

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
ESPECIALIZAÇÃO EM EDUCAÇÃO, SEXUALIDADE E RELAÇÕES DE GÊNERO

PAULA TATIANE DE AZEVEDO

ATÉ ONDE VOCÊ IRIA POR UM FILHO?
REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E MATERNIDADE NO CINEMA

Porto Alegre

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
ESPECIALIZAÇÃO EM EDUCAÇÃO, SEXUALIDADE E RELAÇÕES DE GÊNERO

ATÉ ONDE VOCÊ IRIA POR UM FILHO?
REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E MATERNIDADE NO CINEMA

PAULA TATIANE DE AZEVEDO

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Soares

Porto Alegre

2011

Angélica

Composição: Chico Buarque¹

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho?
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar.

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse lamento?
Só queria lembrar o tormento
Que fez o meu filho suspirar.

Quem é essa mulher
Que canta sempre o mesmo arranjo?
Só queria agasalhar meu anjo
E deixar seu corpo descansar.

Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino?
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar.

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho?
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar.

¹ Música composta por Chico Buarque em 1977, em homenagem à amiga Zuzu Angel, morta em 1976.

AGRADECIMENTOS

Tenho o privilégio de ter podido contar com pessoas especiais durante toda a minha vida, e estas só confirmaram nossos vínculos durante o desenrolar desta especialização. Este curso me deu a oportunidade de conhecer e contar com outras pessoas que se tornaram especiais, não só pela amizade conquistada, mas pelo auxílio no meu crescimento pessoal e intelectual e por terem me apoiado nos momentos de maiores dificuldades. Nesse sentido, gostaria de fazer alguns agradecimentos aos/às amigos/as de ontem, de hoje e de sempre.

Agradeço, primeiramente, a todas as boas energias que me rodearam e que me conduziram para que eu tivesse capacidade de terminar este trabalho, mesmo em muitas horas querendo desistir. A Deus e a Nossa Senhora Aparecida, por terem me dado forças e me mostrado que eu poderia ir além.

À orientadora deste trabalho, Profa. Dra. Rosângela Soares, por dar credibilidade à minha pesquisa e ter sempre se mostrado interessada pela temática, auxiliando-me com referências, sugestões, posicionamentos críticos em relação ao texto, disponibilidade para o diálogo e, sobretudo, pelo carinho desenvolvido ao longo deste percurso.

À Profa. Dra. Ana Maria Colling, que me acompanha desde a graduação em História, por estar sempre ao meu lado, auxiliando e incentivando a minha busca intelectual. Obrigada por nossa amizade e por me mostrar que é possível fazer da vida uma obra de arte.

Aos/às amigos/as do grupo de especialização, pelo apoio e pela aprendizagem; vocês me ensinaram a ver mundo com mais alegria e entusiasmo. Em especial às amigas Gabriela Macedo e Vanessa Bisinella, pela amizade, pelo companheirismo, pela troca e, principalmente, pelo carinho e pela atenção nesses meses turbulentos de curso.

Aos meus queridos familiares, que compreenderam a minha ausência e incentivaram a minha busca por crescimento intelectual e profissional.

Finalmente, ao Marco, um parceiro sem igual, por respeitar, compreender e estimular minhas escolhas pessoais, intelectuais e profissionais. Por saber estar presente e ausente. E, principalmente, pela dedicação com que tu cuidas da nossa relação.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo caracterizar de que forma gênero e maternidade são representados no filme *Zuzu Angel* (2006), de modo a constituir uma prática materna. Mais especificadamente, perceber quais pedagogias de gênero e maternidade entram em cena durante a película. A metodologia adotada para desenvolver esta pesquisa é a análise textual, pela qual se adotam os pressupostos das teorizações culturais contemporâneas. A seleção das cenas foi feita inspirada nos recursos teórico-metodológicos oriundos dos estudos de mídia, mais precisamente nos apontamentos sobre etnografia de tela. O cinema, aqui, vai além de arte e comunicação; é um produto cultural produzido por práticas sociais e, por isso, atravessado de significados. A partir do movimento da tela, o cinema, como artefato da cultura, vai produzindo, ressignificando e visibilizando representações e significados das práticas sociais, constituindo sujeitos e identidades. Dividiu-se o conjunto de cenas analisadas em três eixos: a mulher e a mãe; a maternidade sagrada; e a responsabilização e a culpabilização materna. Apresento, nesses eixos, os modos pelos quais os fragmentos fílmicos da película *Zuzu Angel* significam gênero e maternidade, estabelecendo saberes e verdades sobre as práticas maternas. Trata-se, portanto, de problematizar como a narrativa fílmica constrói modos específicos de vivenciar a maternidade.

Palavras-chave: Gênero. Maternidade. Cinema.

ABSTRACT

This work aims to characterize how gender and maternity are represented in the film *Zuzu Angel* (2006), in order to provide a motherly practice. More specifically, to understand which gender and motherhood pedagogies step in during the movie. The methodology adopted for this research is the textual analysis, with the assumptions of contemporary cultural theories. The scene selection was made inspired from theoretical and methodological resources of media studies, specifically in the notes on the screen ethnography. The cinema, here, goes beyond art and communication; it is a cultural product produced by social practices and, thus, crossed by meanings. From the movement of the screen, the film, as an artifact of culture, produces, gives new meaning and makes visible representations and meanings of social practices, constituting subjects and identities. The set of scenes analyzed was divided in three axes: the woman and the mother; sacred motherhood; responsibility and blaming the mother. I present in these axes the modes by which the film fragments of *Zuzu Angel* give meanings to gender and motherhood, establishing knowledge and truths about maternal practices. Thus, it is about questioning how the film narrative builds specific ways of experiencing motherhood.

Keywords: Gender. Motherhood. Movies.

SUMÁRIO

A PRODUÇÃO: INTRODUÇÃO.....	7
1 A LOCAÇÃO: CINEMA E EDUCAÇÃO.....	11
1.1 Metodologia utilizada.....	13
2 O CENÁRIO: CASO ZUZU ANGEL, O BRASIL DA DITADURA MILITAR.....	15
3 O ROTEIRO: GÊNERO, REPRESENTAÇÃO E MATERNIDADE.....	22
4 MONTAGEM E EDIÇÃO: ANÁLISE DAS CENAS.....	26
4.1 A mulher e a mãe.....	27
4.2 Maternidade sagrada.....	31
4.3 Responsabilização e culpabilização materna.....	33
5 A FINALIZAÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS.....	41
ANEXO A – Sinopse e ficha técnica do filme.....	43

A PRODUÇÃO: INTRODUÇÃO

*Seu amor de mãe foi além de todos os limites.
(Excerto retirado do trailer de Zuzu Angel)².*

A frase usada acima, como epígrafe, parece revelar o motivo pelo qual desejei investigar a temática da maternidade. A afirmação de um amor materno sem limites vem me intrigando pessoal e profissionalmente há muito tempo.

Quando criança, ouvia minha mãe dizendo que vivia para os/as filhos/as e que depois de tornar-se mãe nada mais tinha importância além desse fato. Cresci ouvindo coisas do tipo: uma mãe deve abdicar de sua vida em prol dos filhos/as; todas as mulheres nascem prontas para tornarem-se mães; maternidade é uma missão feminina; o relógio biológico vai tocar e teu instinto materno vai despertar. Essas e outras afirmações parecem constituir uma forma certa de exercer a maternidade. Por não me encaixar nesses preceitos, tenho tido debates estratosféricos sobre essas questões com minha família, afinal optei por dedicar muito mais tempo da minha vida para a carreira intelectual e profissional do que na constituição de uma família aos moldes que meus pais desejavam.

Lembro-me de o professor Fernando Seffner dizer, em uma das aulas da disciplina de metodologia, “ou você escolhe o tema ou ele te escolhe”. Naquele momento, percebi que meu objeto de pesquisa tinha me escolhido. A maternidade é um tema que sempre me moveu, nunca foi algo fácil na minha vida ser filha, e essa relação com minha mãe oscilou muito. Muitas vezes, em determinadas épocas, os papéis inverteram-se. E, apesar de levantar a bandeira contra determinadas práticas maternas, eu mesma acabava internalizando essas condutas e colocando-as em ação, mesmo não exercendo a maternidade.

Durante a graduação em História, interessei-me pelo movimento das *Madres de La Plaza de Mayo*, que abdicavam de suas vidas e montavam vigília, cobrando das autoridades

² Todas as expressões retiradas do filme estarão grifadas em itálico.

respostas pelos desaparecimentos de seus filhos no período ditatorial argentino. Isso me levou a questionar onde estariam as mães brasileiras, que, assim como as argentinas, tiveram seus filhos desaparecidos durante a ditadura. Então, em 2009, defendi meu trabalho de conclusão de graduação em História com o tema “Onde estão nossos/as filhos/as? Mães à procura de seus filhos no período ditatorial brasileiro”. Nesse trabalho, analisei as cartas trocadas entre as mães dos desaparecidos no episódio da Guerrilha do Araguaia, focando a trajetória pessoal da gaúcha Ermelinda Mazzaferro Bronca, na busca por seu filho José Huberto Bronca.

Durante o processo de pesquisa, o cinema era um importante aliado na reconstrução imagética de um contexto histórico no qual eu não vivi. Através das imagens em movimento, eu viajava no tempo. Dentre os filmes, um tinha estreita relação com a minha temática: *Zuzu Angel* (Brasil, 2006)³, filme que tem como tema central a busca de uma mãe brasileira pelo filho desaparecido no contexto de ditadura militar.

Somando-se a essa trajetória, vieram as aulas do curso de especialização em Educação, Sexualidade e Relações de Gênero, que me inquietaram e proporcionaram outro olhar para pensar educação e cinema. A possibilidade de trabalhar o cinema como artefato cultural, como uma pedagogia cultural, me agradou muito. Durante a disciplina com a professora Guacira Louro, que proporcionou a prática de análise de artefatos culturais diversos, descobri novas metodologias, como a análise fílmica e a etnografia de tela. A partir daí, resolvi onde gostaria de aprofundar meus estudos. Foram leituras totalmente novas, conceitos e metodologias diferentes do que vinha trabalhando na História; foi de certa forma um período de rupturas, eu diria um novo começo.

Minhas inquietações pessoais e profissionais sobre maternidade justificam a escolha do tema e do objeto da minha pesquisa. A partir da perspectiva dos estudos culturais e dos

³ ZUZU Angel. Direção: Sergio Rezende. Produção: Joaquim Vaz de Carvalho. Intérpretes: Patrícia Pillar, Daniel Oliveira, Luana Piovani, Alexandre Borges, Leandra Leal, Regiane Alves, Fernanda Freitas, Antonio Pitanga, Elke Maravilha, Paulo Betti, Camilo Bevilacqua. Música: Cristóvão Bastos. Brasil: Warner Brothers, 2006. 1 bobina cinematográfica (110 min), son., color. Site oficial: <<http://www.br.warnerbros.com/zuzuangel>>.

estudos feministas, em uma perspectiva pós-estruturalista, decidi analisar o filme *Zuzu Angel*, uma produção cinematográfica brasileira dirigida por Sergio Rezende que aborda o drama de uma mãe Zuzu (Patrícia Pillar) à procura do filho Stuart (Daniel Oliveira), desaparecido durante o regime militar. O episódio real da luta de Zuzu pela elucidação da morte de seu filho dá origem ao filme, uma cinebiografia lançada em 2006. Interessa-me analisar as representações de gênero e maternidade no cinema. Mais especificamente, como é representada a maternidade no filme *Zuzu Angel*? Quais pedagogias de gênero e maternidade entram em cena durante a película?

A ideia aqui é trazer apontamentos sobre cinema e maternidade a fim de perturbar, sacudir, desacomodar a plateia. Ao longo do trabalho, analisei algumas representações de maternidade no filme, procurando marcar as normatizações, os saberes e as verdades sobre a prática materna que ajudam a construir modos específicos de exercer a maternidade.

O objetivo não é dissecar o filme, pois existem muitas outras possibilidades de análise, muitas questões que podem ser levantadas e discutidas nessa obra. Trata-se, principalmente, de problematizar alguns discursos – médico, religioso, científico, jurídico – que se materializam no filme, em práticas ditas como naturais e normais, produzindo assim uma determinada forma ideal de ser mãe. A escolha do filme *Zuzu Angel* ocorreu principalmente pela centralização da temática maternidade ocorrida durante toda a película.

Nessa direção, apresento, no capítulo A locação: cinema e educação, uma discussão sobre cinema e educação, enfatizando o papel do cinema como pedagogia cultural na contemporaneidade, tomado como artefato cultural que pratica uma pedagogia, questionando o caráter apenas escolar do conceito de pedagogia. Nesse momento, exponho também a instrumentalização metodológica utilizada na pesquisa. Em Cenário: caso *Zuzu Angel*, o Brasil da ditadura militar, abordo o contexto social e político onde está sendo exercida a maternidade analisada no trabalho. Em Roteiro: gênero, representações e maternidade,

estabeleci um diálogo entre esses três conceitos, problematizando a construção do feminino através de representações de maternidade como o ideal feminino e a base teórica dessa análise. Em Montagem e edição: análises das cenas, demonstro uma das possíveis análises do filme, destacando as representações de gênero e maternidade.. E, por fim, na Finalização, tento levantar algumas questões sobre gênero e maternidade a partir da análise do filme.

1 A LOCAÇÃO: CINEMA E EDUCAÇÃO

Os estudos mais recentes sobre cinema e educação podem ser divididos em duas vertentes: a primeira diz respeito à utilização do cinema como recurso pedagógico no ambiente escolar, a segunda entende o cinema como uma eficaz instância pedagógica (BALESTRIN, 2009). Nesse sentido, a segunda vertente percebe a educação como um processo amplo que abrange não só as instituições formais de ensino, mas também as múltiplas instâncias e os artefatos da nossa cultura.

Ao mesmo tempo em que são entretenimento, os filmes desenvolvem uma pedagogia, ensinam modos de ser e viver. Sendo produtos da cultura, as produções cinematográficas produzem sujeitos e identidades. Nos dias atuais, podemos dizer que a mídia ocupa papel central, e o cinema, nessa perspectiva, pode ser considerado uma ação pedagógica. Como diz Guacira Lopes Louro:

Distintas posições-de-sujeitos [...] e de gênero vêm sendo representadas, nos filmes, como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias [...]. Ainda que tais marcações sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, é possível que seus resíduos e vestígios persistam, algumas vezes por muito tempo, e que venham a assumir significativos efeitos de verdade. (2008, p. 81).

Nessa perspectiva, o cinema vira uma eficiente instância pedagógica, pelo seu poder de sedução e por não dispensar o prazer e o divertimento. São narrativas que nos interpelam; o ambiente de uma sala de cinema propicia um envolvimento entre personagens e platéia, produzindo efeitos de realidade. Corroborando esse argumento, Elí Fabris afirma:

Elas [...] nos interpelam para que assumamos nosso lugar na tela, para que nos identifiquemos com algumas posições e dispensemos outras. Naquele momento, ocorre uma simbiose entre o corpo do espectador e a história vivida na tela; o tempo e o espaço tornam-se os mesmos representados na película. (2008, p. 118).

A narrativa fílmica ensina. O autor Ismail Xavier (2008, p. 14) enfatiza que “o cinema que ‘educa’ é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco”. Ao assistir um filme, damos início a variadas negociações: o que fazer com essas imagens? O que ela despertou no que me moveu? O que eu tomo como

meu e o que eu dispenso? São inúmeros sentidos e representações desenvolvidos durante uma sessão de cinema, na qual somos capturados pelas imagens. Mas nessa captura não somos impassíveis; negociamos posições.

Para marcar essas negociações na produção dos significados, vale pensarmos um pouco sobre a teoria de endereçamento⁴, discutida por Elizabeth Ellsworth, que mostra que as produções cinematográficas são pensadas para um determinado público, mas o endereçamento nem sempre atinge seu objetivo, e é aí que se propicia uma negociação entre espectador e filme. Segundo a autora, “essa negociação tampouco é, jamais, uma coisa simples ou única. Pois da mesma forma que o espectador ou a espectadora nunca é exatamente quem o filme pensa que ele é ou ela é, assim também o filme não é, nunca, exatamente o que ele pensa que é.” (2001, p. 21).

Ao mesmo tempo em que o cinema, como artefato cultural, colabora na produção e na manutenção das representações, é também produzido por elas. Graeme Turner, em seus argumentos sobre cinema, apresenta uma visão semelhante: “assim como o cinema atua sobre os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido por esses sistemas de significação.” (1997, p. 128-129). É nesse sentido que tomo o filme *Zuzu Angel* como produto e produtor das representações sobre a prática materna.

O cinema, aqui, vai além de arte e comunicação; é um produto cultural produzido por práticas sociais e, por isso, atravessado de significados. A partir do movimento da tela, o cinema, como artefato da cultura, vai produzindo, ressignificando e visibilizando representações e significados das práticas sociais e, assim, constituindo sujeitos e identidades. Desse modo, é preciso pensar nas narrativas e nos discursos que a linguagem cinematográfica tem produzido a respeito de como exercer a maternidade na contemporaneidade.

⁴ Ainda que meu estudo não seja de recepção, acho interessante explicitar, mesmo que brevemente, as questões de negociação que estão presentes nos modos de endereçamento.

Como artefato cultural, o filme *Zuzu Angel* foi analisado neste trabalho como instância pedagógica que produz, ressignifica e veicula determinados modos de conhecer, viver e valorar a maternidade.

1.1 Metodologia utilizada

Como já aludi anteriormente, o critério de escolha do filme analisado se deu em parte pela centralidade da temática da maternidade, mas ao mesmo tempo essa investigação dá continuidade à minha pesquisa de graduação. A temática é a mesma – maternidades –, muda o objeto: das cartas ao cinema. De um esforço para recompor um momento histórico e trazer para o palco da história personagens ainda marginais – as mulheres/mães –, passo a analisar as representações de gênero e maternidade que constituem esses sujeitos mulheres/mães no cinema.

A metodologia adotada para desenvolver esta pesquisa é a análise textual, e adoto aqui os pressupostos das teorizações culturais contemporâneas. Nesse contexto, o filme é considerado um texto, e o enfoque analítico está nas representações que circulam na película. Para operacionalizar este estudo, selecionei um conjunto de cenas que, em minha análise, trazem de forma mais explícita as representações de maternidade. Essa seleção foi feita inspirada nos recursos teórico-metodológicos oriundos dos estudos de mídia, mais precisamente nos apontamentos sobre etnografia de tela, explicada por Carmen Rial (2004, p. 30-31):

[...] é uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo (no caso, em frente à televisão), a observação sistemática e o seu registro metódico em caderno de campo etc.; outras próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações).

Essa imersão no filme propicia perceber que a linguagem cinematográfica tem suas especificidades. A escolha da música, dos planos, dos ângulos, das cores, do figurino, das

tomadas, entre outras coisas, colabora com a construção de significados, envolve o espectador/a, aumentando os efeitos de realidade.

Instrumentalizada por esse modo de ver, passei primeiramente a selecionar cenas que, no meu entendimento, demonstrassem algumas representações de gênero e maternidade pertinentes ao objetivo deste trabalho. Nesse momento, selecionei 22 cenas. O segundo passo foi pensar uma forma de organizá-las. Durante o período de seleção das cenas, assisti ao filme muitas vezes, e esse exercício de imersão contribuiu no estabelecimento de critérios para a seleção e também para a análise das cenas. A partir disso, estabeleci três critérios de análise: a mulher e a mãe; a maternidade sagrada; e a responsabilização e a culpabilização materna. Tendo esses três critérios, assisti novamente às 22 selecionadas e escolhi 14 delas para compor o *corpus* de análise desta pesquisa.

Vale dizer, ainda, que a análise que busco empreender da maternidade e de gênero no cinema focaliza um tipo específico de contexto social e político, e isso importa na medida em que configurou um tipo de maternidade marcada pelas atrocidades de um regime ditatorial. Sendo assim, antes de analisar o filme e indicar sua potencialidade para examinar meu objeto de estudo – maternidade e gênero –, considero necessário contextualizá-lo, isto é, situá-lo no contexto social e político do país.

2 O CENÁRIO: CASO ZUZU ANGEL, O BRASIL DA DITADURA MILITAR

A película *Zuzu Angel*, uma produção cinematográfica brasileira dirigida por Sergio Rezende, aborda o drama de uma mãe (Zuzu, interpretada por Patrícia Pillar) à procura do filho Stuart (interpretado por Daniel Oliveira), desaparecido durante o regime militar. O episódio real da luta de Zuzu pela elucidação da morte de seu filho dá origem ao filme, uma cinebiografia lançada em 2006.

O filme inicia com um plano aéreo, da restinga da Marambaia e do oceano azul. O ruído das hélices cresce quando um helicóptero passa sobre a câmara e vai se distanciando em direção ao mar. Segundo alguns depoimentos de ex-militantes políticos, o corpo de Stuart Angel Jones foi jogado ao mar. O helicóptero parte, passando diante do sol, estourando a imagem, até que o sol começa a se mexer, revelando a lâmpada de um abajur, cujo foco está sendo ajustado por Zuzu Angel. Sentada diante de uma mesa, em primeira pessoa, na voz da protagonista, inicia uma narração: *Eu estou com medo de morrer...* [Ela interrompe a frase, perturbada. Seu olhar é vago e parece não se dirigir a nenhum ponto externo. Temos a impressão que é um olhar para dentro, reavivando suas memórias. Ela respira fundo e prossegue.] *Se eu aparecer morta por acidente, assalto ou qualquer outro meio...* [Ela baixa os olhos e posiciona a luz sobre um papel de carta na mesa à sua frente, onde escreve.] *terá sido obra dos mesmos assassinos de meu amado filho Stuart Edgar Angel Jones.*

A partir da narração da protagonista, inicia-se a composição do momento histórico em que o filme está inserido. A narrativa do filme se dá no ano 1976, porém, para contar a história, o filme utiliza as lembranças de Zuzu Angel, que se concentram principalmente no ano de 1971, ano do desaparecimento de Stuart Angel Jones. A direção do filme utiliza o recurso de *flashbacks*, com idas e vindas no tempo, num ritmo intenso entre o passado baseado na memória de Zuzu entre os anos 1960 e 1970 e o seu momento atual.

As décadas de 1960 e 1970 foram de muita efervescência política na história do Brasil. O país dos anos anteriores ao golpe militar de 1964 era particularmente rico no que diz respeito à cultura, à intelectualidade, à economia e às políticas sociais. Podemos dizer que o contexto pós-segunda guerra mundial propiciou um crescimento em toda a América Latina, principalmente com a implementação de projetos nacional-desenvolvimentistas⁵, destinados a produzir maior justiça social.

Os governos de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart tinham como característica comum, apesar das diferenças, o estabelecimento dessa política nacional-desenvolvimentista com cunho populista. Lucilia Neves, em seu artigo Repensando o Brasil, caracteriza esse período pré-golpe militar da seguinte forma:

[...] momento de nossa República em que mais a democracia cresceu, floresceu e em que a sociedade civil se organizou foi o período que compreendeu os anos de 1945 a 1964. Mais exatamente no final dos anos cinquenta e no início dos anos sessenta havia uma efervescência e uma euforia participativa dos movimentos sociais nunca antes presenciadas na história brasileira. (2000, p. 7).

Também foi um período em que intelectuais, movidos pelas disputas ideológicas oriundas também da Segunda Guerra Mundial, geravam intensos debates sobre a situação das sociedades. As discussões eram principalmente voltadas ao potencial de desenvolvimento econômico, à dependência do Brasil frente aos EUA e à desigualdade social. Isso se refletia principalmente no ambiente das universidades, onde estudantes e intelectuais eram favoráveis às reformas estruturais e de base. Nesse período, a atividade cultural e a militância política se desenvolviam de forma intensa, e a União Nacional dos Estudantes (UNE) estava à frente dos grandes debates políticos e sociais, discutindo de forma livre as transformações do país que almejavam os estudantes.

A grande mobilização popular e camponesa, a ebulição intelectual e estudantil, juntamente com os projetos nacionalistas representados por governantes populistas, foram

⁵ No período que vai de 1945 até 1964, presenciamos no Brasil um projeto nacional-desenvolvimentista, fundamentado principalmente na substituição de importações e caracterizado pelo populismo político.

vistos como perigo eminente para a tão falada segurança nacional⁶. Foi então que, em 31 de março de 1964, o general Olympio Mourão Filho depôs João Goulart. Em 1º de abril, Costa e Silva foi proclamado comandante do Exército Nacional e Rainieri Mazzili, como presidente da câmara, tornou-se presidente da República. Os primeiros dias de abril foram em prol da consolidação institucional do golpe. No dia 9 de abril, baixou-se o primeiro Ato Institucional (AI-1) e no dia 11 Castelo Branco já era presidente. Tal mandato perdurou até 1967. No mesmo mês, já havia denúncias da prática de tortura, e a censura atacava os órgãos de comunicação.

Segundo Ana Maria Colling (1997), podemos dividir o período ditatorial brasileiro em três fases: a primeira vai do golpe em 1964 à instituição do Ato Institucional nº 5, em 1968; a segunda corresponde ao período de maior centralização política e repressão, de 1968 a 1974; e a terceira equivale ao processo de abertura política, de 1974 à revogação do AI-5, em dezembro de 1978.

Vale ressaltar que o filme *Zuzu Angel* se concentra principalmente na segunda fase, também chamada de Anos de chumbo ou Golpe dentro do golpe. Esse período da ditadura brasileira é marcado principalmente pelas arbitrariedades cometidas pelos militares, a fim de manter o regime. Tanto a tortura como o estabelecimento das ordens contidas no AI-5, tal como a suspensão ao direito a *habeas corpus* são referidas no filme em um diálogo entre Zuzu e seu advogado:

⁶ A Lei de Segurança Nacional, promulgada em 4 de abril de 1935, definia crimes contra a ordem política e social. Sua principal finalidade era transferir para uma legislação especial os crimes contra a segurança do Estado, submetendo-os a um regime mais rigoroso, com o abandono das garantias processuais. A LSN foi aprovada após tramitar por longo período no Congresso e ser objeto de acirrados debates, num contexto de crescente radicalização política, pouco depois de os setores de esquerda terem fundado a Aliança Nacional Libertadora. Nos anos seguintes à sua promulgação, foi aperfeiçoada pelo governo Vargas, tornando-se cada vez mais rigorosa e detalhada. Em setembro de 1936, sua aplicação foi reforçada com a criação do Tribunal de Segurança Nacional. Após a queda da ditadura do Estado Novo em 1945, a Lei de Segurança Nacional foi mantida nas Constituições brasileiras que se sucederam. No período dos governos militares (1964-1985), o princípio de segurança nacional iria ganhar importância com a formulação, pela Escola Superior de Guerra, da doutrina de segurança nacional.

ZUZU: *Um deles era pelo menos educado...* **FRAGA:** *E o outro agressivo. Um morde, outro assopra. É a técnica deles na...* **ZUZU:** *Tortura?* **FRAGA:** *É uma realidade. A PE nega que Stuart ou “Paulo” tenha sido preso. Dizem que ninguém foi pra lá nos últimos três dias.* **ZUZU:** *Você não pode entrar com um habeas corpus?* **FRAGA:** *Não. A ditadura acabou com habeas corpus para crimes políticos. Eles agora podem ficar até 45 dias com o preso sem prestar contas a ninguém.*

Foi em 13 de dezembro de 1968 que o presidente Costa e Silva decretou, mandou publicar e cumprir o Ato Institucional Número 5 – AI-5. Segundo esse dispositivo, os militares tinham o direito de decretar o recesso do Congresso, das Assembleias Legislativas e Câmaras Municipais a qualquer momento. A censura aos meios de comunicação, à expressão intelectual e artística estava extremamente repressiva. Foi retirada toda a estabilidade e a independência do Poder Judiciário, pois o Executivo poderia mandar suspender inclusive *habeas corpus* sob a acusação de crime político contra qualquer cidadão em qualquer momento. A cassação de direitos políticos, agora descentralizada, poderia ser decretada com extrema rapidez e sem burocracia. O direito de defesa ampla ao acusado foi eliminado, suspeitos poderiam ter sua prisão decretada imediatamente, sem necessidade de ordem judicial. Os direitos políticos do cidadão comum foram cancelados e os direitos individuais foram eliminados pela instituição do desacato à autoridade.

No final de 1969 e no início da década de 1970, houve a posse do general Emílio Garrastazu Médici, responsável pelo o chamado período de ferro do regime ditatorial. Quando Médici assumiu o governo, todos os órgãos que compunham o sistema repressivo da ditadura militar se encontravam em pleno funcionamento.

A partir de 1969, entraram em funcionamento os Centros de Informações de cada ramo das Forças Armadas: CIE no Exército, SISA na Aeronáutica e CENIMAR na Marinha. Também foram criados o Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) e órgãos paramilitares clandestinos, como a Organização Bandeirantes (OBAN). O aspecto mais desumano e cruel da repressão policial-militar foi, sem

dúvida nenhuma, o emprego da tortura como método para eliminar e neutralizar qualquer forma de oposição e subversão ao governo.

Diversos instrumentos e técnicas de castigos corporais e psicológicos faziam parte dos métodos de ação dos agentes dos órgãos de repressão (choques elétricos, pau de arara, afogamento, pancadas, queimaduras etc.). Os governos militares negavam categoricamente a prática da tortura, mas ela era sistematicamente utilizada como método para extrair confissões dos acusados ou suspeitos de subversão. A tortura foi institucionalizada no Brasil pela ditadura militar. Era uma prática revestida de grande sofisticação. Existiam instalações apropriadas para esse fim, além de pessoal rigorosamente treinado que aplicava a tortura. No filme, a personagem Zuzu peregrina em todos os quartéis, por marinha, aeronáutica e exército, em busca de seu filho. Em conversa com um general do exército, Zuzu acusa os militares de praticarem tortura e negarem os direitos de os presos se defenderem. O general nega que o filho de Zuzu esteja naquele quartel e ressalta que não há tortura no Brasil e que isso é um argumento mentiroso dos subversivos.

A luta das organizações de esquerda durante a ditadura militar foi marcada pela clandestinidade. Numa época em que resistir era proibido, a única forma encontrada pelas organizações foi manter-se na obscuridade. Isso não impediu a proliferação dessas organizações. Com o AI-5, muitas organizações de esquerda partiram para a luta armada, iniciaram ações como assaltos a bancos e carros pagadores. Dentre as organizações que apoiavam esse tipo de ação estava o MR8, no qual atuava Stuart Edgar Angel Jones, filho de Zuleika Angel Jones (Zuzu Angel). Uma das cenas de Stuart antes da prisão é exatamente quando participa de uma dessas ações. Enquanto a mãe está com o dono do banco no Copacabana Palace, tentando um empréstimo para sua nova coleção, o filho está em um assalto à agência bancária, acompanhado de Carlos Lamarca.

Stuart foi preso em 14 de junho de 1971 – época do governo Médici –, no Grajaú, no Rio de Janeiro, por agentes do Centro de Informações da Aeronáutica (CISA), para onde foi levado e torturado. Após inúmeras sessões de tortura, já com o corpo esfolado, foi amarrado à traseira de um jipe da Aeronáutica e arrastado pelo pátio com a boca colada ao cano de descarga do veículo, o que ocasionou sua morte por asfixia e intoxicação por monóxido de carbono. As torturas teriam sido presenciadas por outro preso político, Alex Polari de Alverga que, através de uma carta, informou Zuzu Angel das circunstâncias da morte de Stuart.

A partir desse episódio, Zuzu Angel iniciou uma peregrinação pelos quartéis das Forças Armadas no Rio de Janeiro atrás de seu filho, usando sua influência e seu nome para localizá-lo. No início da década de 1970, ela era uma estilista bem conceituada e conhecida no Brasil e no exterior. Sendo uma mulher diferente da maioria de seu tempo, divorciou-se e criou seus três filhos sem o apoio do ex-marido. Com suas costuras, sustentou a casa e ainda alcançou certo *status* na sociedade carioca da época.

Com sua influência, denunciou como pôde o desaparecimento de seu filho. Foi a primeira estilista a usar uma moda politizada para protestar e denunciar no Brasil e no exterior os abusos do governo ditatorial brasileiro. Denunciou à imprensa estrangeira e a políticos norte-americanos a morte de seu filho, pois o pai de Stuart era americano, e com isso ele tinha dupla cidadania.

Por esses fatores, Zuzu Angel tornou-se uma figura cada vez mais incômoda para o governo ditatorial. Passou a ser ameaçada pelo regime militar, mas isso não a impediu de continuar, até a sua morte. Zuzu Angel morreu em 14 de abril de 1976, na saída do Túnel Dois Irmãos (hoje Túnel Zuzu Angel), da Estrada da Gávea, no Rio de Janeiro. Na época, o inquérito policial alegou que o acidente ocorrera porque ela dormiu ao volante. O acidente só

foi reconhecido como assassinato nos anos 1990, e hoje o nome de Zuzu Angel consta na lista de pessoas mortas pelo regime militar brasileiro⁷.

⁷ Dados disponíveis em: <<http://www.torturanunca-mais-rj.org.br>>. Acesso em: 5 jan. 2011.

3 O ROTEIRO: GÊNERO, REPRESENTAÇÃO E MATERNIDADE

A partir do filme *Zuzu Angel*, inspirada pelo campo de estudos culturais e estudos feministas, numa perspectiva pós-estruturalista, procuro neste estudo analisar algumas representações de maternidade e gênero presentes na narrativa da referida película.

A obra tem como chamada de veiculação uma pergunta – *Até onde você iria por um filho?*⁸ – e a afirmação sobre Zuzu: *Seu amor de mãe foi além de todos os limites*. Durante a cena inicial, ainda enquanto os créditos são apresentados na tela, ouve-se a música com o seguinte refrão: *Eu sou, eu sou, eu sou amor da cabeça aos pés*. Nesses excertos, na música escolhida para abrir o filme, evidencia-se qual será o tom do filme: a maternidade. Essas representações, que colocam em correspondência maternidade e amor incomensurável ou abnegado, moldam corpos e identidades. Anunciam uma forma adequada de exercer a maternidade, mas, ao mesmo tempo, estão dizendo daquela que não está representada.

Muito já se discutiu e se discute sobre o conceito de representação; as diferentes áreas de conhecimento e as diferentes teorias não o utilizam da mesma maneira. Neste estudo, não me deterei nessas diferenças, mas na concepção de representação para os estudos culturais. Interessa saber como o conceito de representação está operando aqui. Nessa perspectiva que tomo, o significado é produzido pela prática, pelo trabalho da representação: “a representação – compreendida aqui como inscrição, marca, traço, significante e não como processo mental – é a face material, visível, palpável, do conhecimento” (SILVA, 2003, p. 32).

Partindo desses pressupostos, vale ressaltar que a linguagem tem lugar de destaque, e isso influencia diretamente o modo como tomo o conceito de representação. A linguagem, para os estudos culturais, atribui sentido, e esse sentido só pode ser dividido pela linguagem comum, pelos códigos compartilhados, que são construídos, como Stuart Hall afirma, através de um sistema de representação (1997, p. 5):

⁸ Tal chamada foi utilizada no título desta monografia.

[...] a língua falada utiliza sons, a escrita usa palavras, a musical usa as notas de uma escala, a “linguagem corporal” utiliza gestos, a indústria da moda utiliza artigos do vestuário, a linguagem das expressões faciais utiliza maneiras de dispor nossas feições, a televisão utiliza pontos produzidos digital ou eletronicamente em uma tela, as sinaleiras usam o vermelho, o verde e o amarelo – para “dizerem algo”. Estes elementos – sons, palavras, notas, gestos, expressões, roupas – fazem parte de nosso mundo natural e material; mas sua importância para a linguagem não é o que são, mas o que fazem, na sua função. Elas constroem o significado e o transmitem. Eles significam.

O mesmo autor lembra que os significados culturais não são processos mentais; têm efeitos reais e regulam as práticas sociais. Gênero e maternidade, nessa perspectiva, são construções históricas e culturais, constituindo-se a partir do conhecimento produzido pelos discursos imbricados nas relações de poder. São os efeitos e as consequências das representações contidas nesses discursos que influenciam a construção das identidades de gênero, entendido aqui conforme Scott (1998, p. 15):

Por gênero me refiro ao discurso da diferença dos sexos. Ele não se relaciona simplesmente às ideias, mas também às instituições, às estruturas, às práticas cotidianas como os rituais e tudo o que constitui as relações sociais. O discurso é o instrumento de entrada na ordem do mundo, mesmo não sendo anterior à organização social, é dela inseparável. Segue-se, então, que o gênero é a organização social da diferença sexual. Ele não reflete a realidade biológica primeira, mas ele constrói o sentido desta realidade. A diferença sexual não é a causa originária da qual a organização social poderia derivar; ela é, antes, uma estrutura social móvel que deve ser analisada nos seus diferentes contextos históricos.

Gênero torna-se uma ferramenta analítica e teórica na luta contra as desigualdades entre homens e mulheres. Há um caráter militante no conceito de gênero. É através das teorizações feministas que o conceito de gênero emerge, desestabilizando verdades até então indiscutíveis, tais como a natureza feminina e o discurso biologicista da diferença do sexo.

Algumas teorizações feministas, inclusive na atualidade, tratam o sexo como algo natural. Segundo Dagmar Meyer, em algumas vertentes opera o “pressuposto de que o social e a cultura agem sobre uma biologia humana universal que os antecede” (2004, p. 15).

O conceito de gênero demonstrou que as diferenças entre os sexos são constructos sociais e culturais que estavam sujeitos a variações, dependendo da cultura na qual estavam inseridos. Gênero diz respeito à construção social e histórica dos sujeitos masculinos e dos

sujeitos femininos. Cada sociedade atribui diferentes significados às características e às atitudes dos grupos sociais, e esses significados não são fixos nem imutáveis. Guacira Lopes Louro (2010, p. 2) afirma que “a potencialidade do conceito talvez resida exatamente nesta noção, a de que se trata de uma construção cultural contínua, sempre inconclusa e relacional”.

Uma das marcas de gênero é a maternidade. Produzida em um contexto histórico determinado, a maternidade vem sendo vinculada a um determinismo biológico, como destino natural de toda a mulher, algo instintivo. O que é denominado como natural ganha *status* de inquestionável. Ao relacionar maternidade e natureza, criam-se, reforçam-se e perpetuam-se discursos que essencializam o feminino. Pode-se dizer que nem sempre foi assim.

A autora Elisabeth Badinter (1985), em seu estudo sobre maternidade, diz que é a partir do século XVIII que acontece a exaltação do amor materno com um valor ao mesmo tempo social e natural. A conjunção entre amor e materno significou a ascensão não só do sentimento maternal, como também de um lugar essencialmente feminino. Para a mesma autora, a enorme carga de responsabilidades sobre as mulheres no cuidado com seus filhos teve dupla consequência: “se estavam todos de acordo em santificar a mãe admirável, estavam também em fustigar a que fracassava em sua missão sagrada. Da responsabilidade à culpa havia apenas um passo, que levava diretamente à condenação” (1985, p. 179).

Lucila Scavone (2001), ao escrever sobre maternidade e feminismo, estabelece que existem três diferentes posições políticas a respeito. A primeira, oriunda de um feminismo mais radical, recusa a maternidade, identificando que é a partir dessa característica feminina que houve os maiores processos de dominação de um sexo sobre o outro. Ao contrário da primeira, a segunda vê a maternidade como um poder exclusivo das mulheres, denominado feminismo da diferença. A terceira posição – na qual o meu estudo se encaixa – é o chamado feminismo pós-estruturalista, em que o foco de análise não está no processo biológico da maternidade, não está na opção ser mãe, mas sim na análise dos mecanismos e das estratégias

que definem e colocam a maternidade como uma essência feminina. Essa perspectiva não nega a materialidade do corpo, mas, como observa Dagmar Meyer, muda o “foco dessas análises: do corpo em si para os processos e relações que possibilitam que sua biologia passe a funcionar como causa e explicação de diferenciações e posicionamentos sociais” (2003, p. 19). Proponho pensar: como articular esses três conceitos – representação, gênero e maternidade – com os estudos de imagem? Como conceitualizar a representação de maternidade no cinema? É o que procurarei realizar no próximo capítulo.

4 MONTAGEM E EDIÇÃO: ANÁLISE DAS CENAS

*A moda era sua paixão.
Encontrar o filho,
Sua razão de viver.
(Trecho do trailer de Zuzu Angel)*

A escolha dessa epígrafe para iniciar minha análise não é ao acaso, pois ela sintetiza de forma eficaz o filme *Zuzu Angel*. A protagonista, em várias passagens, coloca a busca por seu filho acima de outros interesses, tanto pessoais como profissionais. O diretor do longa-metragem, Sérgio Rezende, fala sobre o filme que acabara de produzir, e o assim define: *A história de Zuzu é atemporal, mais que um tema do direito à justiça, é um tema de amor entre mãe e filho*⁹. E é em nome desse amor pelo filho que Zuzu perde sua própria vida.

Em que isso nos afeta, enquanto sujeitos? Como já discuti anteriormente, neste trabalho o cinema atua como uma instância pedagógica que produz e dá visibilidade a determinados modos de exercer, viver e valorar a maternidade. Interessa, então, perceber quais pedagogias esse filme apresenta e que concepções de gênero e maternidade estão presentes nas imagens em movimento que nos são apresentadas. Corroborando com esse argumento, Silva (1998, p. 2) diz que “a pedagogia pode ser definida, na verdade, como uma forma de intervenção na subjetividade, como uma forma de transformação do eu”. Buscar como isso é construído é o exercício a que me proponho nas análises que seguem.

Depois de assistir inúmeras vezes ao filme, exercitando um trabalho de decupagem, elenquei algumas cenas que, na minha visão – que está ligada à posição de sujeito que ocupo, portanto, datada, localizada e que não é única –, demonstram algumas representações de gênero e maternidade pertinentes ao objetivo deste trabalho. Dividi o conjunto de cenas em três eixos de análise: a mulher e a mãe; a maternidade sagrada; e a responsabilização e a culpabilização materna.

⁹ Trecho do depoimento do diretor Sérgio Rezende no *Making Of* do filme *Zuzu Angel*.

4.1 A mulher e a mãe

Na contemporaneidade, as mulheres dividem-se em inúmeras funções, têm uma gama de possibilidades de realização, principalmente a partir das lutas feministas. Algumas mulheres optam pela carreira profissional, outras pela dedicação exclusiva à família e aos filhos, e muitas vezes essas mulheres enfrentam uma dupla jornada, ser uma profissional bem-sucedida e mãe zelosa. Quando isso acontece, um conflito se instaura: quais dessas funções devem priorizar carreira, filhos? Os dois? Uma das temáticas do filme *Zuzu Angel* é este dilema: a personagem divide-se em suas funções maternas e a busca do sucesso profissional.

Em uma cena, Zuzu apanha então um pequeno gravador de fita-cassete, coloca-o diante de si na mesa, põe para gravar e começa a falar.

Me chamo Zuzu Angel. Nasci em Curvelo, Minas Gerais. Fui casada com o americano Norman Angel Jones, que me deixou com três filhos. [interrompe a gravação, por um instante apoia a cabeça nas mãos, mas logo religa o gravador e retoma seu depoimento.] Quando eu me separei, já morando no Rio, sustentei minha família costurando pra fora. Aos poucos, firmei um certo nome. No começo dos anos 70 estava no auge da minha carreira profissional. O êxito do desfile em Nova York abriu meu horizonte profissional. Voltei para o Rio de Janeiro entusiasmada, todos os meus sonhos estavam acontecendo. Eu tinha certeza de que se conseguisse um bom financiamento poderia expandir os negócios e colocar minha moda no mundo inteiro. Agendei reuniões, fiz contatos, mergulhei nesse projeto. Por outro lado, eu não tinha como me enganar, minha vida não era só alegria e sucesso. [Zuzu se lembra de um diálogo que teve com sua amiga e funcionária Lucia, durante uma reunião de negócios com um banqueiro.] LUCIA: Que que foi? Está te faltando alguma coisa? ZUZU [distante]: Hoje faz seis meses que não ouço a voz do Stuart.

Algumas problematizações podem ser levantadas sobre essa cena. No filme, Zuzu exerce um tipo de maternidade – a de mãe separada – que não pode ser considerada hegemônica, principalmente levando-se em consideração o contexto histórico no qual está inserida. Divorciada numa época em que mulher sozinha e com filhos não era bem vista na sociedade, Zuzu enfrenta preconceitos, corre atrás de seus objetivos profissionais e sustenta seus filhos a partir do seu trabalho.

O tom dramático de *sustentei minha família costurando pra fora* reforça o discurso de abnegação, esforço desmedido das atitudes maternas (MARCELLO, 2003). Em segundo lugar, é assinalada nessa cena a difícil convivência entre o sucesso profissional e a função materna. Apesar das grandes possibilidades profissionais que a própria Zuzu vislumbra no seu futuro, ela sente-se insatisfeita, incompleta, com a sensação de que falta alguma coisa para ser realizada.

Durante o desenrolar da película, Zuzu vai, aos poucos, abandonando sua carreira profissional, dedicando-se totalmente ao seu papel de mãe, na busca pelo filho desaparecido. Durante esse caminho percorrido por ela, as cores e os planos do filme vão se alterando. Nas cenas em que Zuzu aparece dedicada ao trabalho, tudo é muito colorido (o verde é a cor que se sobressai), os planos são ampliados no ateliê, na loja e na sua casa. Aos poucos, o verde vai dando lugar ao vermelho, significativo nesse contexto, afinal o vermelho pode dizer muitas coisas, pode remeter às atrocidades do regime ditatorial, ao sangue derramado, à luta da esquerda e também à questão do amor materno.

Vale lembrar que a cor vermelha muitas vezes é utilizada como representativa do amor e da paixão, recurso usado nas propagandas de dia dos namorados, dia das mães e em alguns filmes que têm como tema central o amor, como *Moulin Rouge: amor em vermelho*. Tomo o vermelho como Rosângela Soares analisa a presença do coração no programa *Fica Comigo* da MTV:

O coração é usado no *Fica Comigo*, assim como em outros contextos, sem que a presença do sujeito ou de sua intenção seja necessária para que se possa adquirir os mais diversos significados. Nós podemos reconhecer, significar esse símbolo, ele é iterável e, por isso, caracteriza-se como linguagem. (2005, p. 44).

À medida que a personagem Zuzu inicia a busca ao filho e não obtém respostas sobre seu paradeiro, e posteriormente recebe a confirmação de sua morte, os planos do filme ficam mais fechados, há muitos closes na personagem, principalmente em seus olhos, muitas vezes lagrimejados, que demonstram o sofrimento causado pela ausência do filho.

Acompanhemos a cena em que Zuzu admite o abandono da sua vida profissional.

[Zuzu tem diante de si uma pilha de folhas xerocadas, que vai dobrando e pondo em envelopes, que joga depois numa grande caixa de papelão. Lucia entra.] **LUCIA:** *Só pra te avisar que a nova coleção tá seguindo amanhã pros Estados Unidos.* **ZUZU:** *Ah, ficaram prontas?* [Lucia assente] **ZUZU:** *Que bom que eu tenho você pra segurar a barra por aqui.* **LUCIA:** *Sempre Zuzu, sempre.* **ZUZU:** *Manda botar essas cartas no correio.* [Lucia vai até a caixa de papelão. Fica surpresa com a quantidade de cartas. Centenas.] **ZUZU:** *Cada intelectual, artista, deputado, cada pessoa importante desse país vai receber uma carta minha.* **LUCIA:** *Mas tanta gente...* **ZUZU:** *E essa última é pro Presidente... Pra ele não poder fingir que não sabe o que aconteceu com Tuti.* [Zuzu vai até a janela] **ZUZU:** *Olha. Vê como é fácil andar fingindo que nada está acontecendo.* Num impulso, ela apanha uma das cartas, volta para a janela. **ZUZU** [gritando]: *Senhora!* [Zuzu atira a carta pela janela. Lucia tenta impedi-la sem sucesso, e a carta voa, até cair aos pés de uma pessoa que se sobressalta. Ela vê Zuzu na janela, gritando]. **ZUZU:** *Isso é o que está acontecendo no seu país!* [A transeunte sai andando, assustada] **ZUZU:** *Apanha. É importante.* [No ateliê, Lucia tenta chamar Zuzu à razão] **LUCIA:** *Para, Zuzu. Vai assustar os clientes.* **ZUZU:** *Para não, Lucia! Eles são que nem eu era.* [aponta os pedestres] *Eu, na minha santa ignorância, fazendo moda, vestidinho com flor e passarinho. Moda alegre, descontraída. Moda e liberdade, no “país do futuro”... Um futuro sem meu filho, sem os filhos de outras pessoas!* [Ela anda pela sala, nervosa] **ZUZU:** *Sabe do quê? Suspende esse carregamento.* **LUCIA:** *Como?* **ZUZU:** *Suspende.* **LUCIA:** *Mas e os prazos, e as multas?* **ZUZU:** *Eu mando outra coisa, eu dou um jeito.* **LUCIA:** *Não mistura moda com política... Aqueles milicos são capazes de tudo.* **ZUZU:** *Mais do que já fizeram? Eu morri no dia em que recebi essa carta* [a carta que descreve o assassinato de Stuart].

Em vários trechos dessa cena, fica claro que Zuzu não mais interage com as questões do seu ateliê e pouco sabe de seus compromissos profissionais. Além de não conhecer sobre a finalização de sua coleção, também não sabia que já estava sendo encaminhada aos clientes. A sua indignação pela falta do filho a faz suspender sua coleção, pois a questão materna para estava acima do seu sucesso profissional. Ao proferir *Eu morri no dia em que recebi essa carta*, Zuzu entrelaça sua vida à do filho. Não há mais razão em viver sem tê-lo.

Em cena anterior, quando recebe a carta, seu rosto fica transtornado, demonstrando a sensação de impotência. Ela começa a tirar a roupa, de uma forma como se arrancasse junto sua trajetória dedicada a criar moda. O ato de tirar as roupas ganha contornos significativos, na medida em que as vestimentas têm papel fundamental na vida profissional de Zuzu, mas nesse momento é como se tudo isso não lhe servisse para nada.

As práticas discursivas contidas nessa complexa relação entre o sucesso profissional e o papel materno demonstrado no filme constituem um modo de exercer a maternidade. Percebe-se uma constante tensão entre a mulher e a mãe. No trecho *Eu na minha santa ignorância, fazendo moda, vestidinho com flor e passarinho. Moda alegre, descontraída. Moda e liberdade, no país do futuro... Um futuro sem meu filho*, Zuzu põe duas práticas de ordens distintas em correspondência. Ao se dar conta de sua ingenuidade frente aos acontecimentos políticos, desdenha seu trabalho. Uma leitura possível dessa sua afirmação é a representação de que o trabalho pode ter prejudicado sua prática materna.

A personagem Zuzu vive um dilema bem contemporâneo – o de que mulher é igual a mãe, ou de que família é igual a mãe –, que tem sua origem na transição do século XIX para o XX, principalmente nas culturas ocidentais modernas, que buscaram enfatizar que a prática de devotamento e sacrifício atribuídas quase que exclusivamente às mulheres para com seus filhos/as é algo natural. Buscou-se, na verdade, relacionar feminilidade e maternidade. Carin Klein (2005, p. 39), citando a análise histórica sobre maternidade feita por Silvia Tubert (1996), aponta que “seria a partir da capacidade reprodutora das mulheres que se instauraria uma forma de ser, nomeada e descrita a partir de práticas discursivas que definiriam a feminilidade de maneira tal que a mulher se reduziria à identidade materna”.

Tal argumento permite-me compreender algumas práticas discursivas contidas no filme, que buscam valorar a questão mulher-mãe. Com essa valoração, a carreira profissional acaba subjugada pela maternidade. Obviamente, devo ressaltar que a personagem Zuzu está vivendo uma situação-limite – o filho desaparecido, torturado e morto pelo regime ditatorial brasileiro –, e isso significa que suas práticas maternas são marcadas pela questão política vivida naquele período histórico específico.

4.2 Maternidade sagrada

Começa o desfile em Nova York. Modelos desfilam. Nas roupas, ao invés de passarinhos e borboletas, os bordados são de tanques, armas, pássaros engaiolados, anjos amordaçados. As modelos sucedem-se, o impacto do desfile é enorme. No final do desfile, a impressionante entrada de Zuzu na passarela: vestida de preto, com um manto em sua cabeça, com um cinto feito por dezenas de cruces e um anjo de porcelana no pescoço. A cena é emblemática. A figura de *mater* dolorosa – representação maternal máxima da igreja cristã católica –, como discurso central na constituição de uma maternidade normativa, compõe a imagem de Zuzu.

Em seu trabalho sobre a produção agonística da maternidade, Fabiana Marcello (2003) dedica um capítulo exatamente para discorrer sobre as relações entre maternidade e sofrimento que são difundidas, perpetuadas, multiplicadas através das imagens bíblicas de Maria com seu filho crucificado – *mater* dolorosa. A autora utiliza várias imagens entre pinturas e fotografias para exemplificar o modo como são constituídas as representações de maternidade sagrada. Dentre elas estão: Pietá, de Michelangelo; Pietá, de Vicent Van Gogh; Guernica, de Picasso; a fotografia vencedora do *World Press Photo* de 1997, que registra o desespero de uma mãe que perdeu oito filhos no massacre de Bentalha; e, por fim, as fotos das Mães da Praça de Maio, na Argentina, que, da mesma forma que Zuzu, perderam seus filhos para regimes ditatoriais.

Assim como nos exemplos acima, todos os elementos do figurino de Zuzu na cena do desfile – o manto, o vestido, o anjo, o cinto cheio de crucifixos e o preto do luto – estabelecem uma correspondência com a figura de *mater* dolorosa. Essas representações perpetuadas e ressignificadas pelo discurso religioso dignificam e santificam a figura materna, tornando-a um ser divino. O ato de distribuir na plateia uma foto de seu filho, juntamente com a carta recebida de Alberto, que testemunhou a tortura e a morte de Stuart no quartel da base

área no Rio de Janeiro, demonstra a tentativa de compartilhar com as demais pessoas a sua dor.

Também em outra cena do filme a questão da maternidade como algo sagrado é reforçada Stuart está sendo julgado pelos crimes que supostamente cometeu, Zuzu está indignada, pois já sabe que seu filho está morto e que aquele julgamento é uma farsa. Após proferir a sentença pela qual Stuart é absolvido, Zuzu inicia seu protesto.

*Tudo isso é vergonhoso! Só com liberdade se pode prender, só com ela se pode julgar. E também é preciso liberdade para condenar ou absolver! Mas aqui, assassinos se arvoram em juízes! [A afirmação faz todos pararem] JUIZ: A senhora meça suas palavras ou será presa por desacato a esse tribunal. ZUZU: Desacato é não terem cumprido a lei na hora em que prenderam Stuart. Desacato é não terem cumprido a lei na hora de interrogá-lo. Desacato é torturar e matar! **Desacato é impedir o direito sagrado de uma mãe enterrar seu filho.** E agora essa farsa, em nome de um Estado de Direito. Mas que Direito é esse? [grifos meus].*

O discurso religioso de que a maternidade é sagrada é explicitado na narrativa de Zuzu. Os efeitos de verdade sobre o discurso que santifica a maternidade dão à personagem o direito de exigir o que está sendo tirado dela. Além disso, esse discurso está tão internalizado em nossa sociedade que basta a simples expressão *direito sagrado de uma mãe* para que automaticamente os personagens e os espectadores entendam sua reivindicação.

O objetivo deste eixo de análise foi perceber quais discursos religiosos nos são apresentados durante a película. Percebe-se, através das cenas destacadas, que os recursos utilizados no filme põem em ação o discurso de que a maternidade é um dom divino, reiterando e ampliando um tipo de prática materna que potencializa a essencialização do feminino. Por certo, são várias as possíveis leituras do filme, entretanto é plausível dizer, apoiada nos argumentos de Guacira Louro (2008), ao analisar a presença do homossexual no cinema, que a repetição desse discurso de maternidade sagrada produz efeitos para quem exercita a maternidade.

4.3 Responsabilização e culpabilização materna

Na cena em que recebe a notícia de que seu filho Stuart foi preso, Zuzu fica atônica e fala para a filha: *Seu irmão foi preso*. Imediatamente, iniciam os *flashbacks*, recurso que configura as lembranças de Zuzu, o rosto de Stuart aos 10 anos, voltando da escola com dois colegas, todos de uniforme. Stuart traz uma bola de futebol nas mãos.

COLEGA: *Minha mãe falou que eu não vou mais na sua casa, nem você na minha.*
STUART: *Por quê?* **COLEGA:** *Ela não quer filho de desquitada lá.* **STUART:** *Minha mãe não é desquitada.* **COLEGA:** *Ah não? Cadê teu pai? Ele mora em casa? É separada mesmo!* **STUART:** *E daí?* **COLEGAS:** *E daí que é vagabunda.*
 [Os dois meninos olham Stuart, gozadores. Louco de ódio, Stuart joga a bola em cima de um dos meninos, atraca-se com o outro, rolam pelo chão. Stuart entra em casa, a roupa está imunda, o almoço está sendo servido.] **ZUZU:** *Tuas irmãs já tão chegando* [ela interrompe ao ver o estado do filho, seu rosto está cheio de machucados e arranhões.] **ZUZU:** *Você não vai dizer o que foi, vai?* **STUART:** *Na rua tão falando mal de você* [Ela compreende tudo num instante] **ZUZU:** *Porque eu me separei, esquece, são uns bobos.* [Sorri, dá um beijo em Stuart e coloca bastante feijão em seu prato.] **ZUZU:** *Agora, se você quer defender a mamãe, você tem que fazer alguma coisa pra ficar mais fortinho. Que só esse feijão não vai dar conta, não.* [Imediatamente corta para outro momento do passado. Seguindo as lembranças de Zuzu, aparece um jovem Stuart que se esforça, competindo pela equipe do Flamengo numa regata. Olhando por um binóculo, Zuzu torce, é uma mãe orgulhosa dos feitos do filho. A cena volta à realidade, Zuzu acaba de enxugar o rosto, quer manter o controle da situação, procura agir com calma, fazer as coisas ordenadamente. Pede à filha que ligue para a irmã.] **ZUZU:** *A gente tem que sair rápido.* [Imediatamente, aparecem as três mulheres, mãe e filhas, Zuzu dirige, sua filha Hilde vai a seu lado, Ana atrás. Elas passam por um túnel.] **HILDE:** *O homem não disse como ele foi preso, se teve tiroteio, alguma coisa, se ele foi ferido?* **ZUZU:** *Não, nada. Só disse que estava na PE.* **HILDE:** *Será que ele não avisou mais alguém?* **ZUZU:** *Não, nessas horas só avisam a mãe, que é bicho besta. Cadê o povo que ele defende pra agora ir tirar ele de lá?*

Revedo suas lembranças, a personagem Zuzu nos permite perceber como a maternidade foi central no decorrer de sua vida, o zelo e o cuidado em participar ativamente do desenvolvimento do filho. Ao longo da cena, vislumbra-se a reafirmação dos ideais historicamente associados ao feminino, à glorificação e à exaltação da maternidade. Observo que a relação mãe e filho é fundamental na produção desse ideal materno e, por sua vez, de um ideal de filho. O filme traz uma série de práticas discursivas – o cuidado, o zelo tanto da mãe para com o filho, como também do filho para com a mãe, a figura de um protetor/herói

associada ao menino – que, ao serem acionadas, permitem sua (re)significação, na medida em que contribuem na constituição do sujeito-mãe e do sujeito-filho.

Além disso, a frase *Não, nessas horas só avisam a mãe, que é bicho besta. Cadê o povo que ele defende pra agora ir tirar ele de lá?* mostra uma visão totalizadora da maternidade. Como se, por instinto, todas as mães tivessem prontas a proteger seus filhos, independentemente dos seus erros. De certa forma, é uma essencialização da maternidade.

Provavelmente, uma das cenas com maior carga dramática é quando Zuzu recebe a carta de Alberto, descrevendo como Stuart foi preso, torturado e morto. Ela entra em casa, chegando de viagem, cansada. Traz nas mãos a correspondência. O barulho de banheira invade a sala, na vitrola toca os primeiros acordes do sambista Cartola, cantando *As rosas não falam*. Uma carta chama sua atenção, na frente só está escrito: *Para: Zuzu Angel*. Ela abre, e imediatamente começamos a ouvir a narrativa de Alberto.

Minha senhora, esse é para mim um assunto doloroso e sei que deverá ser ainda mais para a senhora. Não me é fácil descrever as coisas de forma tão crua, sabendo que com isso estarei destruindo algumas esperanças, que, por mais irrealis que possam ser, sempre permanecerão numa mãe aflita pelo desaparecimento de um ente tão querido. [Zuzu reduz o passo.] Ainda mais que, nesse caso, tenho uma ligação e um envolvimento emocional específico. A morte de seu filho me diz respeito também. [Perto do umbral da porta, Zuzu perde o equilíbrio, apoia-se na parede para não cair. A última frase é repetida várias vezes, meio distorcida, como se fosse eco na sua mente.] A morte de seu filho me diz respeito também [Deixa-se sentar no chão. Retomando a leitura, Zuzu vai se desesperando à medida que lê, mas não chora, nem grita, é um desespero físico, como se ela mesma estivesse sendo torturada. Com uma das mãos segura o que resta da carta e com a outra começa a se despir: vai tirando a calça, as meias, a blusa. A música de Cartola prossegue, parece ter sido composta para o momento que ela está vivendo. Meio escondida pelo vapor da água quente que tomou o ambiente, se vê Zuzu dentro da banheira, somente sua cabeça está para fora, atônita, suada, Zuzu está submersa, seus olhos esbugalhados. A água da banheira começa a transbordar e a seguimos escorrendo pelo chão, invadindo o quarto e molhando as folhas da carta deixadas pelo chão.]

Dentro da normatividade materna, é natural que sucessos e fracassos dos/as filhos/as sejam de responsabilidade da mãe. De certa maneira, essa cena reforça o discurso de responsabilização materna. A dor que Stuart sentiu ao ser torturado é sentida por ela; mãe e filho são uma coisa só. A música de Cartola é utilizada para reforçar e revelar o turbilhão de

sentimentos envolvidos: *Volto ao jardim, com a certeza que devo chorar, pois bem sei que não queres voltar para mim.* A certeza que não mais terá seu filho, a sensação de incompletude, de vazio é reforçada pela música.

Em outra cena, Zuzu está conversando com o representante da Anistia Internacional. Falam em inglês.

RAY: *Todos nós, da Anistia Internacional, temos uma grande admiração pela senhora. Estamos à sua disposição.* **ZUZU:** *É possível que eu consiga o testemunho de um homem do sistema. Vocês publicariam?* **RAY:** *Claro! Claro! Isso teria uma repercussão política extraordinária.* **ZUZU:** *Sim...* **RAY:** *É um grande risco. A senhora sofreu ameaças?* **ZUZU:** *Avisos.* **RAY:** *Pode piorar.* **ZUZU:** *Os assassinos têm que ser presos, julgados, condenados. E também os particulares que financiam a repressão. Não vou descansar enquanto isso não acontecer.* **RAY:** *Eu queria ter sua coragem.* **ZUZU:** *Eu? Não... Quem tinha coragem era meu filho. **Eu tenho legitimidade.** [grifos meus].*

O modo como o sujeito-mãe fala de si mesmo é efeito de uma construção histórica, cultural e social, a partir do engendramento dos discursos que normatizam determinadas práticas maternas, elegendo-as como verdadeiras. Ao falar de si, as mães corroboraram e dão sentido à norma, tornando o discurso ainda mais eficiente. Zuzu, ao dizer que não tem coragem e sim legitimidade, está contribuindo para que certos sentidos – a autenticidade, a validade da luta de uma mãe pelo filho – de maternidade sejam propagados e atualizados.

É importante destacar o papel de coadjuvante da figura paterna na criação dos filhos. Ao se referir ao pai, Zuzu demonstra um apagamento dessa figura, e assim potencializa e revigora as características atribuídas ao sujeito-mãe: educadora, zelosa, fonte de afeto, responsável pelo desenvolvimento dos filhos. As cenas a seguir fortalecem esse argumento.

ZUZU: *E Tuti ser americano não ajuda?* **FRAGA:** *O pai tem algum contato na embaixada?* **ZUZU:** *Não dá pra contar com Norman. Abriu um orfanato em Minas, foi morar lá. [Fraga faz um gesto de estar com as mãos atadas]* **ZUZU:** *Fraga, me diz o que precisa fazer que eu faço. Eu sempre resolvi minhas coisas sozinha. Quanto mais com filho.*

[Na varanda de um sítio em zona rural, Zuzu encara Norman, seu ex-marido]
NORMAN: *Ele é meu filho também, Zuleika. Por que você não me falou antes que o Stuart tinha sumido?* **ZUZU:** *Se a gente costumasse se falar, Norman... Se pelo*

menos você telefonasse pra saber notícia... NORMAN: Eu não entendo o que você veio fazer aqui. ZUZU: Eu pensei que o Tuti pudesse estar escondido na sua casa, ou que ele pudesse ter passado por aqui fugindo. [Zuzu passa de volta ao Rio. Está pensativa, o rádio do carro está ligado, ela dirige devagar. Narra em off] ZUZU: Voltei da casa de Norman desanimada. Só o desespero para me fazer acreditar que Stuart pudesse estar escondido com o pai.

A figura paterna é essencial na construção de uma normativa materna. É a partir da relação com a figura do pai que se articulam práticas tidas como benéficas, recomendáveis, favoráveis, legítimas à maternidade, tornando-as efetivamente normais e naturais.

A excessiva responsabilização materna pelo bom desenvolvimento dos filhos é acompanhada diretamente pela culpa. O filme *Zuzu Angel* coloca em correspondência o discurso de responsabilização e culpabilização materna. É possível pensar a culpabilização como principal condutor da história contada nesse filme. Os outros eixos de análise – a mulher e mãe, a maternidade sagrada e a responsabilização materna – culminam com o pedido de perdão que Zuzu faz a Stuart.

Acompanhemos a cena em que o sentimento de culpa que Zuzu carrega durante a película fica evidenciado.

[Zuzu está lendo a declaração do tenente que prometeu ajuda para provar a morte de Stuart. Tremendo, como num transe, Zuzu coloca num envelope endereçado à Anistia Internacional a carta e os documentos do tenente. Procura outros papéis, a carta de Alberto, outra assinada por ela. Com grande dificuldade, devido aos calafrios, encerra a tarefa. Deixa o envelope sobre a mesa, vai se deitar. Mesmo coberta, não para de tremer. A câmera se aproxima dela, seus olhos estão fixos na porta do quarto, parece delirar. Iniciam os *flashbacks*. Stuart menino, completamente sozinho numa praia imensa, chora desesperadamente, as lágrimas correndo pela face. Zuzu surge na beira da água. Stuart a vê. Ainda chorando, grita.] **STUART:** *Você me abandonou! Você me abandonou!!!* **ZUZU:** *Não, não...* [Ela corre em sua direção. Apesar disso, ele continua chorando, cada vez mais desesperado. Quando está prestes a chegar junto dele, quando vai tocar seu corpo, ela vê suavemente a porta do quarto se abrir. É Stuart adulto. Entra e para no umbral. Sorri para Zuzu, que ainda treme, depois se aproxima da cama, acaricia o rosto da mãe.] **STUART:** *Fica tranquila, mãe. Eu estou aqui com você.* [Aos poucos, Zuzu vai se acalmando, sorri ternamente para Stuart] **STUART:** *Quer dar uma volta? Acho que ia te fazer bem.* [Mãe e filho caminham pela praça deserta. Eles param debaixo de uma árvore imensa. Há um banco ali. Cavalheirescamente, Stuart tira um lenço do bolso, seca o assento para a mãe, depois se senta junto dela.] **STUART:** *Por que tanta angústia, mãe? A vida é a vida. A gente faz escolhas, sonha* [sorri, bem humorado] *mas às vezes a realidade cisma de ser maior que nossos sonhos, o que é que a gente vai fazer?* **ZUZU:** *Sabe o que é, Tuti? Às vezes eu penso que não te dei todo o apoio que eu podia. Você quis mudar o mundo e eu só quis mudar a minha vida e...*

STUART: *Deixa de bobagem, mãe. ZUZU:* *Eu às vezes tenho medo que você ache que eu te abandonei. STUART:* *Você? Me abandonou? ZUZU:* *Lembra aquela vez na praia que eu te deixei sozinho e fui nadar? STUART:* *Não. ZUZU:* *Não lembra? Você chorava loucamente, a praia estava deserta, quando eu voltei você estava tão desesperado, eu me senti tão mal. Você não lembra?* [Ele nega com a cabeça, um sorriso no olhar.] **STUART:** *Não, mãe. Mas eu me lembro de um abraço que você meu deu na praia uma vez, e eu nunca me senti tão protegido, tão amado. Será que foi nesse tal dia?* [Zuzu se comove, lágrimas escorrem por seu rosto e ainda assim ela sorri] **ZUZU:** *Tuti, eu...* [Ele faz um gesto para que ela se cale. Abraça-a] **STUART:** *Agora você vai dormir. Descansar.* [Ela a põe no colo, sai carregando Zuzu pela praça. É a imagem de uma madona invertida, o filho acolhendo a mãe. Zuzu, com o rosto absolutamente tranquilo, dorme em sua cama.]

As cenas analisadas aqui articulam um quadro de culpabilização. Essa culpa não vem do exterior e, sim, da própria mãe, afinal ela é sujeito desse discurso. A responsabilidade do cuidado dos filhos, atribuída quase que exclusivamente às mulheres, constitui a base para a culpabilização. Além disso, as mães têm sido culpadas pelos problemas desenvolvidos pelos filhos, que vão desde a ordem física até a psíquica. É exatamente isso que a cena acima demonstra. Zuzu sente-se culpada pelos acontecimentos da vida de seu filho e pelo seu fim trágico. Ele acalma a mãe —*A vida é a vida. A gente faz escolhas, sonha. Mas às vezes a realidade cisma de ser maior que nossos sonhos, o que é que a gente vai fazer?*—, dizendo que foi uma escolha sua. Mesmo assim, Zuzu culpa-se por ter *negligenciado seu papel de mãe* em alguns momentos da vida do filho. Ao não conseguir compartilhar seus ideais políticos, pela ausência de convívio em determinadas épocas, por focar suas atenções na carreira profissional, pelos traumas infantis (filho de mãe divorciada, Stuart foi perseguido pelos colegas de escola). Segundo Badinter (2011), a filosofia naturalista vem desde o século XVIII convencendo as mães a dedicarem-se exclusivamente aos filhos, usando como argumento a responsabilidade e como consequência a culpa. A autora questiona “Qual a mãe que não sentirá, no mínimo, uma pitada de culpa se não se conformar às leis da ‘natureza’?” (ibidem, p. 78). Essas narrativas produzem, contribuem, fazem circular, atenuam discursos sobre maternidade e tornam-se, assim, um ato político.

5 A FINALIZAÇÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, meu objetivo foi caracterizar de que forma gênero e maternidade são representados no filme *Zuzu Angel*, de modo a constituir uma prática materna. Tratou-se, portanto, de problematizar os modos pelos quais a narrativa fílmica constrói modos específicos de vivenciar a maternidade. Penso que as análises que empreendi demonstraram alguns dos possíveis discursos que constituem sujeitos e identidades maternas.

Durante a escrita deste trabalho, argumentei que o cinema é uma eficaz instância pedagógica que não apenas produz, mas também atualiza tipos de normatividade materna. O cinema é um meio privilegiado através do qual a representação é construída e veiculada. A imagem em movimento produz um efeito de realidade particularmente especial, e essa imagem permite variadas leituras. Como Rosângela Soares elucida, “o trabalho do analista da imagem é precisamente decifrar as significações que a naturalidade aparente das mensagens visuais implica”¹⁰. Portanto perceber quais representações e quais jogos de poder estão implicados na aparente naturalidade das imagens e quais são os efeitos disso na construção das identidades maternas foi um dos objetivos desta monografia.

De que forma este estudo pode contribuir com os estudos de gênero? Fundamentalmente, propicia o estranhamento do que é concebido como normal e natural nas práticas maternas. Problematiza os efeitos que esses sentidos de maternidade têm produzido em nossa sociedade e de que forma isso colabora para as desigualdades de gênero. A partir disso, passo a sistematizar os principais argumentos que busquei formular a partir da análise do filme *Zuzu Angel*, contidos no meu texto.

A obra cinematográfica trata de um momento político muito significativo no que diz respeito à história recente do país – o período ditatorial brasileiro. Foi necessário, no processo de análise do filme, mensurar sobre os aspectos políticos retratados e sobre a forma como a

¹⁰ Anotações de aula, novembro de 2010.

temática da maternidade foi abordada. Apesar de toda a conjuntura política, ideológica e até mesmo histórica, retratada no filme, é possível perceber que o tema da maternidade se sobrepõe. Esse fato, além de justificar a minha escolha, confirma a potencialidade das representações de gênero e maternidade que constituem a película.

Operando com os conceitos de gênero, maternidade e representação, foi possível demonstrar as estratégias que compuseram a narrativa do filme, realçando a maternidade. Os *trailers*, as chamadas de veiculação, a escolha das músicas, os planos, os *closes*, o figurino e o próprio desenrolar das cenas são práticas discursivas que, sendo acionadas no filme, permitem a significação e a ressignificação de práticas maternas que operam em direção à constituição dos sujeitos-mãe. Obviamente, não posso afirmar que todos os sujeitos são interpelados, mas o processo narrativo do filme produz efeitos. Para sublinhar tais efeitos, constitui três eixos de análise, desenvolvidos ao longo deste trabalho.

No eixo Mulher e mãe, procurei expor como, no filme, há uma valorização da mulher enquanto mãe, priorizando a prática materna em detrimento da carreira profissional. Já no eixo Maternidade sagrada, busquei discutir como o filme utiliza e reafirma os discursos religiosos que essencializam o feminino, colocando a maternidade com um dom divino. E, finalmente, no eixo Responsabilização e culpabilização, procurei destacar de que forma o filme emprega o discurso da responsabilização exclusivamente materna nos cuidados com os/as filhos/as, desencadeando um processo de culpabilização materna que no filme é vivido pela personagem *Zuzu Angel* ao extremo. Apresentei, portanto, nesses três eixos, um pouco sobre os modos pelos quais os fragmentos fílmicos da película *Zuzu Angel* significam gênero e maternidade, estabelecendo saberes e verdades sobre as práticas maternas.

Ao finalizar, gostaria de reafirmar que esta análise foi apenas uma das leituras possíveis sobre o filme *Zuzu Angel*. Um filme possibilita muitas interpretações, por isso muitos outros recortes temáticos e teóricos poderiam ter sido feitos. Quero ainda dizer que

este estudo não se coloca contra o exercício da maternidade, mas quer, sim, problematizar e visibilizar as poderosas relações de poder e saber que estão sendo produzidas e colocadas em circulação nessas pedagogias maternas.

REFERÊNCIAS

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

_____. **O conflito: a mulher e a mãe**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BALESTRIN, Patrícia Abel. **Gênero e sexualidade no cinema: questões para a educação**. 2010. Disponível em: <<http://patriciaabelbalestrin.blogspot.com/2010/03/genero-e-sexualidade-no-cinema-questoes.html>>. Acesso em: 1º set. 2011.

COLLING, Ana M. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

FABRIS, Elí Terezinha Henn. **Representações de espaço e tempo no olhar de Hollywood sobre a escola**. 1999. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

_____. **Em cartaz: o cinema brasileiro produzindo sentidos sobre escola e trabalho docente**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. Cinema e educação: um caminho metodológico. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 117-133, jan./jun. 2008.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (Org.) **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Nas redes do conceito de gênero. In: Lopes, M. J. D.; MEYER, D. E. E.; WALDOW, V. R. (Org.). **Gênero e saúde**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

_____. Cinema e sexualidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-97, jan./jun. 2008.

_____. Gênero e sexualidade: as múltiplas “verdades” da contemporaneidade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL COTIDIANO: DIÁLOGOS SOBRE DIÁLOGOS, 3., 2010, Niterói. **Anais...** Niterói: UFF; Grupalfa, 2010.

MARCELLO, Fabiana Amorim. **Dispositivo de maternidade: mídia e produção agonística de experiência**. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

_____. **Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema**. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MEYER, Dagmar Estermann. Educação, saúde e modos de inscrever uma forma de maternidade nos corpos femininos. **Movimento**, Porto Alegre, v. 9, n. 3. p. 33-58, set./dez. 2003.

NEVES, Lucilia A. Repensando o Brasil 500 anos depois: movimentos sociais e cidadania. **Revista do Legislativo**, n. 27, jan./mar. 2000. Disponível em: <<http://www.almg.gov.br/RevistaLegis/Revista27/movimentos.pdf>>. Acesso: 12 dez. 2010.

SCHWENGBER, Maria Simone Vione. Donas de Si?A Educação de corpos grávidos no contexto da Pais & Filhos. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SCOTT, Joan. **La citoyenne paradoxale**: les féministes françaises et les droits de homme. Paris: Albin Michel, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche**: a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003.

_____. O que a auto-estima tem a ver com o poder? Jornal NH na Escola. **Suplemento da Educação**. 21, nov.,1998.

SOARES, Rosângela de Fátima R. **Namoro MTV**: juventude e pedagogias amorosas/sexuais no Fica Comigo. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

TUBERT, Silvia. Introduccion. In: TUBERT, Silvia (Ed) **Figuras de la madre**. Ediciones Cátedra: Madrid, 1996. P. 7 – 37.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER. Ismail. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. Entrevistador: Fabiana de Amorim Marcello. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, UFRGS, v. 33, n. 1, jan./jun. 2008, p. 13-20.

ZUZU Angel. Direção: Sergio Rezende. Produção: Joaquim Vaz de Carvalho. Intérpretes: Patrícia Pillar, Daniel Oliveira, Luana Piovani, Alexandre Borges, Leandra Leal, Regiane Alves, Fernanda Freitas, Antonio Pitanga, Elke Maravilha, Paulo Betti, Camilo Bevilacqua. Música: Cristóvão Bastos. Brasil: Warner Brothers, 2006. 1 bobina cinematográfica (110 min), son., color. Site oficial: <<http://www.br.warnerbros.com/zuzuangel>>.

ANEXO A – Sinopse e ficha técnica do filme

Ficha técnica:

Título original: *Zuzu Angel*

Gênero: Drama

Duração: 110min

Ano de lançamento: 2006

Site oficial: <http://www.br.warnerbros.com/zuzuangel>

Distribuidora: Warner Brothers

Direção: Sergio Rezende

Roteiro: Marcos Bernstein e Sérgio Rezende

Produção: Joaquim Vaz de Carvalho

Música: Cristóvão Bastos

Fotografia: Pedro Farkas

Direção de arte: Marcos Flaksman

Figurino: Kika Lopes

Edição: Marcelo Moraes



Sinopse: Zuzu Angel, uma estilista de sucesso que projetou a moda brasileira no mundo. Zuzu Angel, uma mãe que travou uma luta contra tudo e todos na busca pelo seu filho Stuart. Os anos 70 viram o mundo de pernas para o ar. No Brasil, a carreira de Zuzu Angel (Patrícia Pillar) como estilista começa a deslanchar, enquanto seu filho Stuart (Daniel de Oliveira) ingressa no movimento estudantil, contrário à ditadura militar então vigente no país. Stuart é preso, torturado e assassinado pelos agentes do Centro de Informações de Aeronáutica, sendo dado como desaparecido político. Inicia-se então o périplo de Zuzu, denunciando as torturas e a morte de seu filho. Suas manifestações ecoam no Brasil, no exterior e em sua moda.

Elenco: Patrícia Pillar, Daniel de Oliveira, Luana Piovani, Leandra Leal, Othon Bastos, Paulo Betti, Ângela Vieira, Elke Maravilha.

Premiações: Ganhou o Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Figurino, além de ter sido indicado nas categorias de Melhor Atriz (Patrícia Pillar), Melhor Ator Coadjuvante (Daniel de Oliveira), Melhor Maquiagem, Melhor Direção de Arte e Melhor Som. Recebeu duas indicações ao Prêmio da Academia Brasileira de Cinematografia, nas categorias de Melhor Direção de Arte e Melhor Som.