessos anárquicos do corpo, desde a viscosidade estranha da sua conceção até à comida e aos excrementos que ele espalha, atira e expele, e, mais tarde, através da sexualidade confusa que apresenta em frente a Eva. Kevin nega o controlo de Eva, rejeitando a sua transformação do desconhecido num exercício de cartografia, de maternidade numa relação de ensino. Pelo contrário, o comportamento de Kevin insiste na sujidade do corpo, no carnal, no orgânico, no abjeto — e insiste que Eva o reconheça, juntamente com a sua própria raiva e o seu medo de aprisionamento. É uma incorporação que ameaça sempre a violência, e que extrai uma violência cúmplice de Eva. Por outro lado, Celia, a irmã de Kevin, é a imagem de uma adolescência obediente, a “princesa” do papá; apenas os seus sapatos vermelhos e os jogos perturbadoramente

¹⁸ Em *A Tortura do Medo* (1960), as vítimas femininas são obrigadas a olhar para as suas imagens distorcidas no espelho da câmara.

agressivos que joga com os seus peluches e com o seu porquinho-da-índia¹⁹ indicam que esta obediência feminina vive às custas da repressão, possivelmente refletindo a própria repressão de Eva.

4. DUPLICAÇÃO MONSTRUOSA

A visível recuperação de controlo por Eva durante a adolescência de Kevin é marcada, quer pela aquisição de um sentido de ordem pelo próprio Kevin, semelhante à da própria Eva, quer pelo seu regresso ao trabalho. Eva é uma escritora de viagens, e é a divisão entre a maternidade e a escrita que, segundo muitas críticas feministas, mais marcadamente assinala as dificuldades concetuais em imaginar um sujeito materno. Enquanto a escrita profissional da própria Eva sustenta simplesmente esta divisão — os seus livros constituem “aventuras lendárias” de “fuga” — as dualidades e as dificuldades que podem ser realizadas textualmente no romance são, no filme de Ramsay, transformadas em termos cinemáticos. O enquadramento amplo, a simetria dos cenários e o distanciamento calculado do enquadramento, a ênfase nos caixilhos das janelas, nos espelhos e nas portas tornam-nos conscientes do ecrã cinemático. Porém, como vimos na sequência de abertura, este é um ecrã que possui uma presença e uma textura material. Através dos fragmentos desorientadores, o visceral e o intensamente detalhado preenchem repetidamente o ecrã em grande plano: as formigas que rastejam na sanduíche rejeitada de Kevin, os pedaços de casca de ovo que Eva retira da boca, as unhas que Kevin róí e cospe. Quando Kevin toca com os dedos na sua cicatriz ou esmaga a líchia na boca, somos repetidamente recordados da alteridade incontável do corpo. Acima de tudo, ocorre um resvalamento constante entre os dois conjuntos de imagens, entre transparência e textura, entre som e imagem. Também ocorre, claro, um resvalamento entre Eva e Kevin. Desde o momento em que Eva baixa o rosto até à água, no início do filme, até ao momento em que o seu rosto se transforma no de Kevin, quando agita a cabeça à superfície, os dois são constantemente duplicados, os seus rostos alternadamente em paralelo, reunindo-se e separando-se [Figura 5 abaixo]. Nesta sequência inicial, quando Eva levanta a cabeça da água, limpa o rosto e fixa o olhar no espelho, como se quisesse separar-se do seu duplo monstruoso. Mais tarde, quando olha com fascínio para o ecrã de televisão em que Kevin “explica” os seus crimes, o reflexo do seu rosto surge parcialmente sobreposto sobre o dele, dissolvendo-se nos traços mais dominantes dele.

¹⁹ Veste o porquinho-da-índia como Robin dos Bosques numa referência às fantasias violentas de Kevin.

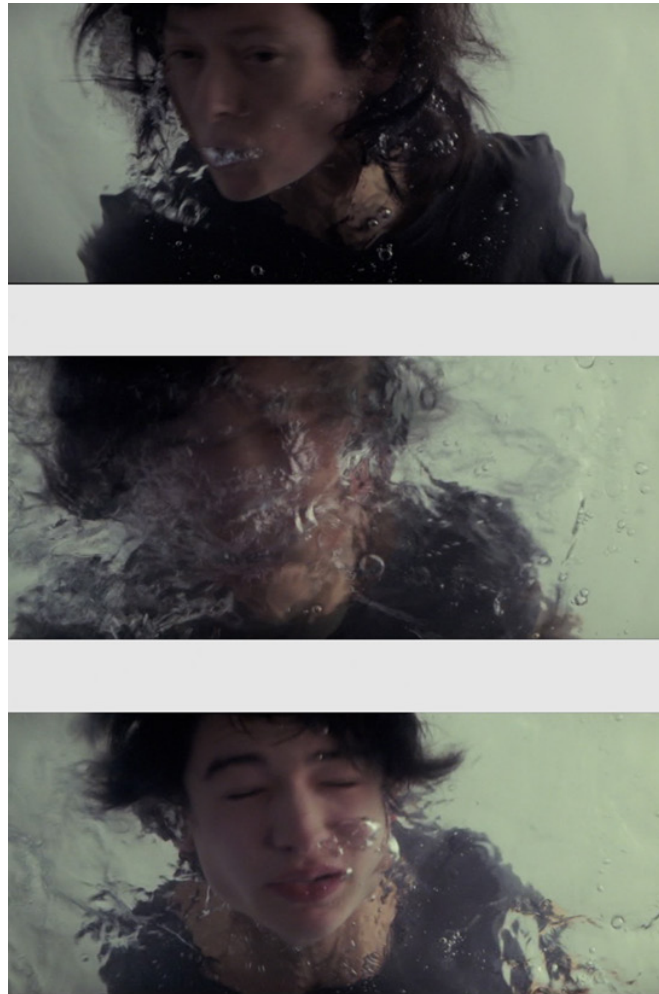


Figura 5

A ideia de um filho como duplo monstruoso da mãe foi explorada em dois contextos muito diferentes: na escrita feminista e no cinema de terror. Adrienne Rich escreve sobre “o pavor de parturir monstros” (1977, p. 164) e Phyllis Chesler chama ao seu feto “o meu monstro, o meu ego”, interrogando-se: “E se nasceres ... com a minha raiva, com os meus excessos?” (1998, pp. 36, 101). Para Rich, estas ansiedades são o resultado de associações patriarcais do nascimento ao mal e aos sentimentos de culpa interiorizados daí resultantes, realçando a prevalência, em várias culturas, das noções do corpo feminino como “sujo, e da incorporação da culpa” (1977, p. 164). Também chama a atenção para a raiva reprimida das mulheres na morte do ego que acompanha a maternidade, citando o seguinte excerto do diário de Elizabeth Mann Borgese, “*Ascent of Woman*”:

O meu rosto no espelho pareceu-me estranho. O meu caráter desfocou. Violentos desejos infantis, que me eram desconhecidos, tomaram-me de assalto, bem como violentos desgostos infantis. Sou uma pensadora friamente lógica, mas ... o meu raciocínio esbateu-se e dissolveu-se ... Eu era uma e a outra simultaneamente. Houve uma agitação dentro de mim. Poderia eu controlar as suas movimentações com a minha vontade? Por

vezes, achava que podia; outras vezes, percebi que estava para além do meu controlo. Não conseguia controlar nada. Não era eu mesma. E não por um breve momento passageiro de arrebatamento, como os homens, também, podem sentir ... E depois nasceu. Ouvi os seus gritos através de uma voz que já não era a minha (Borgese, 1963, p. 45).

Lucy Fischer baseia-se nestas descrições na sua análise de *A Semente do Diabo* (1968), de Polanski. A autora defende que o filme funciona como um “documentário” enviesado para a sua época, registando, não só o terror patriarcal no corpo materno e o processo de nascimento, mas também, e indo contra muita da escrita feminista da época, a “experiência privada da gravidez das mulheres” (ibid: 415). No contexto do filme de Polanski, este parece-me ser um argumento questionável; no entanto, é claro que o sentido de divisão materna e de alienação que, no filme de terror, gera o filho monstruoso, também foi uma parte essencial, mas reprimida, da experiência de maternidade das mulheres.

O facto de a experiência de Eva refletir tão precisamente a descrição autobiográfica citada acima, escrita pelo menos 50 anos antes, sugere uma vez mais até onde a insistência pós-feminista na “maternidade intensiva” enquanto escolha disfarça uma divisão contínua entre sujeito individualizado e maternidade incorporada. Porém, a perspetiva de Ramsay também diverge profundamente, quer destas descrições autobiográficas, quer dos filmes de terror como *A Semente do Diabo*, uma vez que o seu compromisso com a experiência sensorial intensamente realizada, mas perturbadora, não se encontra simplesmente localizada em Eva. Como acontece com os primeiros filmes de Ramsay, tanto ela como a textura evasiva do brilho para o qual Eva é atraída são características do mundo retratado no seu quotidiano, desde as formigas rastejantes na sanduíche arremessada e o cigarro apagado num doce de Natal, até à textura das unhas humanas e ao tecido cicatrizado. Como Eva, temos de aprender a ver os dois como estando, não noutro local, mas aqui.

5. TEXTO DE MEMÓRIAS E ÉDIPO

O texto de memórias é, normalmente, uma montagem de vinhetas, curiosidades, fragmentos, “instantâneos”, flashes.... Tudo isto produz uma sensação de sincronia, como se os eventos recordados fossem, de certo modo, retirados de um espaço temporal linear, ou se a sua fixação no tempo histórico real fosse recusada. Os textos de memórias são metafóricos, mais do que analógicos. Como tal, têm mais em comum com a poesia do que com a narrativa clássica (Kuhn, 2000, p. 190).

A descrição das propriedades formais do “texto de memórias”, de Annette Kuhn, é uma descrição que ela também aplica a determinados filmes. *Temos de Falar Sobre o Kevin* não é, precisamente, um desses textos; como afirma a crítica de Tim Robey ao filme, as analepses de Eva não são memórias invocadas conscientemente; antes, “surgem-lhe do nada” (2011, p. 79). O tempo foge, desliza e entra em colisão, sendo o sentido de

deslocamento aumentado pela forma como o som pode ser nítido ou distorcido, e pode continuar, anteceder ou sobrepor-se a eventos bastante diferentes e temporariamente distantes. O facto de esta ser a perspetiva de Eva, contudo, é claro desde o início do filme, quando a câmara adota o seu ponto de vista captado na aproximação àquilo que se torna um ecrã deslumbrantemente brilhante no qual as memórias podem ser reproduzidas. No final do filme, quando a sequência se repete, a identidade de Eva como autora desse ponto de vista confirma-se. Se, contudo, o filme, como na descrição de Kuhn, proporciona uma “montagem de vinhetas, ... fragmentos”, “instantâneos””, também se encontra, como o texto de memórias, “envolto numa “narrativa” que é, por natureza, linear, sintagmática” (ibid.). É orientado, até às suas sequências finais, pela motivação de Eva para repor a ordem, para limpar as marcas vermelhas das paredes brancas de sua casa, para separar o ecrã, com o seu jogo de causa lógica e efeito, inocência e culpa — uma lógica que também é a substância do conto de fadas – da desordem sensorial da experiência vivenciada.

“Toda a narrativa”, afirma Teresa de Lauretis, “no seu movimento em frente, no sentido da resolução, e para trás, no sentido de um momento inicial, um paraíso perdido, se sobrepõe àquilo que se designou lógica de Édipo — a... procura de (auto)conhecimento através da realização da perda, para benefício da vista de Édipo e para a restauração da visão” (1984, pp. 125-126). É uma formulação que Rita Felski recentemente contestou, vendo nela uma essencialização daquilo que é, na verdade, simplesmente uma questão de domínio masculino histórico. Os enredos, afirma, não estão condenados a seguir Édipo, restringindo as mulheres à passividade e à subordinação. Para as mulheres, um enredo “tanto pode ser um recreio como uma prisão” (2003, p. 106). Felski, penso, não interpreta corretamente o argumento de Lauretis ao vê-lo como essencialista: o filme de Ramsay mostra-nos apenas aquilo de que poderia ser feito o recreio a partir da própria história de Édipo, mesmo notando simultaneamente o seu domínio cultural. *Precisamos de Falar Sobre o Kevin* reproduz a história de Édipo — a usurpação do filho e o homicídio do pai, as implicações perturbadoramente sexuais na relação entre o filho e a mãe — mas do ponto de vista da mãe. Esta é a história de Eva: Franklin é uma figura periférica e Kevin incognoscível, narrativamente importante, apesar da sua centralidade cultural, apenas na medida em que reflete e afeta a própria Eva. É Eva quem investiga, quem “desvela”, tal como Kristeva (1982, p. 83) descreve as ações de Édipo, a “imundície” corpórea que se encontra do “outro lado” da normalidade familiar. Quando, na parte final do filme, porém, caminhamos finalmente com ela para além da cortina, encontrando os corpos de Celia e Franklin espetados com setas na relva, a cena insinua o absurdo perigoso das narrativas culturais dominantes através das quais damos sentido às nossas vidas. Celia continua a ser a “princesa” do papá, ainda vestida muito bonita; Franklin, contudo, é simultaneamente o herói caído do mito e, envergando apenas uma toalha branca à cintura, reduzido a uma nudez infantil e absurda. Quando Eva passa além da entrada, descobre-se que o sibilo sinistro que acompanhou a sequência repetida da sua aproximação às cortinas é o som do sistema de rega do jardim, que agora explode numa celebração da vida, formando fontes decorativas por detrás dos corpos. Ao contrário

das investigadoras do “subgrupo paranoico” do cinema feminino descrito por Mary Ann Doane (1988, p. 137), aquilo que Eva enfrenta do outro lado da porta não é “um aspeto dela própria”, o outro lado da mulher com “cara de Janus” (Kristeva 1982, p. 85); antes, é a realização, não só da perda, mas também do terror e do absurdo no centro das narrativas que enquadram, normalmente, essas perdas.

Ao escrever acerca do final do romance de Shriver, Sylvie Gambaudo exprime a sua desilusão. Afirma a autora que “não é claro se é Kevin ou [Eva] quem é punido pelos crimes dele”. Quando prepara o quarto em antecipação da libertação de Kevin da prisão, Eva “deixa-nos sem qualquer esperança de alguma vez reconciliarmos o estado dividido da mulher”, tornando-se “a mãe auto-obliteradora por excelência que aguarda pacientemente o regresso do filho pródigo”. “A mulher”, parece, “tem de escolher entre maternidade e empoderamento, como se os dois não pudessem coexistir” (Gambaudo, 2011, pp. 167-168). Também no final do filme de Ramsay, o quarto de Kevin foi decorado por Eva como uma réplica do seu quarto de infância, e a casa branca foi limpa. Uma espécie de ordem invisível, um “paraíso perdido” imaginário, foi, aparentemente, repostado, e Eva faz uma breve pausa para o contemplar. No entanto, os “instantâneos” fraturados do filme não permitem que ele acabe aqui. Próximo do final do filme, é repetida a sequência na qual Eva baixa o seu rosto até à água, com a câmara posicionada abaixo da superfície. Desta vez, porém, o seu rosto não se funde com o de Kevin; este permanece separado, ressentido, cintilando à superfície da água para a qual se transferiu. Na sua última visita à prisão, os dois já não se refletem; com a cabeça rapada, Kevin parece agora mais velho e mais infantilmente vulnerável. Quando os dois se olham e Eva pergunta pela primeira vez “Porquê?”, é claro que Kevin está perdido, perplexo e assustado. Já não “sabe” por que é que cometeu os homicídios, e isto, parece, pode ser o início da responsabilidade. O abraço que se segue é constrangedor, mas parece ser, também, um reconhecimento, quer da ligação, quer da diferença. Segue-se um primeiro contacto físico nesta última visita à prisão, em que Eva estende a mão para tocar numa jovem negra angustiada que espera com ela, num gesto que indicia uma nova capacidade de empatia desinteressada. Quando Eva abandona a prisão, caminhando em direção a outro corredor que é um pedaço crescente de deslumbrante luz branca, a família nuclear, com as suas relações ritualizadas, as suas repressões, os seus esbatimentos de identidade e a violência subjacente, é quebrada. O abraço de Eva e Kevin parece insistir, ao mesmo tempo, na relação materna e na responsabilidade partilhada, bem como no reconhecimento da alteridade de Kevin, na separação do seu corpo e das ações dela mesma. O seu movimento final, contudo, é solitário; um movimento para o exterior, para um futuro que, apesar de continuar a insistir na inevitabilidade da ligação e da responsabilidade pelo sujeito materno, parece ser, no entanto, uma afirmação da subjetividade e da agência [Figura 6 abaixo].



Figura 6

6. CONCLUSÃO: O GRANDE FOSSO?

A mãe odeia o filho logo desde o início.... Se, com receio daquilo que poderá fazer, não conseguir odiar devidamente, quando for magoada pelo filho, ela deve cair no masoquismo, e julgo que isso está na origem da falsa teoria do masoquismo natural das mulheres (Winnicott, 1984, pp. 201-202).

Numa reflexão sobre o seu grupo de consciencialização dos anos 70, Ann Snitow comenta: “Nessas reuniões, costumávamos estar de acordo que a maternidade era o fosso: antes dela, podia-se fingir que se era como todos os outros; depois, passava-se a ser uma espécie à parte — invisível e desprezada” (1990, p. 32). O sinal revelador, neste caso, é “todos os outros”, com a sua masculinidade assumida: o conflito feminista que Snitow descreve está entre um desejo de uma identidade não sobredeterminada pelo género — um desejo, efetivamente, de não ser uma mulher — e um desejo de construir a solidariedade em torno de uma experiência feminina incorporada. Quarenta anos depois, este “todos os outros” foi feminizado: a “individualização feminina” que caracteriza o momento contemporâneo significa que também as mulheres (brancas ocidentais) podem, nas palavras de Angela McRobbie, “escolher o tipo de vida que pretendem viver. As raparigas devem ter um plano de vida. Devem tornar-se mais reflexivas relativamente

a cada um dos aspetos das suas vidas” (2009, p. 19). O fosso sobre o qual escreve Sni-tow, contudo, não só permanece, como agora também se intensifica. A maternidade — o outro lado do fosso — conserva a sua identificação com o local e o corpo. O facto de as identidades “não-mãe” ou “mãe” serem *escolhidas livremente* serve simplesmente para disfarçar a centralidade contínua de um dualismo de género que determina as nossas estruturas institucionais e as nossas fantasias públicas.

Abordando este contexto, o filme de Ramsay rejeita um desfecho que insistiria no “empoderamento” de Eva, como Gambaudo parece desejar. O seu “nomadismo” auto-modelador é uma aventura imperial, tanto uma divisão de êxtase corpóreo do ego que irá planear, cartografar e escrever essas aventuras, como contos do século XIX de exploração masculina que a precedem. Na “aventura” da maternidade intensiva que se segue, essa divisão já não é possível. Kevin, o seu duplo monstruoso, exige uma aceitação do corpo desregrado no domínio ordenado do lar suburbano americano branco. Como a mãe de Winnicott — o produto de outra era (o final dos anos 40) que assistiu à pressão sobre as mulheres para ficarem em casa — Eva responde, alternadamente, com ódio e masoquismo.

É uma resposta que relembra os antecessores de Eva — os protagonistas de meia idade reprimidos dos filmes de Akerman e Dulac. Ao contrário de Akerman, contudo, Ramsay não nos dá a distância — nem o otimismo — da perspetiva da filha. Pelo contrário, é a subjetividade fraturada de Eva, o ódio e o sentido de culpa que vivemos. Como comentou Ramsay, não existe uma “redenção” fácil no final do filme (O’Hagan 2011). Defendo, contudo, que, com a compreensão final de Eva relativamente à inevitabilidade da sua relação — contudo ambivalente — com Kevin e a sua separação dela, o final do filme leva-nos para além das fantasias gémeas do masoquismo materno pós-feminista e da agência feminista não problemática, no sentido de uma possibilidade de subjetividade que poderá aceitar, mais do que negar, o incontrolável desarranjo da corporalidade.

Todas as imagens de *Precisamos de Falar Sobre o Kevin* reproduzidas acima foram retiradas de captações extraídas da versão DVD Artificial-Eye do filme: © 2011 BBC Films e UK Film Council, em colaboração com Footprint Investments LLP, Piccadilly Pictures e LipSync Productions, e Artina Films e Rockinghorse Films. São reproduzidas aqui apenas para efeitos de fins justificados (e utilização razoável) académicos e críticos.

REFERÊNCIAS

Akerman, C. (1977). Chantal Akerman on Jeanne Dielman. *Camera Obscura*, 2, 118-21.

Battersby, C. (1998). *The phenomenal woman*. Cambridge: Polity.

Bauman, Z. (2001). *The individualized society*. Cambridge: Polity.

Beck, U.; Beck-Gernsheim, E. (2001). *Individualization*. Londres: Sage.

Bergstrom, J. (1977). Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles’ by Chantal Aerman. *Camera Obscura*, 2, 114-8.

- Borgese, E. M. (1963). *Ascent of woman*. Londres: Macgibbon & Kee.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects*. Nova Yorque: Columbia University Press.
- Chesler, P. (1998/1979). *With child*. Nova Yorque/Londres: Four Walls Eight Windows.
- de Beauvoir, S. (1988/1949). *The second sex*. Trans. H. M. Parshley. Londres: Pan.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't*. Basingstoke: Macmillan.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- Doane, M. A. (1988). *The desire to desire: The woman's film of the 1940s*. Basingstoke: Macmillan.
- DiQuinzio, P. (1999). *The impossibility of motherhood*. Ithaca: Cornell University Press. Douglas, S. J.; Michaels, M. W. (2004). *The mommy myth*. Nova Yorque e Londres: Free Press.
- Evans, M. (2009). *The imagination of evil*. Londres: Continuum.
- Felski, R. (2003). *Literature after feminism*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.
- Fischer, L. (1996). Birth traumas: parturition and horror in Rosemary's Baby'. In B. K. Grant (Ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (pp. 412-31). Austin: University of Texas Press.
- Flitterman-Lewis, S. (2003). What's beneath her smile? Subjectivity and desire in Germaine Dulac's *the smiling Madame Beudet* and Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. In Foster, G. A. (Ed.) *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman* (pp. 27-40). Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Freud, S. (1973/1932). Femininity. In S. Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis* (pp. 145- 69). Londres: Penguin. Trans. J. Strachey.
- Friedan, B. (1965/1963). *The feminine mystique*. Londres: Penguin.
- Gallop, J. (1988). *Thinking through the body*. Nova Yorque: Columbia University Press.
- Gambaudo, S. (2011). We need to talk about Eva: the demise of the phallic mother. *Janus Head*, 12 (1), 155-68.
- Haskell, M. (1987/1974). *From reverence to rape: the treatment of women in the movies* Chicago & Londres: University of Chicago Press. Second edition.
- Hirsch, M. (1992). Maternal voice. In E. Wright (Ed.), *Feminism and Psychoanalysis* (pp. 252-4). Oxford: Blackwell.
- Irigaray, L. (1985). *Speculum of the other woman*. Ithaca: Cornell University Press. Trans. G. C. Gill.
- Jameson, F.(1983). *The political unconscious*. Cambridge: Methuen.
- Jeremiah, E. (2010). We need to talk about gender: mothering and masculinity in Lionel Shriver's *We Need to Talk about Kevin*. In E. Podnieks & A. O'Reilly (Eds.), *Textual Mothers, Maternal Texts* (pp. 169-85). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and film: both sides of the camera*. Nova Yorque e Londres: Methuen.
- Karlyn, K. R. (2011). *Unruly girls; unrepentant mothers*. Austin: University of Texas Press.

- Kristeva, J. (1980). *Desire in language*. Nova York: Columbia University Press. Trans. L. S. Roudiez.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: essays on abjection*. Nova York: Columbia University Press. Trans. L. S. Roudiez.
- Kuhn, A. (2000). A journey through memory'. In S. Radstone (Ed.), *Memory and Methodology* (pp.179-96). Oxford e New York: Berg.
- Le Doeuff, M. (2002). *The philosophical imaginary*. Londres e Nova York: Continuum. Trans. C. Gordon.
- McClintock, A. (1995). *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. Nova York e Londres: Routledge.
- McGill, H. (2011). 'We Need to Talk about Kevin'. *Sight & Sound*, 21 (11), 16-19.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism*. Londres: Sage.
- Modleski, T. (1982). *Loving with a vengeance*. Nova York e Londres: Methuen.
- Mulvey, L. (1989/1981). Afterthoughts on " Visual Pleasure and Narrative Cinema". In L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (pp. 29-38). Basingstoke: Macmillan.
- Negra, D. (2009). *What a girl wants?*. Londres: Routledge.
- O'Hagan, S. (2011, 2nd October). Lynne Ramsay: "Just talk to me straight", *The Observer*. Accessed at <http://www.guardian.co.uk/film/2011/oct/02/lynne-ramsay-interview-about-kevin>
- O'Reilly, A. (2010). The motherhood memoir and the "New Momism": biting the hand that feeds you. In E. Podnieks, E. & A. O'Reilly (Eds.), *Textual Mothers, Maternal Texts* (pp. 203-13). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Perlmutter, R. (1979). Feminine absence: a political aesthetic in Chantal Akerman's *Jeanne Diel- man...* *Quarterly Review of Film Studies*, 4 (2), 126-33.
- Reid Boyd, E. (2005). Mothers at home: oppressed or oppressors or victims of false dichotomies?. In A. O'Reilly, M. Porter & P. Short (Eds.), *Motherhood: Power and Oppression* (pp. 195-203). Toronto: Women's Press.
- Rich, A. (1977). *Of woman born*. Londres: Virago.
- Robey, T. (2011). Review of *We Need to Talk about Kevin*, *Sight & Sound*, 21 (11), 79.
- Shriver, L. (2011/2003). *We need to talk about Kevin*. Londres: Serpent's Tail.
- Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Snitow, A. (1990). A gender diary. In M. Hirsch & E. F. Keller (Eds.), *Conflicts in feminism* (pp. 9-43). Londres: Routledge.
- Sobchack, V. (1996). Bringing it all back home: family economy and generic exchange. In B. K. Grant (Ed.), *The Dread of Difference* (pp. 143-163). Austin: University of Texas Press.
- Thornham, S. (2012). *What if I had been the hero? Investigating women's filmmaking*. Londres: BFI.

Warner, J. (2006). *Perfect madness: motherhood in the age of anxiety*. London: Vermilion. Williams, L. (1987/1984). "Something else besides a mother": *Stella Dallas* and the maternal melodrama. In C. Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is* (pp. 299-325). Londres: B.F.I.

Williams, L. R. (2002). Escape artist, *Sight & Sound*, 12 (10), 22-25.

Winnicott, D. W. (1984/1947). Hate in the countertransference. In Winnicott, D., *Through Pediatrics to Psychoanalysis: Collected Papers* (pp.194-203). Londres: Karnac Books.

FILMOGRAFIA

Jeunet, Jean-Pierre (Dir.) (1997). *Alien Resurrection*.

Citron, Michelle (Dir.) (1978). *Daughter Rite*.

Akerman, C. (Dir.) (1975). *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.

Chopra, Joyce; Weill, C. (Dir.) (1972). *Joyce at 34*.

Benton, R. (Dir.) (1979). *Kramer vs. Kramer*.

Ramsay, L. (Dir.) (2002). *Morvern Callar*.

Donner, R. (Dir.) (1976). *The Omen*.

Powell, M. (Dir.) (1960). *Peeping Tom*.

Polanski, R. (Dir.) (1968). *Rosemary's Baby*.

Dulac, G. (Dir.) (1923). *La Souriante Madame Beudet* (The Smiling Madame Beudet).

Vidor, K. (Dir.) (1937). *Stella Dallas*.

Ramsay, L. (Dir.) (2011). *We Need to Talk about Kevin*.

Sue Thornham é professora de Média e Cinema e Diretora do Departamento de Média e Cinema na Universidade de Sussex, Brighton, Reino Unido. Os seus interesses de investigação centram-se na teoria feminista e suas aplicações no cinema, média e estudos culturais. Ela ensina Cinema Britânico, Teoria do Cinema e exibição de Mulheres em programas de graduação do Departamento, e Feminismo e Cinema nos programas de mestrado. Ela é a autora de *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory* (1996); *Feminist Theory and Cultural Studies* (2001) and *Women, Feminism and Media* (2007); é co-autora, com Tony Purvis, do livro *Television Drama: Theories and Identities* (2005); a editora da obra *Feminist Film Theory: A Reader* (1999), co-editora, com Caroline Bassett e Paul Marris, do livro *Media Studies: A Reader* (3rd edition 2009), e a autora da obra *What if I had been the Hero?: Investigating Women's Cinema* (2012).

E-mail: s.thornham@sussex.ac.uk

School of Media, Film & Music - University of Sussex, Brighton, Reino Unido