



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Habilitação em Audiovisual

JÚLIA RIOS VALDEZ
LUIZA CHAGAS DAS MERCÊS

Carinos

Um roteiro de curta-metragem para além da idealização da maternidade

Brasília

2023

JÚLIA RIOS VALDEZ
LUIZA CHAGAS DAS MERCÊS

Carinos

Um roteiro de curta-metragem para além da idealização da maternidade

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Audiovisual e Publicidade da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual, sob a orientação da Professora Doutora Mariana Souto.

Brasília

2023

JÚLIA RIOS VALDEZ
LUIZA CHAGAS DAS MERCÊS

Carinos

Um roteiro de curta-metragem para além da idealização da maternidade

Memorial descritivo do produto apresentado à Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual, sob a orientação da Professora Doutora Mariana Souto.

Aprovado em 20 de julho de 2023.

Profa. Dra. Mariana Souto
Orientadora

Profa. Me. Emília Silberstein
Examinadora

Profa. Dra. Mariana Ferreira Lopes
Examinadora

Renata Diniz
Suplente

AGRADECIMENTOS

Nossa gratidão a todos que reservaram seu tempo e se dedicaram a dar um retorno sobre Carinos, vocês foram fundamentais para o processo de aprimoramento da narrativa ao longo dos tratamentos do roteiro. Muito obrigada Alexandre, Analu, Bê, Dandara, Davi, Emília, Fernando, Helô, Leo, Mariana Lopes, Mariana Souto, Nátaly, Nina, Paulo, Peter, Randro, Renata e Roberta!

Júlia:

Uma vez perguntaram, após a leitura do nosso roteiro, como era a relação com a minha família. A relação dos Rios é totalmente diferente da relação dos Carinos. Minha mãe, Edina, meu pai, Valdez, e meus irmãos, Davi e Vitor, estão no topo das pessoas mais importantes e que mais amo na minha vida. Minha família é muito amorosa e sou extremamente grata por sempre terem cuidado de mim! Obrigada, mãe, por todo o amor, por todo o apoio, por ter batalhado para que eu tivesse a melhor educação e por tudo que fez e continua fazendo. Obrigada, Davi e Vitor, pela grande influência em quem eu sou hoje e por serem grandes amigos meus. Obrigada, Dandara e Ana, é uma alegria ser tia do Gael e do Felipe. Obrigada, Huds, por ser o melhor irmão postiço. Obrigada também ao restante da família: avós, tias, tios e primos que participam de memórias afetivas que guardo. Agradeço, especialmente, ao meu pai, Valdez, que não está mais aqui, mas que era um grande fã de cinema e que me incentivou a trilhar esse caminho, nunca vou esquecer como você sempre foi o meu maior torcedor. Amo vocês!

Agradeço à nossa orientadora, Mariana Souto, que foi crucial para chegarmos em um estágio do roteiro com mais dimensão para os personagens e substância para a história. Obrigada pelas indicações de leituras e de filmes oportunos, pelo seu olhar e por todos os comentários atenciosos e detalhados! Agradeço também à banca, formada por mulheres maravilhosas e que admiro muito: Emília, Mariana Lopes e Renata.

Aos meus laços de amizade formados na escola: Leo, Lauris, Paola, Mylena, Gaybs, Yas, Hiroji, Matheus, Antônio e José, tenho muito carinho por vocês! Às amigas que a FAC me presenteou: Luiza, Peter, Mari, Analu e Keity, saibam que vocês são minhas pessoas favoritas e que há muito amor envolvido!

Também cito com afeição minha madrinha, Elcy, meu padrinho, Jaime, e meus amigos Brendo, Alice, Carlos, Dani, Cat, Carol, Sofia, Belle, Milene e Jorge. Agradeço a vocês e a

várias outras amizades por me fazerem tão feliz e por compartilharem momentos extraordinários comigo.

Valorizo bastante a minha trajetória escolar e acadêmica. Tive professoras e professores bastante inspiradores ao longo dos anos. Bruno, Sandrinha, Fefs, Flávia, tio Wagner, Alessandra, Isabela, Patric, Rafael (*teacher*), Sílvio, Chico, Reinaldo, Roberta, Emília, Mariana Lopes, Mariana Souto, Maurício e Rose May: muitos ensinamentos ressoam até hoje em mim e muito da minha formação é mérito de vocês, obrigada! Agradeço, em particular, à Débora Aguiar (tia Debs) e à Roberta Gregoli, pois a forma que eu escrevo foi muito positivamente influenciada pelas duas.

Gosto de refletir sobre como mudei após ingressar na Universidade de Brasília (UnB). Não só aprendi muito, como vivenciei novos ares e me senti em um ambiente acolhedor na Faculdade de Comunicação (FAC). Agradeço à Pupila Audiovisual por ter me ensinado tanto. Sou bastante grata pelos capítulos de UnB, FAC e Pupila na minha história.

Por último, agradeço, sobretudo, à Luiza. É uma felicidade ter um vínculo tão próximo com você e um prazer poder desenvolver diversos projetos ao seu lado. A Luiza diz que nós duas temos um casamento profissional - e ela está certa!

Luiza:

Tenho muito a agradecer pelas oportunidades que me foram esculpidas pelo carinho de tantas pessoas que tomaram para si responsabilidades além de suas próprias. A todos mencionados guardo com muito orgulho e respeito cada momento que pude compartilhar. Lugar nenhum é capaz de guardar a imensidão de amor que vocês podem transmitir e me fizeram sentir.

À minha mãe, Rejane Chagas, que não guardou esforços para que eu pudesse me tornar uma pessoa crítica e cheia de vontades mas teve, também, a ternura de me oferecer ferramentas para navegar as aventuras que o mundo pode nos proporcionar. Quero agradecer por tudo e mais um pouco.

Ao meu pai, Wagner Pereira, que se manteve presente e disposto a me ajudar com meus afazeres. Sua constância e determinação são almejantes, agradeço por todos os ensinamentos.

À minha irmã, Laura Chagas, que me ensinou sobre altruísmo e paciência. A forma com que você cuida de todos ao seu redor carrega um potencial de cura e afeto imenso.

Agradeço por ter acompanhado o meu crescimento, que foi atrelado ao seu antes mesmo do meu nascimento.

À minha avó, Luiza Chagas da Silva, que espero poder honrar muito além do nome.

À Ana Beatriz Costa Machado, que me mostrou que sou merecedora de amor.

À Mariana Leite Lemos, que me ensinou que lutar pelo que acreditamos é louvável.

À Keity Naiany da Silva Oliveira, que me demonstrou que a alegria tem sempre um atalho.

À Randro Carvalho Marinho, que me encorajou a me impor mais.

À Heloisa Schons do Nascimento, que me instigou a ser uma pessoa mais comunicativa.

À nossa orientadora e professora, Mariana Souto, que nos provocou em cada etapa do trabalho e nos conduziu para o melhor caminho, sempre.

À banca examinadora, que nos privilegia com sua presença e comentários.

À todos os companheiros de aprendizado e professores que o Curso de Audiovisual me proporcionou.

À Júlia Rios Valdez, que me acompanha em todos os aspectos da vida, não apenas profissional. Agradeço imensamente pelo companheirismo. Sua integridade e delicadeza com todos é sempre a melhor parte do meu dia. Se eu fosse uma adolescente estadunidense, sem dúvidas, no meu armário estaria a frase: O que Júlia Rios faria?

RESUMO

Este trabalho consiste na escrita de um roteiro de curta-metragem dos gêneros de drama e de investigação que aborda uma mãe solo, um pai ausente, uma filha e um filho em suas dinâmicas familiares disfuncionais, bem como o desenvolvimento de um projeto gráfico para futura captação e realização do curta-metragem. A partir da motivação de representar uma mãe protagonista para além da idealização da maternidade moldada histórica e culturalmente, a pesquisa traça um panorama histórico da maternidade e se aprofunda em temas como maternidade no cinema, traumas geracionais, contato zero e o processo de roteirização, a fim de criar uma mãe narcisista, de maneira que ela não seja totalmente boa e nem totalmente má, mas sim uma personagem complexa e multifacetada. Carinos tem como objetivo o tensionamento do dispositivo materno e a difusão da temática do contato zero no cinema.

Palavras-chave: roteiro; curta-metragem; maternidade e cinema; mãe narcisista; contato zero.

ABSTRACT

This work consists of writing a short film screenplay of the drama and investigation genres that portrays a single mother, an absent father, a daughter and a son in their dysfunctional family dynamics, as well as developing a graphic project for funding and shooting the short film in the future. From the motivation of representing a mother protagonist beyond the idealization of motherhood historically and culturally shaped, this research outlines a historical overview of motherhood and deepens into themes such as motherhood in cinema, generational traumas, the no-contact rule and the writing process. Therefore, it aims to create a narcissistic mother, so that she is not all good nor all bad, but a complex and multifaceted character. Carinos aims to tense the maternal device discussions and to disseminate the no-contact theme in cinema.

Keywords: *screenplay; short film; motherhood and cinema; narcissistic mother; no-contact.*

SUMÁRIO

1. Introdução	10
1.1 Apresentação	10
1.2 Objeto de Pesquisa	12
1.3 Problema de Pesquisa	12
1.4 Objetivos	13
1.5 Justificativa	13
2. A Maternidade	16
2.1. Panorama histórico	16
2.2 O dispositivo materno	21
2.3 As tecnologias de gênero	24
3. A Maternidade no Cinema	26
3.1 Panorama de estudos sobre feminismo e sobre maternidade no cinema	26
3.2 Maternidade em processo: a possibilidade do entre	32
4. Traumas Geracionais	36
5. Carinos: roteiro de curta-metragem	39
5.1 Roteirização em dupla	41
5.2 Pesquisa, Referências e a História	43
5.3 Narrativa Real vs. Narrativa Sequestro	46
5.4 O Título	49
5.5 O Formato e o Gênero	50
5.6 A Linguagem Narrativa	51
5.7 A Mãe Narcisista	54
5.8 Os Personagens	56
5.9 Os Feedbacks do Roteiro	58
5.9.1 Segundo Tratamento	59
5.9.2 Terceiro Tratamento	60
5.9.3 Quarto Tratamento	61

6. Concepção Artística e Projeto Gráfico	63
7. Considerações Finais	65
REFERÊNCIAS	67
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	70
APÊNDICES	72
Apêndice A – Comentários sobre as referências filmográficas ao longo do processo de desenvolvimento de Carinos	72
Apêndice B – Quarto Tratamento de Carinos	94

1. Introdução

Uma vez que a subordinação das mulheres no corpo social se dá, fundamentalmente, pelo controle sexual e reprodutivo, é no mínimo razoável dizer que uma política que se pretende feminista não prospera sem uma discussão acerca da maternidade.

Marina Fonseca Guimarães

1.1 Apresentação

A escrita do trabalho de conclusão acerca de um roteiro veio de maneira espontânea após a decisão de o fazermos em dupla. Nossos interesses individuais na área do cinema perpassam por departamentos diferentes pelas funções que exercemos em gravações de produtos audiovisuais; a de Júlia como assistente de direção, e a de Luiza como técnica de som. Contudo, um dos nossos interesses em comum converge: a vontade de criar histórias interessantes e provocativas. Notamos que temos um apreço pelo desenvolvimento de roteiros que dialoguem com temas relacionados à saúde mental. O espaço acadêmico foi determinante para a escolha de qual projeto pessoal queríamos nos aprofundar dentre as ideias que queremos desenvolver juntas no futuro. Poderíamos ter apresentado de maneira individual trabalhos de conclusão de curso que abordassem as nossas áreas de interesse particular, mas decidimos investigar e lapidar uma narrativa de um roteiro instigante e desafiador para nós, ao abordar uma temática familiar complexa em um filme investigativo.

A definição da história e da temática surgiu por afinidade. Assim, o contato com pessoas próximas que relataram dinâmicas familiares disfuncionais nos trouxe a vontade de retratar esses indivíduos e suas histórias, a fim de trazer representatividade para eles em tela. Aliado ao desejo pessoal, a popularização da discussão sobre saúde mental e relações familiares na mídia, com livros e debates em diversas redes sociais, foi a “martelada final” para o problema de pesquisa abordado no trabalho.

Nessa perspectiva, as discussões em volta da educação familiar e dos métodos de criação dos filhos são aspectos articulados recorrentemente em diferentes culturas e gerações. Os transtornos mentais, considerados as “doenças do século XXI” evidenciam um problema social que tem início na primeira fase da vida, a infância. A investigação de uma origem para

esse fenômeno social contemporâneo alude, também, para a responsabilidade parental e a discussão sobre traumas geracionais.

Parte dessa investigação, essencialmente, a preocupação com a representatividade da personagem materna no cinema. Assim, surge o filme intitulado *Carinos*, que se propõe a abordar temáticas como saúde mental e afetos “negativos”, ao evidenciar que relações parentais abusivas existem. A partir da escolha de representar uma mãe narcisista e manipuladora, no espectro oposto do idealizado socialmente, o curta-metragem visa criticar a construção social em torno da maternidade sagrada, ao quebrar expectativas do papel estabelecido historicamente para as mães. Essa abordagem é pouco vista e queremos propor uma importante discussão sobre família e sobre relações complexas, não apenas pela mãe narcisista, mas também pela figura do pai ausente, pela criação traumática que os filhos tiveram e pela tentativa deles de romperem esse ciclo, optando pelo distanciamento abrupto da mãe, ao realizar o processo de contato zero.¹

Em relação ao estudo da maternidade em sua construção histórica, em seu impacto da idealização construída em torno das mães na nossa sociedade e na representação da maternidade no cinema, nos apoiamos na leitura das autoras Elisabeth Badinter (1985), Marina Fonseca Guimarães (2020), Valeska Zanello (2018 e 2022), Juliana Malacarne de Pinho (2019), Laura Mulvey (1991 e 2005), bell hooks (2017), Roberta Veiga (2022) e do autor Robert Stam (2003). Já em relação à escrita do roteiro e do memorial acerca da etapa criativa, usamos alguns autores como guias e referências, tais quais Robert McKee (2006, 2018 e 2021), Linda Seger (2006) e Blake Snyder (2005).

Por fim, indicamos que antes da leitura desse trabalho, o quarto tratamento do roteiro de *Carinos* seja visitado, para que as temáticas e etapas descritas sobre o processo de criação sejam melhor entendidas e aproveitadas ao decorrer do texto. Antes do desenvolvimento do trabalho, é importante fazermos um recorte da nossa “localização” acerca da temática. Somos filhas de mães que nos amam e o carinho delas para conosco fez parte das nossas criações. Não somos mães e não temos a pretensão de discorrer sobre o tema da maternidade de um lugar de ensinamentos, apenas de provocações. Falamos, então, a partir de um ponto de vista de filhas.

¹ O processo de contato zero é um método de autocuidado que consiste no afastamento físico e virtual absoluto de determinada pessoa. Essa medida tende a ser aplicada em relacionamentos traumáticos, sejam esses advindos do ambiente familiar ou de relações diversas. “A verdadeira liberdade dos papéis e relacionamentos não-saudáveis começa dentro de nós mesmos, e não das interações e confrontos com outros” (GIBSON, 2015, p. 165, tradução nossa).

1.2 Objeto de Pesquisa

Para alcançarmos os objetivos deste trabalho, para além da compreensão dos textos presentes, alguns produtos serão entregues como contribuições para futuros estudantes interessados no processo de escrita de um roteiro: o quarto tratamento do roteiro de Carinos; o projeto gráfico do curta-metragem; um documento com comentários acerca das referências filmográficas assistidas; e duas versões comparativas dos tratamentos de Carinos – do primeiro para o segundo tratamento e do terceiro para o quarto tratamento.

1.3 Problema de Pesquisa

Ser mãe e, mais que isso, ser uma boa mãe, é quase uma obrigação social na nossa cultura ocidental, cristã, eurocêntrica, sexista e binária. A mãe tem um arquétipo sacralizado e deve sempre performar positivamente o que a sociedade prescreve como ideal. A mãe, por exemplo, deve sempre colocar seus filhos em primeiro lugar. Desde que a Bíblia menciona que o Arcanjo Gabriel trouxe para Maria a missão de carregar o filho de Deus, o papel da mãe, socialmente, é visto como a da “serva do Senhor” – uma obrigação que requer completa doação. Além disso, como aponta Valeska Zanello (2018, p. 131), a Medicina incorporou as ideias da Igreja e naturalizou mais ainda esse processo, a partir de um discurso “científico”, afirmando que “a função natural, teleológica, da mulher, era a procriação”.

E não foi somente a religião e os discursos científicos que sustentaram essa concepção de maternidade, o capitalismo também contribuiu para a construção da figura da mãe como conhecemos hoje. Zanello evidencia que havia interesses econômicos e políticos para aumentar a população ativa e produtiva na época da revolução industrial (ZANELLO, 2018, p. 127). Desse modo, foi realizado um trabalho de convencimento para a promoção da imagem da mãe como uma tarefa nobre, a fim de que houvesse maiores cuidados com as crianças e a consequente diminuição da alta taxa de mortalidade infantil do período. Há a expectativa de procriação para as mulheres na nossa sociedade, bem como uma série de comportamentos que são esperados de uma mãe. A maternidade, em nossa cultura, é idealizada.

Por estarmos inseridas em uma sociedade que enxerga o papel da mãe como incontestavelmente bom, visamos construir uma história que traga uma personagem que provoque esses princípios, sem falhar com o nosso papel social de mulheres roteiristas e sem propagar uma narrativa misógina. Desse modo, a pesquisa busca responder o seguinte: como

representar uma mãe para além da idealização da maternidade por meio de roteiro de curta-metragem?

1.4 Objetivos

O objetivo geral da pesquisa é investigar a representação de uma mãe protagonista – e também antagonista – a partir da escrita de um roteiro de curta-metragem, sem representá-la nos estereótipos de uma mãe essencialmente boa ou essencialmente má, e sim em uma perspectiva crítica e heterogênea, em que a personagem tenha nuances entre os dois extremos. Além do roteiro, esse trabalho também se propôs a realizar um projeto gráfico de captação, no intuito de financiar a realização de Carinos no futuro.

Para cumprir o objetivo geral da pesquisa, percorremos por uma série de objetivos secundários. Em termos da escrita do roteiro, existem os seguintes objetivos específicos: retratar realidades brasileiras, representar famílias disfuncionais, com a figura de um pai ausente, de uma mãe narcisista e de traumas geracionais dos filhos; explorar narrativas de suspense, de mistério e de investigação, por meio de uma protagonista com um ponto de vista não confiável, a fim de tornar a história mais atrativa para o público e, conseqüentemente, disseminar a temática do contato zero; e explorar a linguagem cinematográfica sonora, a partir das cenas com ligações telefônicas.

Além disso, desejamos contribuir com o acervo do cinema nacional, a partir de Carinos, com a produção futura de um curta-metragem que trata do processo de contato zero, uma vez que não é uma temática de comum abordagem no cinema – inclusive sentimos falta de filmes sobre esse processo durante a nossa busca de referências audiovisuais.

No processo de estudo para a realização do projeto, pretendeu-se realizar uma pesquisa exploratória que dialogasse com psicólogas e com filhas de mães narcisistas. Ambos no intuito de receber uma consultoria para a construção das personagens e da narrativa. Também visamos analisar como referência produções audiovisuais que contassem com personagens mães multifacetadas, narradores não-confiáveis, personagens manipuladores, narrativas com ligações telefônicas e tramas investigativas.

1.5 Justificativa

Em relação ao tema, a relevância da pesquisa consiste no estudo e na representação da maternidade de maneira multifacetada, com Darci, a protagonista de Carinos, em um espectro

nuançado, em que não é totalmente boa e nem totalmente má, mas sim um indivíduo com dimensões e não idealizado. Essa representação tem o propósito de tensionar o dispositivo materno, contribuir com o deslocamento no ideal de maternidade e com a representação plural de personagens mães no cinema.

Ainda em relação às temáticas abordadas, em paralelo com a maternidade, nosso roteiro também retrata dinâmicas familiares disfuncionais, irmandade, o processo de contato zero, o transtorno de personalidade narcisista e a paternidade na figura de um pai ausente. Todos esses temas estão interligados em uma história sobre como os Carinos se relacionam – isto é, os personagens da família de sobrenome Carino. E todos esses assuntos perpassam por uma temática em comum: a saúde mental.

Como veremos ao longo da pesquisa, a maternidade foi construída histórica e culturalmente de modo a sistematizar uma forma unívoca de maternar, pautada na boa mãe que cuida e é devota aos filhos. Contudo, sabemos que a maternidade é heterogênea, complexa e que existem muitas maneiras possíveis de ser mãe. Nem sempre mães e filhos têm um relacionamento familiar positivo e pacífico, apesar de haver uma construção social que tende a silenciar “afetos negativos” e escondê-los, ao reforçar o mito do amor materno. Assim, Carinos visa colaborar com a representação no cinema de relações fragilizadas, desgastadas e não saudáveis entre mães e filhos e entre pais e filhos. Conforme Marina Fonseca Guimarães (2020, p. 55): “Desvelar essa problemática significa deixar que transpareçam formas de afeto mãe filho complexas, estilhaçadas, mal construídas, desconstruídas e, até mesmo, inexistentes”. Nesse sentido, essas relações existem na nossa sociedade e, por isso, o curta-metragem busca evidenciar a importância da discussão sobre saúde mental e sobre o processo de contato zero como fator de proteção emocional para relações com características destrutivas e traumáticas.

Depreendemos que a filmografia sobre o contato zero e sobre mães narcisistas aparentam ser escassas, uma vez que não encontramos com facilidade referências a respeito. Desse modo, nosso produto nos parece ter relevância também no quesito originalidade, apesar dos temas citados estarem em pauta atualmente, ainda carecem de representações cinematográficas.

A partir do nosso entendimento da importância temática, surgiu nossa vontade de que Carinos, quando produzido no futuro, seja capaz de alcançar um número abrangente de espectadores. Sabemos que o formato de curta-metragem é mais restrito no que concerne a circulação, porém, a narrativa concisa e objetiva de um produto de ficção de curta duração é efetiva na transmissão de uma mensagem. Além disso, também reconhecemos e defendemos a

importância da construção de uma carreira de curtas-metragens para o ingresso de jovens cineastas no mercado, que é onde nos encontramos no momento presente: no início de uma carreira audiovisual.

Contudo, ainda pensando no potencial de impactar um público mais vasto e diverso, vemos o gênero escolhido para Carinos como uma estratégia possível para a disseminação do curta e, conseqüentemente, para um provável alcance de uma quantidade maior de espectadores que se familiarizem com a temática. Carinos é um drama familiar, mas também se enquadra no gênero de investigação, pelo suspense que envolve a narrativa do sequestro no início da história. Por isso, por mais que o curta aborde temáticas complicadas, procuramos escrever um roteiro que não fosse cru e nem visceral, mas sim que tivesse um apelo popular. Isso porque consideramos imprescindível que o filme dialogue com o espectador e deixe as temáticas evidentes. Logo, não queríamos fazer uma crítica somente, mas sim colaborar na criação de um produto que tenha potencial para fazer essa crítica alcançar o público.

Por último, também apostamos no apreço pelo uso da linguagem sonora como guia narrativo de Carinos, já que o som contribui diretamente com o mistério da investigação e com a formulação de hipóteses sobre o desfecho da narrativa. O aspecto sonoro das ligações telefônicas é eficaz em proporcionar a imersão do espectador na história, para que ele possa vivenciá-la assim como a protagonista Darci, à medida que escutamos o que ela escuta. Ao que parece, temos a mesma quantidade de informações que Darci, apesar de que, ao final da história, essa impressão se revela errônea por meio de uma reviravolta. Em vista disso, também valorizamos a linguagem sonora como um elemento-chave para tornar Carinos atrativo ao público.

2. A Maternidade

2.1. Panorama histórico

Será o amor materno um instinto, uma tendência feminina inata, ou depende, em grande parte, de um comportamento social, variável de acordo com a época e os costumes?

Elisabeth Badinter

Em seu livro “Um Amor conquistado: o mito do amor materno”, Elisabeth Badinter, a partir de uma extensa pesquisa, investiga o suposto “instinto materno”, que estabelece uma conduta materna e universal para as mães. Ela conclui que o “instinto materno” é um mito, sendo uma construção social da maternidade em torno de circunstâncias históricas, econômicas e sociológicas específicas (BADINTER, 1985), das quais iremos fazer um panorama.

Ao observar a evolução das atitudes maternas, Badinter (1985, n.p) expõe que a dedicação à criança não existiu em todas as épocas e em todos os meios sociais: “o próprio conceito do amor da mãe aos filhos era outro: as crianças eram normalmente entregues, desde tenra idade, às amas, para que as criassem, e só voltavam ao lar depois dos cinco anos”. Nesse contexto, a autora questiona: “Como justificar tamanho desinteresse pelo filho, tão contrário aos nossos valores atuais?” e “Por que razões a indiferente do século XVIII transformou-se em mãe coruja nos séculos XIX e XX?” (BADINTER, 1985, p. 19).

Para entender esse fenômeno, é necessário analisar o contexto histórico do século XVIII, especialmente o ano de 1760, data que marca o início da Revolução Industrial e a consolidação do capitalismo como sistema econômico vigente. Esse período contava com altos níveis de mortalidade infantil e com um decorrente declínio populacional, de modo que, ao constatar-se a necessidade de dedicar esforços aos recém chegados ao mundo (GUIMARÃES, 2020, p. 59), houve uma modificação da concepção da infância, bem como mais atenção foi dedicada, por parte da sociedade, a essa fase da vida (BADINTER, 1985).

Percebe-se, então, que o século XVIII foi palco de importantes transformações das mentalidades vigentes. Badinter (1985, p. 54) ressalta que foi nessa época que surgiram muitas obras que incitavam os pais a novos sentimentos e, essencialmente as mães ao amor

materno, de forma a ocorrer o convencimento de que as mães biológicas deveriam cuidar de seus filhos e amamentá-los, impondo a obrigação de ser mãe (BADINTER, 1985, p. 145).

Como aponta Valeska Zanello:

Com a invenção fabril e a revolução industrial, era cada vez mais necessário, portanto, aos governos, garantir mão de obra barata e abundante, o que não combinava com a alta taxa de mortalidade infantil. Houve interesse econômico e político para que essa situação se modificasse. Em um primeiro momento, tratou-se de um trabalho de convencimento de que as mães biológicas deveriam pelo menos amamentar elas próprias seus bebês. No entanto, com o decorrer do tempo, foram demandadas, cada vez mais, atividades de cuidado, dedicação e educação, até serem consideradas, no século XX, por meio da “maternidade científica” as principais formadoras do caráter e personalidade de seus filhos. (ZANELLO, 2018, p. 127).

Zanello (2018, p. 41) destaca que as transformações sociais ocorridas com a consolidação do capitalismo e com a Revolução Industrial trouxeram a possibilidade de mobilidade social aos homens brancos. Entretanto, uma parte da população (feminina, branca) não tinha acesso a essa mobilidade, apesar das mulheres manifestarem interesse pela esfera pública com a ascensão dos ideais burgueses. Assim, houve a necessidade ideológica por parte da sociedade patriarcal em justificar as desigualdades sociais, no intuito de que as mulheres retornassem ao lar e deixassem de ser uma ameaça à soberania masculina (GUIMARÃES, 2020, p. 59-60).

Foi por meio da afirmação da diferença anatômica entre homens e mulheres, com a capacidade das mulheres de procriação, que as diferenças sociais puderam ser “naturalizadas” (ZANELLO, 2018, p. 41). Além disso, a ascensão da família nuclear e do lar burguês, firmados pelo casamento, também contribuíram para a permanência das mulheres na esfera privada. Rousseau foi um dos responsáveis, com a publicação da obra filosófica *Émile*, em 1762, a fortalecer a ideia de família moderna, que Badinter caracterizou como família fundada no amor materno (BADINTER, 1985, p. 54).

Nesse sentido, Marina Guimarães (2020, p. 43) evidencia que a família nuclear sujeitou as mulheres ao controle privado, por parte dos maridos, e ao controle público, por parte do Estado, o que fez com que esses núcleos familiares se fundamentassem como instituições-chave na consolidação dos novos ideais vigentes, assim como explicita Zanello:

“Instituiu-se”, assim, “uma divisão sexual do trabalho pelo contrato do casamento”. [...] O casamento, já vimos, tal como se configurou, não apenas constituía legalmente a submissão da mulher ao marido (em todos os sentidos, sexual, patrimonial, afetivo etc.), mas também dava à mulher o reconhecimento social necessário, distintivo de uma mulher “bem-sucedida”. Nele havia outra função, a

qual deveria ser cumprida como meta do próprio casamento: a maternidade. (Pateman, 1993, p. 178 apud ZANELLO, 2018, p. 125).

As mulheres foram exaltadas como mães, foram firmados os ideais de submissão feminina e de domesticidade a partir do casamento e da maternidade compulsória. O trabalho familiar oferecia às mulheres uma impressão de importância no corpo social, porém, era uma falsa noção igualitária em relação à figura masculina. Por mais que as mulheres tenham sido elevadas ao nível de “responsáveis pela nação” (BADINTER, 1985, p. 181) pela sua capacidade de procriar e cuidar dos filhos, Guimarães destaca que “não houve (e ainda não há, arriscamos dizer) reconhecimento do papel feminino nos processos de acumulação do capital e de sustentação do sistema capitalista” (2020, p. 43-44). Tanto é que a força de trabalho feminina no lar é muito mais vista (ou construída para ser vista) como natural, logo não remunerada, do que como peça fundamental para manutenção do sistema capitalista, o que se caracteriza como uma forma de empoderamento colonizado das mulheres.

Além da designação das mulheres para as tarefas domésticas e para o cuidado pessoal dos filhos, sucedeu-se uma ampliação das responsabilidades maternas, ao torná-las responsáveis, também, pela educação inicial dos filhos: “explicaram às mulheres que elas eram as guardiãs naturais da moral e da religião e que da maneira como educavam os filhos dependia o destino da família e da sociedade. E o povoamento do céu!” (BADINTER, 1985, p. 256). A acumulação de mais uma “nobre função” como dever feminino contribuía para a impressão de possuir influência na sociedade e ajudava com que esse novo dever fosse aceito mais facilmente pelas mães.

No entanto, à medida que as responsabilidades da função materna se estendiam, a ideologia de serem tarefas que faziam parte da “natureza” feminina era reforçada. A Igreja Católica teve grande papel nessa concepção, ao enfatizar o aspecto religioso da função e sua obrigatoriedade, bem como maquiar as dificuldades da maternidade como sacrifícios necessários e equiparar a mãe à imagem da Virgem Maria. Badinter discorre sobre como a religião estabeleceu esses ideais:

Não é boa mãe quem quer. É preciso toda uma preparação espiritual e cristã para admitir a necessidade do sacrifício, e esse esquecimento de si eleva a boa mãe acima da condição humana, espontaneamente egoísta. Ela torna-se portanto uma santa porque o esforço exigido é imenso. Mas, contrariamente às verdadeiras vocações religiosas, que são livres e voluntárias, a vocação materna é obrigatória. Todas as mães têm a mesma “missão” todas devem “consagrar-se totalmente a esse sacerdócio”, “sacrificar sua vontade ou seu prazer para o bem da família”, todas, enfim, só podem encontrar sua salvação “devotando-se ao seu dever materno”. Esse devotamento sem limites é “a dor expiadora” por excelência, aquela que permite a Eva transfigurar-se em Maria. (BADINTER, 1985, p. 271).

A maternidade, imbuída em idealizações e transformada em tema sagrado, propunha um cânone a ser seguido pelas mães, que agora eram responsáveis pela família, pelo casamento e pela procriação. Zanello (2018, p. 131) caracteriza esse processo como uma colonização dos afetos, que se traduzia no sentimento de culpa das mulheres que não atendiam às expectativas de “boa mãe”.

Nos séculos XIX e XX, o moralismo religioso foi fortalecido pelo encontro com o discurso médico, ao adquirir um teor científico. A Igreja e a Medicina juntaram esforços para teorizar em cima da sexualidade, principalmente a sexualidade feminina, no sentido de “manter o amor-paixão como algo perigoso, pecado e doença” e o “casamento como algo desejável e saudável” (ZANELLO, 2018, p. 67). Segundo a autora (2018, p. 66), o matrimônio se consolidou como remédio para as tentações e foi visto como tratamento dos instintos femininos, de forma que o “instinto sexual” deveria ser substituído pelo “instinto materno”, com a alegação de que preservaria a saúde das mulheres. Tanto é que data desse período a atribuição de uma série de doenças à figura feminina, como a “histeria”. Porém, a patologização consistia em um olhar masculino, parcial e culpabilizador, pois construía um saber sobre o corpo das mulheres (ZANELLO, 2018, p. 132), de forma interessada em “prescrever” como elas deveriam se comportar.

A psicanálise, fundamentada no cientificismo, também influenciou na configuração do ideal materno, sendo uma das principais vozes do “encarceramento das mulheres no lugar da mãe” (GUIMARÃES, 2020, p. 70). A teoria psicanalítica tratou de tornar a mãe a personalidade central da família, bem como de traçar o retrato da boa mãe, “medicalizar” o problema da mãe má e afirmar a heterogeneidade das funções materna e paterna, ao afirmar uma distinção necessária entre esses dois papéis. Para Freud e outros sucessores diretos da teoria na época, a mãe simbolizava amor e ternura, e o pai, a lei e a autoridade, porém muito se falava sobre o devotamento materno e pouco sobre o papel cotidiano do pai (BADINTER, 1995, p. 295 e seg). O fato de nem todas as mulheres serem espontaneamente maternais foi ignorado pela psicanálise, ao postular “que a maternidade engendra naturalmente o amor e o devotamento à criança” e “considerar as ‘aberrações’ como exceções patológicas à norma” (BADINTER, 1985, p. 314), o que também reforçou o sentimento de culpa nas mulheres.

A partir de 1920, conforme Zanello (2018, p. 133), o ideal de amor (espontâneo) da mãe pelo filho se manteve, todavia, estabeleceu-se que deveria ser supervisionado pelos especialistas, como, por exemplo, médicos, educadores, políticos, economistas, pedagogos, psicólogos e psicanalistas, além de ser veiculado pela mídia e por propagandas. Dessa forma,

o aprendizado da maternagem foi transferido de um ambiente “doméstico, familiar, tradicional e feminino para um ambiente público, midiático, científico e masculino”, como cita Zanello, embasada pela leitura de Renata Thomaz (2015, p. 4).

Já mais recentemente, na década de 1960, Badinter (1985, p. 331) identifica a importância de um movimento feminista surgido nos Estados Unidos que questionava a concepção e os fundamentos de Freud a respeito da feminilidade. As feministas realizaram uma análise crítica dos conceitos da psicanálise e mostraram como uma outra prática feminina era tanto possível quanto desejável. Elas puseram em xeque o conceito de instinto materno, denunciaram a opressão sexista e os desejos ocultados há séculos, como a autora discorre:

Ao destruir primeiro o mito freudiano da mulher normal, passiva e masoquista, [esse novo discurso feminista] tornou caduca a teoria da mãe naturalmente devotada, nascida para o sacrifício, e pôs em incontestável dificuldade os teóricos atuais da psicanálise. Criava-se, ao mesmo tempo, uma situação absolutamente insustentável, fazendo nascer um conflito irresistível entre duas exigências contraditórias. Encorajando as mulheres a serem e a fazerem o que se julgava anormal, as feministas lançaram os germes de uma situação objetivamente revolucionária. A contradição entre os desejos femininos e os valores dominantes não pode deixar de engendrar novas condutas, talvez mais perturbadoras para a sociedade do que qualquer mudança econômica que se produza. (BADINTER, 1985, p. 331-332).

Nessa linha de raciocínio, também é essencial mencionar a visão interseccional sobre as opressões consolidadas como forma de controle das mulheres historicamente, uma vez que mesmo privilegiada, mulher alguma está isenta do controle reprodutivo que a sociedade impõe e da falta de autonomia sobre seus próprios corpos (GUIMARÃES, 2020, p. 25). Não devemos universalizar a categoria mulher, de tal modo que essas opressões variam de acordo com raça, gênero, classe e sexualidade, e impactam diretamente em como cada uma experiencia o corpo social.

Em suma, nota-se que o casamento monogâmico, pautado na religião e no discurso científico, aliado à maternidade naturalizada, atribuída de ideais, foram importantes agentes de sustentação de um modelo econômico capitalista e de um modelo binário da sociedade, que diferencia homens e mulheres. Ademais, como salienta Zanello (2018, p. 140), foi um “profundo processo de colonização afetiva feminino”, sendo a maternidade uma das principais formas de controle das mulheres na nossa sociedade, como veremos adiante.

2.2 O dispositivo materno

Há a persistência do valor da maternidade, vendida como a realização da mulher, sem rachaduras em que se possa perscrutar qualquer rasgo de insatisfação, sofrimento, frustração ou o próprio não desejo de ser mãe.

Valeska Zanello

Em seu livro “Saúde Mental, Gênero e Dispositivos: Cultura e Processos de Subjetivação”, Valeska Zanello, pós-doutora em Psicologia Clínica, disserta sobre os dispositivos² que moldaram historicamente os processos de subjetivação para tornar-se mulher na cultura brasileira e aponta o dispositivo materno como um importante dispositivo de controle das mulheres até os dias atuais.

Zanello, apoiada pelas ideias de Giorgio Agamben, clarifica o que são os dispositivos:

Os dispositivos implicam sempre, portanto, um processo de subjetivação, ou seja, devem produzir o seu sujeito. Como aponta Agamben (2009, p. 40): "chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes". E "todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência" (p. 46). (AGAMBEN, 2009, apud ZANELLO, 2018, p. 55).

Historicamente, entendemos que mulher e mãe viraram quase sinônimos pela forma que são socializadas, e que a figura feminina deveria ser “naturalmente” frágil, agradável, doce e boa mãe (ZANELLO, 2018, p. 67). Não obstante, a ideia do cuidar foi naturalizada como uma vocação das mulheres, apesar de que o cuidar é uma capacidade de qualquer ser humano: “A maternidade é identitária para as mulheres, como a paternidade não é para os homens” (ZANELLO, 2020). Dessa premissa de associação do cuidado à figura feminina é que vem o conceito de dispositivo materno, ao tratar da construção cultural que interpela

² Foucault (1996, p. 244) conceitua dispositivos como: “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”. Zanello elucida que Foucault distingue três dimensões em um dispositivo: saber, poder e subjetividade. Na dimensão do saber, encontramos as curvas de visibilidade e de enunciação. Os dispositivos configuram-se assim em máquinas de fazer ver e de fazer falar. Em relação ao poder, os dispositivos implicam linhas de força, distribuição e tensão de forças. E, por último, há um processo de subjetivação, uma produção de subjetividades (DELEUZE, 1990 apud ZANELLO, 2018, p. 55).

performances e emocionalidades específicas nas mulheres, que são vistas como cuidadoras natas. Segundo Zanello (2022, p. 81), o dispositivo materno “aponta para a necessidade, interpelada nas meninas e mulheres, de sempre estar disponível a cuidar e acolher os outros”, como, por exemplo, filhos, companheiro(a), membros da família, parentes doentes, qualquer pessoa que precise e até colegas de trabalho.

Nessa perspectiva, a base do dispositivo materno é o “heterocentrismo”, isto é, o ensinamento de que as meninas e as mulheres devem sempre priorizar as demandas, necessidades e interesses dos outros em detrimento dos próprios, por ser sua suposta “essência” e “vocação” (ZANELLO, 2022, p. 84). O aprendizado do heterocentrismo³ acontece independentemente das meninas se tornarem ou não mães. Logo, as mulheres cuidam muito dos outros e pouco de si mesmas, o que caracteriza-se como uma forma de controle sobre elas, especialmente pelo fato de que os homens podem cuidar de suas próprias vidas, mas as mulheres são socializadas e moldadas para cuidar deles e ainda romantizar essa prática: “mulheres devem gestar, parir e criar os filhos de um projeto de poder masculino” (GUIMARÃES, 2020, p. 33).

O dispositivo materno atua de maneira tão intensa e enraizada no corpo social que as mulheres e mães desviantes do comportamento maternal esperado são patologizadas ou reduzidas ao acaso, como exceções. De acordo com Badinter (1985, p. 275), a falta de amor por parte de uma mãe era considerada como um crime imperdoável, de maneira que a mãe que experimentava tal sentimento era excluída da humanidade, por ter perdido sua especificidade feminina: “meio monstro, meio criminosa, tal mulher é o que poderíamos chamar de ‘erro da natureza’”. Seguir o paradigma de “boa mãe” sempre foi tão severamente reforçado que as mulheres que não se encaixam nessa concepção se enchem de culpa, e isso acontece há séculos. A maternidade se tornou algo muito pesado para as mulheres e o sentimento de culpa é “o sintoma de que a interpelação de certas performances, emocionalidades e subjetivação pelo dispositivo materno deu certo” (ZANELLO, 2018, p. 156). Assim, o dispositivo materno é uma poderosa ferramenta de colonização afetiva das mulheres:

Na construção de um modelo feminino ideal (de esposa e de mãe), houve uma passagem de um poder repressivo para um poder constitutivo, no qual as redes de domínio se tornaram muito mais finas e invisíveis e, exatamente por isso, muito

³ Ressaltamos que as mulheres se subjetivam no heterocentrismo, em oposição aos homens, que se subjetivam em um egocentrismo, conforme Zanello esclarece: “O se tornar homem, no processo de hombrificação, ensina aos meninos, por seu turno, o ‘egocentrismo’, isto é, a priorizarem seus próprios desejos, necessidades e anseios e, somente depois, pensarem nas necessidades dos demais” (2022, p. 78-79).

mais efetivas. Portanto, mais eficaz do que a tática psicopolítica do reprimir, foi a de criar o desejo de ser. (ZANELLO, 2018, p. 128).

Ademais, a maternagem e o cuidado naturalizados na figura feminina invisibilizaram o esforço implicado nessas tarefas, o que traduz-se em desigualdade, já que não há reconhecimento dos afazeres domésticos e nem remuneração desse serviço (ZANELLO, 2022, p. 74). Zanello se atenta para o fato de que a economia do cuidado é pouco discutida, uma vez que todo ser humano precisa receber cuidados para sobreviver, até mesmo quando adulto. Levando-se em consideração um viés interseccional sobre a distribuição do cuidado no Brasil, ela enfatiza: “de um lado temos as pessoas que mais cuidam e menos recebem cuidados - as mulheres negras pobres; de outro, quem mais recebe cuidados e menos cuida - homens brancos de classe média e alta” (ZANELLO, 2022, p. 82). Essa constatação realça como o sistema capitalista e a sociedade patriarcal se beneficiam do dispositivo materno na nossa cultura:

O fenômeno da feminização das profissões ligadas ao cuidado relaciona-se a uma precarização dos salários e das condições de trabalho. [...] A ideia que está por trás desse processo é a seguinte: se o cuidar é “vocação” das mulheres, espera-se que seja exercido pela “realização” pessoal e vocacional e não pelas recompensas materiais a receber. Sobre a divisão das responsabilidades domésticas, dos afazeres cotidianos para a manutenção da casa e do cuidado com os filhos, destaca-se que, apesar de todos os avanços na esfera pública do trabalho (com mulheres adentrando em diversas profissões e se tornando maioria nas universidades, por exemplo) foram tímidas as transformações no âmbito privado. (ZANELLO, 2022, p. 82).

À luz dessas reflexões, somadas com a comprovação de Elisabeth Badinter (1985) sobre o amor materno inato ser um mito, entende-se que, às mulheres, praticamente não é oferecida alternativa outra senão a maternidade, apesar de existirem inúmeras mulheres que não possuem esse desejo ou que performam uma maternagem diferente das convenções sociais. Esse sentimento varia segundo a cultura, as ambições ou as frustrações da mãe, sendo apenas um sentimento humano como qualquer outro e, como tal, incerto, frágil e imperfeito. Embora permaneçam diversas coerções sociais⁴ que reforcem o dispositivo materno, Badinter (1985, p. 367) constata como não há uma conduta universal e nem necessária da mãe: “esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História”.

Portanto, reivindica-se novos ares para a maternidade, pois a forma que ela foi vivida há séculos é “o lugar da alienação e da escravidão femininas” (BADINTER, 1985, p. 356).

⁴ As tecnologias de gênero, por exemplo, atuam como coerção social para reforçar o dispositivo materno. Veremos esse conceito a seguir.

Lutamos pelo direito absoluto a não ter filhos, pela dissociação da criação dos filhos como dever exclusivo das mulheres, por uma existência desvinculada do cuidado como obrigação feminina e pela não idealização da maternidade, com a permissão de vivência de maternidades plurais.

2.3 As tecnologias de gênero

Imposta aos sujeitos nascidos do sexo feminino, a ideia da maternidade como dever feminino vai sendo, paulatinamente, entremeada na experiência de vida das meninas e mulheres.

Marina Fonseca Guimarães

Atualmente, em culturas sexistas como a do Brasil, o gênero é fator estruturante, de forma que tornar-se pessoa é tornar-se homem ou mulher. Nesse sentido e na concepção de Judith Butler de gênero como uma repetição estilizada de performances, existem certos *scripts* culturais, construídos historicamente e socialmente, que determinam como devemos agir, pensar e sentir para sermos considerados “verdadeiramente” uma mulher ou um homem (BUTLER, 1990 apud ZANELLO, 2018, p. 46). Essa construção social que compreende o mundo de maneira binária é reafirmada e mantida por diversos mecanismos e, dentre eles, como ressalta Zanello, estão as tecnologias de gênero, as quais interpelam performances diferentes a sujeitos considerados homens e mulheres:

Nessa perspectiva, gênero é entendido de forma relacional (implica sempre em relações de poder, em estar em lugares de maior ou menor prestígio e empoderamento). Além disso, diz respeito a performances, assim como a emocionalidades, constantemente repetidas e interpeladas por diferentes mecanismos sociais, dos quais as tecnologias de gênero são as mais poderosas. Elas não apenas retratam as diferenças, mas as recriam e reafirmam. Nesse sentido, as performances e emocionalidades são constantemente interpeladas e reiteradas. (ZANELLO, 2022, p. 51).

O termo “tecnologias de gênero” foi criado por Teresa de Lauretis (1994), importante autora da terceira onda do feminismo. Baseada em Lauretis, Zanello (2022, p. 44) traz a definição como “produtos culturais que não apenas representam/retratam os valores, estereótipos, performances e emocionalidades de gênero, mas os reafirmam e reificam”, de forma que “constituem-se como verdadeiras pedagogias de gênero” e também funcionam

como uma colonização afetiva. Ou seja, as tecnologias de gênero não só representam o sistema de diferenças, como também produzem essas diferenças, de tal modo que promovem seus efeitos sem que as pessoas, às vezes, sequer tenham consciência (ZANELLO, 2018, 2022).

O cinema, os desenhos, as propagandas, as revistas, os brinquedos, as brincadeiras, os xingamentos, as músicas, as teorias científicas e a religião são exemplos de tecnologias de gênero (ZANELLO, 2018, p. 46). Observemos um exemplo da religião como amostra para entender o conceito:

Segundo Forna, “o menino Jesus jamais foi pintado chorando ou com a cabeça pintada para trás. Sua mãe nunca tem uma aparência irritada ou cansada. Ninguém a retrata preparando a papinha com uma das mãos e equilibrando o menino Jesus no quadril com a outra, nem fingindo que não ouve enquanto ele berra a plenos pulmões no quarto ao lado. Ninguém jamais pintou Maria nos afazeres prosaicos da maternidade: dando banho, alimentando ou vestindo Jesus. Nossa Senhora e o menino Jesus estão congelados na eternidade de um momento relativamente raro da mãe com o bebê (...) O poder da imagem é derivado do que a sociedade quer das mulheres”. (FORNA, 1999, p. 18 apud ZANELLO, 2018, p. 128).

A imagem de Nossa Senhora é abundantemente veiculada nas casas brasileiras e é uma tecnologia de gênero que reforça o dispositivo materno. Logo, depreende-se que as tecnologias de gênero fortalecem e constituem os dispositivos “e ocorrem em múltiplas esferas que vão desde as produções simbólicas midiáticas a regras dos comportamentos da vida cotidiana” (ZANELLO, 2018, p. 56). No que diz respeito ao aspecto interseccional, Zanello (2022, p. 45-46) identifica que ainda há uma diferença de representatividade da diversidade de mulheres nas tecnologias de gênero. Mesmo com a luta dos movimentos sociais, as mudanças ainda são incipientes. Faltam representações de mulheres diversas nesses produtos culturais que interpelam performances.

Além da religião, a mídia é uma das principais tecnologias de gênero contemporâneas (ZANELLO, 2018, p. 46), de modo que os filmes contribuem para a legitimação e naturalização de discursos. Como a maternidade e o cinema são nossos objetos de estudo, muito nos interessa explorar como os filmes, que são produtos que atuam como tecnologias de gênero, estão representando a temática da maternidade, principalmente as produções mais recentes.

3. A Maternidade no Cinema

3.1 Panorama de estudos sobre feminismo e sobre maternidade no cinema

Uma vez atrás das câmeras, homens colocam em cena mães que ali estão para cumprir à risca seu papel social e, quando não inicialmente o fazem, enfrentam situações adversas que, logo, as devolvem aos seus lugares pré-estabelecidos.

Marina Fonseca Guimarães

Emergente da década de 1930, o subgênero do cinema intitulado *Women's film*, compreendia produções protagonizadas por mulheres e destinadas ao público feminino, focado em “questões femininas”, como, por exemplo, amor romântico, jogos de sedução, casamento, família, vida doméstica, maternidade, histeria e intrigas (GUIMARÃES, 2020, p. 16). Alguns padrões narrativos comuns desse subgênero que podem ser citados são os formatos do melodrama materno, da comédia feminina, da novela da mulher louca/paranoica, dos romances e das sagas das *femme fatales*. Não obstante, por mais que fossem filmes voltados a espectadoras, eram dirigidos e roteirizados, em sua maioria, por homens (GUIMARÃES, 2020, p. 78).

O *Women's film* produziu filmes que funcionaram como tecnologias de gênero, uma vez que reforçaram a compreensão social da maternidade e do cuidado naturalizado exclusivamente à mulher. Tanto é que no livro “The desire to desire” (1987), escrito por Mary Ann Doane, a autora afirma que essas produções, embora tenham personagens femininas como protagonistas, “circunscrevem e frustram os seus desejos, deixando-as com nada mais além de seu ‘desejo de desejar’” (STAM, 2003, p. 198). Guimarães contribui com essa ideia a respeito do *Women's film*, uma vez que eles:

[...] (re)atribuem aos sujeitos femininos o papel que lhes é reservado numa sociedade patriarcal, colocando em cena experiências que não extrapolam os limites já pré-estabelecidos. Essa reafirmação se dá através de dois caminhos narrativos possíveis: um, consistente com a moral pregada pelo filme, que não permite escapes; e outro, desviante, o qual possibilitará sensação provisória de libertação, seguida da frustração e da punição. Ambos guardam o mesmo objetivo, a saber, a (re)conciliação das personagens com seus lugares cativos – esposas, mães, mulheres ao dispor dos homens. (GUIMARÃES, 2020, p. 78).

Em vista disso, a Teoria Feminista do Cinema, instituída por volta de 1972, ainda que tivesse reflexões distintas, teve um ponto de convergência no que diz respeito a direcionar o olhar e tecer críticas sobre o *Women's film* (GUIMARÃES, 2020, p. 77), afinal, eram produções que perpetuavam o confinamento da mulher em posições específicas do corpo social. Dessa maneira, como aponta Robert Stam (2003, p. 195) no livro “Introdução à Teoria do Cinema”, o feminismo cinematográfico não só levantou debates sobre estereótipos e representações negativas da mulher, como também procurou investigar como o cinema dominante constrói o seu espectador.

A Teoria Feminista do Cinema se fez bastante presente na Inglaterra, nos Estados Unidos e no norte da Europa, ao postular, a partir de teóricas como Claire Johnston, Laura Mulvey e de alguns periódicos, a desconstrução radical do cinema hollywoodiano patriarcal e a elaboração de um cinema feminista de vanguarda (STAM, 2003, p. 196). Os estudos feministas no cinema também receberam colaborações de correntes da psicanálise, com destaque para o texto inaugural da teoria feminista no cinema, no viés psicanalítico: “Prazer visual e cinema narrativo” (1975), de Laura Mulvey.

Mulvey discorreu sobre como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma fílmica e objetificou a mulher, de modo que o homem seria o condutor do veículo narrativo e o cinema reproduzia uma estrutura de prazer no olhar, dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino (MULVEY, 1975, p. 444). Ou seja, a mulher seria o objeto erótico do olhar dos personagens em tela e do espectador no auditório, que projetam sua fantasia na figura feminina, ao construir o sujeito universal do cinema dominante como homem. De acordo com Stam (2003, p. 197), o prazer visual no cinema reproduzia, assim, uma estrutura binária que espelhava as relações assimétricas de poder operantes no mundo social real. Entretanto, a abordagem feminista no cinema também foi criticada por ser normativamente “branca” e por marginalizar mulheres lésbicas e negras (STAM, 2003, p. 200), conforme bell hooks:

[...] as espectadoras negras tiveram de desenvolver relações de olhar com o contexto cinematográfico que constrói nossa presença como ausência, que nega o “corpo” da mulher negra com o intuito de perpetuar a supremacia branca e, com ela, a espetatorialidade falocêntrica na qual a mulher a ser olhada e desejada é “branca”. (HOOKS, 2017, n.p).

Hoje em dia, segundo Juliana Malacarne de Pinho (2019, p. 46), em sua dissertação “Representações da maternidade no cinema brasileiro contemporâneo”, por mais que a Teoria Feminista do Cinema tenha conquistado importante espaço acadêmico e conte com uma

extensa bibliografia acerca da representação da mulher no cinema e na televisão, as pesquisas sobre maternidade possuem um número significativamente menor de estudos. Vejamos algumas autoras que fizeram importantes estudos sobre a maternidade no cinema.

Um dos textos mais relevantes no campo chama-se “Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama” (1992), de Ann Kaplan. Ela analisou as representações maternas no cinema estadunidense, principalmente no gênero do melodrama, do século XIX até 1990. A autora disserta que as representações maternas do cinema estadunidense no século XX trabalham primordialmente com a dicotomia mãe anjo / mãe bruxa, como Guimarães elucida, embasada na leitura de Kaplan:

A mãe anjo, mãe idealizada, é construída não apenas no imaginário social, mas também cultural, como aquela que se dedica ao outro e é, por ele, capaz de oferecer sacrifício. Em contraste, a mãe bruxa seria a figura da mulher que, mesmo com filhos, se dá ao luxo de manifestar egoísmo ou, ainda, na relação com eles é perversa ou possessiva. Os dois extremos podem ser vistos, a autora observa, tanto numa mesma personagem, quanto em personagens/filmes diferentes. Todavia, a autora pontua que há um esforço notório em colocar tal conflito em cena sempre de forma enviesada, ou seja, enquanto traços necessariamente positivo e negativo. (GUIMARÃES, 2020, p. 80).

Kaplan também tem um importante livro chamado “Women and Film: Both Sides of The Camera” (1983), em que articula conceitos da psicanálise para argumentar que a dicotomia mãe anjo / mãe bruxa parte do inconsciente dos cineastas homens. O inconsciente patriarcal recorre a duas operações com as personagens mães: ou à “romantização”, com o “mito da mãe nutriz, sempre presente e abnegada”, ou à “depreciação”, com o “mito da mãe negligente e sádica” (PINHO, 2019, p. 46-47). Os filmes do período analisado adotavam a perspectiva dos filhos ou do marido, ao confinar a mãe na posição de alguém que somente reagia (sem agir), com seus desejos e motivações frequentemente ignorados, como expõe Pinho.

De tal maneira, no artigo “The Case of the Missing Mother” (1990), Kaplan evidencia que “as poucas narrativas que incluem a perspectiva materna, geralmente mostram uma personagem que no início foge às regras sociais, voltando a cumprir o papel tradicional que se espera dela ao fim da história” (PINHO, 2019, p. 47). E isso funcionava como reforço das posições pré-determinadas às mulheres, pelo patriarcado. Ademais, nesse mesmo artigo, ao concentrar sua pesquisa em mães brancas e de classe média, Kaplan classifica os arquétipos hollywoodianos das representações maternas no cinema:

1. A Boa Mãe que é toda acolhedora e abnegada - o “anjo da casa”. Ela é marginal à narrativa. 2. A Mãe Ruim ou Bruxa - a outra face do primeiro mito. Sádica, amargurada e ciumenta, ela recusa o papel de auto abnegação, exigindo uma vida própria. Por causa de seu comportamento "maligno", essa mãe muitas vezes assume o controle da narrativa, mas ela é punida por violar o ideal patriarcal desejado, o da Boa Mãe. 3. A mãe heroica que sofre e suporta por causa de seu marido e filhos. Um desenvolvimento da primeira mãe, ela compartilha suas qualidades de santidade, mas é mais central para a ação. No entanto, ao contrário da segunda mãe, ela não age para se satisfazer, mas para o bem da família. 4. A mãe boba, fraca ou vaidosa. Encontrada com mais frequência em comédias, ela é ridicularizada tanto pelo marido quanto pelos filhos, e geralmente desprezada e menosprezada. (KAPLAN, 1990, p. 128 apud PINHO, 2019, p. 47-48).

Kaplan conclui que a representação materna nos filmes hollywoodianos é problemática por essencializar a identidade feminina em torno da experiência materna (GUIMARÃES, 2020, p. 82). Ela depreende que os arquétipos são usados de forma estereotipada nas narrativas e “oferecem poucas alternativas para que uma espectadora mãe reelabore, ressignifique e reflita sobre suas relações familiares” (PINHO, 2019, p. 48). Kaplan ressalta a necessidade de construção de novas narrativas, com mais espaços para subjetividades e inventividades maternas.

Outro destaque nos estudos de representação materna é “Cinematernity: Film, Motherhood, Genre” (1996), de Lucy Fischer. No livro, Fischer analisa representações maternas que ultrapassam o esquema melodramático, ao estudar outros gêneros cinematográficos para além do *Women's film*. Ela compreende que a maternidade é retratada como uma situação de crise, em que as mães ou são culpadas por serem ausentes e falhas, ou por se envolverem demais na vida dos filhos, cerceando sua liberdade, como explica Pinho:

Com base em exemplos de longa-metragens ficcionais estadunidenses, Fischer (1996) demonstra que a maternidade nos filmes é exercida na maioria das vezes ou de forma histérica, emocionalmente desequilibrada e sufocante, em circunstâncias que o comportamento da mãe controladora impede que os filhos tenham um amadurecimento saudável, ou de maneira relapsa, negligente, e ausente, o que também faz com que a prole cresça “desajustada”. Fischer ressalta que, independente de qual das duas posturas as mães ficcionais adotem, ou de procurarem um meio termo, a maioria das narrativas encontra uma forma de criticar o comportamento das personagens e culpá-las por qualquer transgressão. (PINHO, 2019, p. 48).

Fischer, em uma conclusão similar a de Kaplan, observa que a maioria das representações da maternidade segue os moldes patriarcais e contém “certa misoginia” (PINHO, 2019, p. 49). Há pouco espaço para exploração de narrativas maternas plurais, uma vez que os filmes seguiam um padrão representativo que operava seja pelo desequilíbrio, excesso de amor e sufocamento; ou seja pela negligência, desajuste e irresponsabilidade.

Contudo, de acordo com Pinho, a autora também citou filmes de diretoras feministas que focam no relacionamento entre mães e filhas, ao considerá-los como exemplos mais proveitosos de representação materna no cinema. Ela relata que essas narrativas têm maior cuidado em não essencializar a mulher na figura de mãe e localizam melhor suas personagens em um recorte histórico e racial, que auxilia no entendimento das diversas formas de maternar.

Em “Lives Together/Worlds Apart: Mothers and Daughters in Popular Culture” (1992), Suzanna Walters também aborda o relacionamento entre mães e filhas, com foco nas relações conflituosas entre elas, ao investigar longas-metragens ficcionais hollywoodianos realizados entre 1940 e 1990. Walters aponta que, na maioria dos filmes, “a mãe é retratada como uma megera, egoísta e invejosa que tem um relacionamento tóxico e distorcido com a filha, vista como vítima e presa” (PINHO, 2019, p. 49). As produções analisadas configuram a separação e o distanciamento da mãe como necessários para que a filha se desenvolva, mas a autora defende que essas representações tratam de maneira injusta essas duas personagens. Tanto a mãe, que é vista como culpada pelas dificuldades emocionais e sofrimento psicológico da filha, quanto a filha, que precisa se afastar da mãe:

Para Walters (1992), as narrativas tratam o conflito nesses relacionamentos como “inevitável”, o processo de afastamento como desgastante e estressante e a conclusão geralmente inclui a filha envolvida com um homem, seja um marido ou amante, o que seria marco de sua autonomia e passagem para a idade adulta. A autora conclui afirmando que até então essas representações serviram a interesses patriarcais, reforçando um discurso que não contempla as “complexidades e contradições” dos relacionamentos entre mães e filhas. (PINHO, 2019, p. 49-50).

Em 2013, em “Maternal Horror Film, Melodrama and Motherhood”, Sarah Arnold ampliou a pesquisa de Fischer, ao se dedicar aos filmes de terror e trazer o conceito de horror materno. Arnold percebeu que a figura materna mais presente no terror é “a mãe controladora ou transgressora, que muitas vezes acaba punida ao fim da história” (PINHO, 2019, p. 50). Pinho cita Arnold (2013, p. 68) ao explicitar que, nos longas de horror, o mais comum é que a natureza proibitiva e sufocante da mãe “produza tendências violentas em seus filhos”. Arnold retorna os estudos a respeito da boa mãe e da mãe má, no intuito de identificar, a partir dos filmes, como a figura materna é construída pelo gênero. Ela também identifica a tensão entre mães e filhas como característica comum aos filmes (GUIMARÃES, 2020, p. 85).

Ainda em 2013, Rebecca Feasey fez um abrangente estudo sobre a representação da maternidade na televisão estadunidense contemporânea, em “From Happy Homemaker to Desperate Housewives: Motherhood and Popular Television”. Feasey teve a mesma conclusão

que outras autoras de destaque que estudaram a maternidade em produções audiovisuais. Ela notou que as mães que fogem da lógica patriarcal são retratadas negativamente, e isso acontece em vários gêneros televisivos, como novelas, *sitcoms*, dramas adolescentes e dramédias (PINHO, 2019, p. 50). Esses produtos também reforçam o que seria considerado inadequado e inaceitável no comportamento materno:

De acordo com Feasey (2013), a maioria das mães da televisão norte-americana demonstra o desejo de ser “boa” dentro de um ideal de família patriarcal, porém, a realidade das personagens é muito diferente dessa expectativa romantizada. Muitas dessas personagens são solteiras, estão em situação de vulnerabilidade social ou lidam com abusos de álcool e drogas e, por não conseguirem reproduzir o ideal materno, de acordo com a autora (2013), se veem e são vistas por outras pessoas com que interagem na narrativa como fracassadas e “problemáticas”. (PINHO, 2019, p. 50).

Levando em consideração os relevantes estudos sobre maternidade de Ann Kaplan, Lucy Fischer, Suzanna Walters, Sarah Arnold e Rebecca Feasey, nota-se como são investigações voltadas às produções estadunidenses. Em vista disso e embasadas nas contribuições de Pinho, citamos outros três trabalhos que se dedicaram ao estudo da maternidade em outros países e culturas.

Na Austrália, com o estudo “Screening Mothers: Representations of Motherhood in Australian Films From 1900 to 1988” (1998), Caroline Pascoe salienta que a maioria das representações da maternidade em filmes australianos seguem o ideal da “boa mãe” e que as mães abdicam das próprias aspirações para o bem-estar da família (PINHO, 2019, p. 51). Ela também reflete as consequências para os personagens a depender do gênero de um bebê que nasce na narrativa:

Pascoe aponta que, quando na narrativa, nasce um bebê do sexo masculino, na maioria das vezes, a mãe passa por uma melhora em sua qualidade de vida e tem um final feliz, porém, quando o bebê é do sexo feminino, geralmente, a mãe enfrenta uma tragédia e termina a história morta ou em condição pior do que começou a trama. De acordo com Pascoe, essa escolha provavelmente é resultado do “inconsciente” dos cineastas e a associação dos meninos a “boa sorte” e das meninas ao oposto é sinal de “uma premissa sexista”. (PINHO, 2019, p. 51).

Na Itália, o livro “Italian Motherhood on Screen” (2017) compilou artigos de diversas pesquisadoras sobre a representação da maternidade nos filmes italianos, desde a década de 20. A conclusão foi que, na maioria dos casos, a maternidade é um “local de crise” nas narrativas, assim como conceituou Fischer (PINHO, 2019, p. 51).

Já no Brasil, o trabalho de conclusão de curso de especialização “Até Onde Você Iria Por Um Filho?: Representações De Gênero E Maternidade No Cinema” (2011), de Paula Azevedo, ao se concentrar na análise do filme “Zuzu Angel” (2006), chegou a conclusões similares a outros estudos citados. Paula Azevedo demonstrou que a narrativa nacional repete características da representação da maternidade observadas nos arquétipos formulados por estudos estrangeiros. Ela também observou a essencialização da identidade de mãe na protagonista do filme, que coloca a função materna em primeiro lugar, em detrimento de outros interesses, além de ter um desfecho parecido com outras personagens mães, com sua respectiva responsabilização e culpabilização no filme (PINHO, 2019, p. 52).

Por conseguinte, notamos como as produções cinematográficas que representaram personagens mães atuaram (e atuam) como tecnologias de gênero, ao perpetuar as mulheres nas posições pré-estabelecidas histórica e culturalmente, sem abertura ou mobilidade para outras representações. Filmados, em sua maioria, pelo olhar masculino, os filmes trabalharam, essencialmente, com dicotomias, engessando as mães em categorias específicas, em uma polarização e simplificação entre ser totalmente boa ou totalmente má. Ao romantizar ou depreciar as personagens maternas, as obras audiovisuais essencializaram as mulheres na experiência materna, sem que elas tivessem outras tramas e objetivos além disso. Dessa maneira, mesmo personagens que fogem do *status quo* estabelecido na sociedade patriarcal, possuíram um arco narrativo de redenção ou de punição, reafirmando e ameaçando quem fugisse do padrão construído socialmente. Por isso, é imprescindível a existência de filmes com narrativas maternas diversas, que tensionem e desnaturalizem as idealizações de representação das personagens mães.

3.2 Maternidade em processo: a possibilidade do entre

*Até quando os mitos da mãe altruísta e da mãe má, construídos por uma estrutura patriarcal e racista, impedirão a experiência inventiva e dialética da maternidade?*⁵

Roberta Veiga

⁵ Trecho original: “How long will the myths of the selfless mother and the bad mother, constructed by a patriarchal and racist structure, prevent the inventive and dialectical experience of motherhood?” (VEIGA, 2022, p. 16).

Na dissertação de mestrado “(Im)possibilidades maternas: Dispositivo e experiência nas formas de maternidade de Madonas e Julia e a Raposa” (2020), Marina Fonseca Guimarães realiza um breve exercício de cinefilia, em que constrói, de maneira experimental, um inventário de filmes sobre formas maternas diversas, a partir da criação de algumas categorias de análise. Sua dissertação dialoga com o artigo “Formas de Insubordinação Cinematográfica aos Mitos da Maternidade: método, pesquisa e inventário” (2022), de Roberta Veiga, que pesquisa filmes contemporâneos de ficção, entre 2000 e 2021, que apresentem formas de insubordinação aos mitos construídos em torno da maternidade (VEIGA, 2022, p. 21). Guimarães destaca uma não pretensão em estabelecer operadores rígidos ou recortes estritos nas categorias criadas, mas sim mapear um panorama de filmes que propicie um olhar crítico sobre o “cinema materno” (GUIMARÃES, 2020, p. 87).

Guimarães (2020, p. 88) propõe, inicialmente, duas grandes categorias, em que da segunda irradiam outras três subcategorias. As duas principais categorias são a *maternidade vivida no corpo* e a *maternidade em processo*. Na categoria da *maternidade vivida no corpo*, “estão condensados os filmes que tratam da gravidez, do puerpério e do aborto, e que o fazem pela negociação com as imagens de controle ou, caso queiramos, com as imagens míticas da maternidade”. São exemplos dessa categoria os filmes “Nascimento e maternidade” (2006), de Naomi Kawase, e “Olmo e a gaivota” (2014), de Petra Costa e Lea Glob.

Já a segunda grande categoria, intitulada de *maternidade em processo*, agrupa os filmes em que as personagens-mães têm filhos já crescidos. Nessa categoria, há a indagação de como se dá a disputa entre as formas míticas e as formas complexas de maternidade (VEIGA, 2022, p. 22). A *maternidade em processo* é dividida em três subcategorias: *a boa mãe*, *a mãe má* e *a possibilidade do entre* (GUIMARÃES, 2020, p. 90):

Em *a boa mãe*, primeiro aspecto da dicotomia, estão os filmes cujas figuras maternas encarnam bem os arquétipos fixados pela tradição do *Women's film*: a devoção aos filhos e a abdicação de si, o sacrifício materno, a maternidade praticada de forma intensiva. Essas narrativas, colocadas em conjunto, iluminam uma à outra no sentido de deixar claríssimo um traço que compartilham – todas, ainda que resistam a outros dispositivos, acatam e reforçam a instituição da maternidade. [...] Em *a mãe má*, a outra face da mesma moeda. Aqui, estão situados os filmes que, em nosso exercício de cinefilia, se revelaram bastante próximos aos estereótipos da maldade materna. Seja pelo controle da prole, pela inclinação ao egoísmo ou pela monstrosidade que lhes é atribuída, as personagens-mães são tipificadas, nessas obras, pelo desvio ao dispositivo da maternidade, que tem como pilar o amor materno, e, exatamente por isso, não deixam de reforçá-lo. (GUIMARÃES, 2020, p. 90-91).

Em *a boa mãe*, os filmes “Que Horas Ela Volta?” (2015), de Anna Muylaert, e “Salve Geral” (2009), de Sérgio Rezende, funcionam como exemplos. Em *a mãe má*, a subcategoria pode ser exemplificada com as produções “Cisne Negro” (2010), de Darren Aronofsky, e “Hereditário” (2018), de Ari Aster. A título de reflexão em relação ao olhar masculino no cinema na contemporaneidade, evidenciamos que, em *a boa mãe*, apenas um dos 12 filmes citados como exemplo é dirigido e roteirizado por mulheres. Da mesma maneira, na subcategoria *a mãe má*, entre os 14 filmes exemplificados, somente um deles tem uma mulher assinando a direção e o roteiro, apesar de assinar ambos os créditos em conjunto com um homem, em uma co-direção e co-roteirização. Por fim, há a terceira subcategoria da *maternidade em processo: a possibilidade do entre*:

Nas brechas da polarização entre a mãe sacrificial e a mãe perversa, estão os filmes que resistem, ou ao menos tensionam, os imaginários social e cinematográfico hegemônicos da maternidade. Assim, se “tal dicotomia oferece pouco espaço entre uma coisa outra, muito menos fora de uma e outra, para que a ambiguidade das relações parentais e a subjetividade da mãe se construa” (VEIGA, 2020, no prelo), o que está no entre, ao menos, escapa. Ora operam com os limites, ora os recusam por completo, dando a ver, das duas formas, a fragilidade de tais categorizações. E, de saída, põem em xeque estes dois extremos, que mais servem à desumanização das mulheres/personagens-mães, à medida em que tateiam formas de insubordinação aos moldes míticos e arquetípicos. (GUIMARÃES, 2020, p. 91).

A *possibilidade do entre* consiste na subcategoria que mais nos interessa como aprendizado e referência para a criação de Carinos, por instituir diferentes subjetividades maternas em suas representações das personagens nos filmes. Na *possibilidade do entre*, de acordo com Guimarães (2020, p. 92), reside um inventário de filmes que, de alguma forma, fraturam as formas cristalizadas do dispositivo materno, ou o expõem em sua complexidade, ao problematizarem os traços arquetípicos da personagem mãe. O objetivo dessa subcategoria é mostrar maternidades filmadas de maneiras disruptivas e insubordinadas aos mitos construídos, ainda que cada narrativa o faça de uma maneira: “pela impossibilidade, pelo escape, pelo tensionamento, pela reinvenção ou pela resistência” (GUIMARÃES, 2020, p. 92). Aqui, a experiência de ser mãe é traduzida como uma negociação constante entre desejos, expectativas e frustrações, em sua multiplicidade de aspectos, contextos, e subjetividades (VEIGA, 2022, p. 17 e 18).

Trazemos como exemplos da *possibilidade do entre* os filmes “Como Nossos Pais” (2017), de Laís Bodanzky, e “Precisamos Falar Sobre o Kevin” (2011), de Lynne Ramsay. Da mesma forma que nas subcategorias anteriores, também investigamos a presença feminina na ficha técnica das produções classificadas por Guimarães como integrantes da *possibilidade do*

entre. Nos parece importante a constatação de que, entre os 13 filmes que exemplificam a subcategoria, 11 são dirigidos e roteirizados por mulheres. Não é à toa que essa classificação se apresenta como uma categoria de maior resistência e tensionamento do dispositivo materno, uma vez que conta com uma maior presença de realizadoras mulheres na direção e no roteiro, em comparação com as outras. O olhar feminino, embora não possa ser visto como fator determinista ou definitivo, é mais propício a trazer representações singulares, complexas e subjetivas da maternagem:

A partir dessas reivindicações, a ideia da pesquisa é pensar o cinema como dispositivo estético e político que pode operar na contramão (portanto, como contrapoder) dos dispositivos disciplinares descritos e das imagens de controle que instituem, ao permitir a elaboração, a construção e a comunicação coletiva da dimensão plural, singular e subjetiva das mulheres mães, especialmente quando as colocam em cena, e as conferem protagonismo, em suas diferenças de classe, raça, sexualidade, para que outras mulheres vejam. É nesse sentido que uma perspectiva feminista do cinema precisa resistir e confrontar, na trilha de Adrienne Rich, o processo de definhamento da subjetividade feminina pela ideologia patriarcal da maternidade compulsória. (VEIGA, 2022, p. 19).

A respeito da coletânea de filmes assistidos na categoria da *possibilidade do entre*, notamos algumas temáticas comuns nas narrativas, como as mudanças no corpo da mãe, a mãe cansada, o pai ausente ou pouco presente, a contratação de babá, o abandono parental, a dificuldade em conciliar o trabalho e vida pessoal com a maternidade, a depressão pós-parto, a culpa materna, a irresponsabilidade parental, os filhos assumindo responsabilidades que não são suas e cuidando dos pais⁶, bem como figuras assumindo um lugar materno sem serem as mães biológicas e figuras assumindo um lugar paterno sem serem os pais biológicos.

Apesar de Guimarães e de Veiga não detalharem o porquê de cada filme especificamente ter sido categorizado na *possibilidade do entre*, nós presumimos, pelo visionamento dos filmes exemplificados por Guimarães (2020, p. 92), que há relação direta com as ações das personagens mães. As mães da *possibilidade do entre* oscilam entre ações que seriam consideradas boas e ações que seriam consideradas ruins perante o cuidado com os filhos e o que a sociedade espera delas. Não necessariamente essas cargas positivas e negativas estão balanceadas nos filmes. Ou seja, mesmo que um filme seja composto majoritariamente por ações de uma personagem mãe consideradas negativas (na perspectiva

⁶ Dizemos isso a partir do entendimento de que as crianças, ainda em processo de formação e socialização, são mais vulneráveis do que seus pais e demandam mais atenção dos responsáveis, por mais que os pais também necessitem de cuidado. Leticia Spinelli, embasada na concepção de Joan Tronto, explica: “todos somos, em maior ou menor grau, mas na integralidade da nossa vivência, seres vulneráveis. Tal vulnerabilidade se identifica, em sentido amplo, de carecer de algo que é promovido por um outro. Isso, enfim, caracteriza, a rede relacional que liga os humanos entre si. Existe um organismo social que está edificado sobre relações de cuidado em que todos são, em alguma medida, dependentes e vulneráveis” (SPINELLI, 2023, p. 81).

do que o dispositivo materno estabelece), geralmente, há um ou alguns momentos vistos como positivos na interação entre mãe e filho(s). Isso é bom para que “a ambiguidade das relações parentais e a subjetividade da mãe se construa, como também para que o par mãe-mulher possa ter formas e processos tão variados quantos forem as relações, e os desejos” (VEIGA, 2022, p. 18). Além de trazer mais complexidade e dimensão para as personagens maternas representadas.

4. Traumas Geracionais

Ao se desfazer do seu antigo papel familiar, você pode se relacionar com os seus pais de forma mais honesta.

Lindsay Gibson

O termo “trauma” advém do grego e significa ferida, fenda. Todas as suas diversas designações estão relacionadas a um episódio imprevisível ou indesejado, que de modo mais ou menos violento resultam em um ferimento ou dano. Portanto, “trauma seria uma lesão causada em um corpo por uma força externa originada por acidente, agressão ou autoagressão e implica uma ruptura de continuidade” (REIS, 2019, p. 46).

A psicanálise fez uso desse conceito de trauma e deu novos significados à palavra no decorrer dos anos. Inclusive, estendendo-se para os possíveis traumas provenientes das relações primordiais entre crianças e adultos. Uma criança existe e passa a pertencer como um ser no mundo – com nome e vivência – a partir do que adquire dos indivíduos que a cercam. Por conseguinte, faz-se evidente a função singular da família na construção do ser:

O sujeito está diretamente ligado a um elo de transmissão psíquica, ao qual se torna beneficiário e herdeiro simultaneamente: o sujeito vive em uma existência dupla; uma com a finalidade de servir as suas vontades, e outra, ligada ao elo geracional, que carrega consigo, mesmo que involuntariamente, as necessidades de seus antecedentes. (CUNHA e col., 2021, p. 139).

A transmissão psíquica⁷ transgeracional infunde pavor, ansiedade e traumas por meio de familiares de outras gerações sem respeito com a subjetividade e os espaços do intelecto do

⁷ Kupferberg (2004) destaca que a transmissão psíquica situa-se em um processo de identificação constitutivo de todo e qualquer sujeito, que, na melhor das hipóteses, opera uma transformação daquilo que já se encontrava presente como investimento narcísico para torná-lo seu, conforme o famoso adágio de Goethe: “Aquilo que herdaste dos teus ancestrais, transforma-o e torna-o teu”. A partir dessa perspectiva, podemos pensar que, diante dos fatores traumáticos que impedem a transmissão, as patologias resultantes serão impeditivas dos processos identificatórios. (AZEVEDO e BRANDÃO, 2019, p. 13).

outro parente (CUNHA e col., 2021, p. 140). O receptor obtém esse descargo emocional sem elaboração, em seu estado bruto – não há distância entre receptores e transmissores e seus espaços psíquicos. Essa interação descabida surge da falta de compreensão com a própria existência e sentimentos do transmissor:

A incapacidade de mentalizar o traumático e os teores angustiantes encerrados numa relação de vinculação desestruturante aparecem como modalidades de transmissão do vazio e da dor irrepresentável, que encontram forma de se entalhar na expressão genética. (SARAMAGO e col., 2020, p. 56).

Compreender a cadeia de memórias e as heranças geracionais que antepassam o nosso papel, impossibilita que espaços vazios na psique criem assombrações infundadas, que se alimentem do ciclo de repetição tóxico de um tormento que sequer nunca foi nosso. Surge desse entendimento, também, o cuidado com a própria saúde mental e, conseqüentemente, métodos de autocuidado.

Da compreensão do próprio legado familiar, advém o enfrentamento do trauma transgeracional. Para esclarecer, citamos um exemplo: a partir do momento que a neta compreende que sua avó foi abusiva fisicamente com sua mãe, a neta percebe que provavelmente foi por causa desse trauma, que sua mãe desenvolveu maneiras pouco efetivas de comunicação. A neta entende que, possivelmente, devido ao abuso físico, sua mãe não aprendeu a demonstrar o amor que sente por ela de uma maneira carinhosa ou comunicativa. Amor para sua mãe não é expresso por ternura, nunca foi ensinado que poderia ser de tal maneira. Como consequência, a neta passa a entender que demonstrações de amor não podem ser espelhadas no comportamento da mãe:

O cuidado impacta à saúde mental das pessoas, sendo fator de proteção, quando recebido, mas fator de risco quando exercido de forma desmedida (sobretudo quando acompanhado de seu não recebimento, ou seja, marcado só pelo dar/fornecer cuidado). (ZANELLO, 2022, p. 82).

Essa compreensão do ciclo geracional resulta, também, no autocuidado. Cuidar-se, por vezes, denota retirar-se da situação danosa. Surge, então, como solução para alguns relacionamentos disfuncionais complexos e extremos, o processo denominado “contato zero”. Esse método consiste em estabelecer limites físicos e virtuais – de nenhum contato – com a outra pessoa, a fim de criar barreiras e se curar das dores causadas pelo relacionamento tóxico, seja romântico, afetivo ou até mesmo familiar:

A ideia de parar e se perguntar se você realmente precisa de seus pais — ou se eles precisam que você precise deles — pode parecer radical. Mas, se não fosse pelos papéis familiares, seus pais talvez nem fossem o tipo de pessoa de quem você procuraria ter contato. Portanto, considere se sua necessidade por eles é real ou se pode ser um resquício de necessidades da sua infância não atendidas. Eles realmente têm algo que você quer agora? (GIBSON, 2015, p. 175, tradução nossa)⁸.

Desse desentendimento familiar e da impossibilidade de ser livre dentro de um espaço que deveria ser acolhedor, surge uma possível narrativa intrigante. Da intencionalidade de representar essa procura dos filhos por um espaço saudável – longe dos pais – surge o roteiro de Carinos, um curta-metragem que explora a liberdade possível de não querer mais, e de ser mais saudável, não ter nenhum contato com seus pais.

⁸ Trecho original: “The idea of stepping back and asking yourself whether you really need your parents—or whether they need you to need them—might seem radical. But if it weren’t for family roles and fantasies, your parents might not even be the kind of people you’d seek anything from. So consider whether your need for them is real, or whether it might be a holdover from unmet childhood needs. Do they really have something you want now?”(GIBSON, 2015, p. 175).

5. Carinos: roteiro de curta-metragem

O escritor precisa ir e vir nesse constantemente: fazer perguntas sobre o passado para compreender melhor o presente.

Linda Seger

A escrita do roteiro de Carinos começa bem antes de definirmos uma locação ou uma protagonista, ela se inicia com a estrutura narrativa⁹. A formulação da história começou em meados do segundo semestre de 2021. Durante reuniões virtuais, compartilhamos algumas ideias que já nos despertavam interesse, mas pouco desenvolvidas. Dessa troca criativa constante, foi sendo moldada a estrutura inicial do curta-metragem.

Após a fase inicial de “toró de ideias”, a primeira versão de uma estrutura foi a de uma senhora debilitada e solitária, cujo único contato com o mundo seria por meio de ligações telefônicas de *telemarketing*. Mas essa ideia não estava rendendo conflitos narrativos – progressões¹⁰. Começamos, portanto, a questionar a protagonista. Por que ela é solitária? Ela tem filhos? Se sim, por que eles escolhem deixá-la sem cuidados, sem visitá-la? Seria ela uma boa mãe para seus filhos? Para fins de conflito narrativo, decidimos que a senhora seria mãe e os filhos deliberadamente escolheram romper contato com ela:

Do total de esforço criativo representado em uma obra terminada, 75 por cento ou mais do trabalho do roteirista é usado para moldar a estória. Quem são esses personagens? O que eles querem? Por que eles o querem? Como eles tentarão consegui-lo? O que os impede? Quais são as consequências? Achar as respostas para essas grandes questões e moldá-las em uma estória é nossa grande tarefa criativa. (MCKEE, 2006, p. 31).

Surge então a necessidade de responder o porquê de os filhos decidirem se afastar da própria mãe. Pelo crescente debate envolto na temática familiar, a proposta da senhora ser uma mãe narcisista emergiu e encaixou “como uma luva” no processo de completo afastamento por parte dos filhos. Com o acrescento desses personagens, surge a segunda versão da estrutura: Uma senhora solitária quer se reconectar com seus filhos e a partir de ligações com uma moça de *telemarketing*, ela tenta descobrir onde eles estão.

⁹ Estrutura é uma seleção de eventos da estória da vida dos personagens, composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico (MCKEE, 2006, p. 45).

¹⁰ As Progressões são criadas quando se move a narração entre as cargas negativas e positivas dos valores em questão na estória (MCKEE, 2006, p. 121).

Os questionamentos, agora, giram em torno da personagem de *telemarketing*. O que ela poderia oferecer para a senhora? Informações pessoais de algum cadastro que ela tem acesso? Elas seriam amigas, portanto? A moça do *telemarketing* sente pena da senhora? Por que ela escolheu colocar o próprio trabalho em risco para ajudar uma desconhecida? Apesar de algumas reuniões dedicadas a responder essas perguntas, a decisão final foi de retirar por completo esse segmento de *telemarketing* e pensar “do zero” em como a senhora buscaria o contato dos filhos. O que nos leva a uma terceira versão da estrutura: Uma mãe narcisista quer seus filhos de volta.

Mas quando os filhos se afastaram dela? Como foi esse processo de contato zero? Para responder essas indagações, demos início a um processo de pesquisa filmográfica e literária – sobre o qual discorreremos no subtópico 5.2. de Pesquisa, Referências e a História. Desse estudo surge a ideia de a protagonista inventar um sequestro para conseguir achar os filhos. Apegadas ao recurso da história se desenrolar por meio de ligações telefônicas, os questionamentos, agora, são do porquê ela precisa ficar em casa no telefone e não poderia achar os filhos sozinha; e quem ela manipularia para conseguir achá-los. Ainda dentro da temática familiar, a figura paterna ausente foi trazida como um possível personagem.

A nova característica investigativa da história impôs uma complexidade maior aos acontecimentos narrativos e o “quebra-cabeça” do suspense deu espaço para uma quarta versão da estrutura: Uma mãe narcisista manipula o pai ausente de seus filhos para romper com o afastamento que seus filhos impuseram a ela. Satisfeitas com os possíveis dilemas narrativos que a quarta versão da estrutura nos dava, escolhemos desenvolver, a partir daí, todo o restante do roteiro:

A função da ESTRUTURA é criar pressões progressivamente construídas que forcem o personagem a enfrentar dilemas cada vez mais difíceis, fazendo escolhas de risco e tomando atitudes cada vez mais difíceis, gradualmente revelando sua verdadeira natureza, até mesmo chegando ao seu eu inconsciente. (MCKEE, 2006, p. 110).

Após um extenso desenvolvimento criativo, Carinos ganhou forma com as seguintes *logline*¹¹ e sinopse¹².

¹¹ “*Log Line* é uma frase simples que resume os elementos principais da sua história de uma forma envolvente. Esta não é uma sinopse ou uma declaração de toda a história, mas a sua espinha” (FAHEY, 2016, p. 45). “Para criar a *logline*, o autor elenca três questões fundamentais: 1. Quem é o personagem principal?; 2. O que esse personagem quer?; 3. Quem ou o que está em seu caminho para atingir esse objetivo?” (CAVALCANTE, 2019, p. 7).

¹² “No que respeita à sinopse, e de um ponto de vista formal, existem algumas normas que devem ser tidas em conta na sua redação, quer esta resuma a história ou a obra: a sinopse é escrita no presente; a sua extensão, apesar de variável, deve cingir-se a um reduzido número de linhas (não mais que cinco ou seis, ou, no máximo,

Logline: Uma mãe, depois de perceber que sua filha foi sequestrada e sem alternativas, coage o pai ausente a investigar os passos do principal suspeito do sequestro: o outro filho deles.

Sinopse: Ao ver sua casa vazia, Darci suspeita que Vitória, sua filha, foi sequestrada e o único culpado possível é Lucas, seu outro filho. Após um acidente e sem poder sair de casa, a única saída de Darci é ameaçar o pai ausente de seus filhos, Augusto, a investigar os passos de Lucas e mantê-la atualizada por constantes ligações telefônicas. Apesar de quase tudo ter ido de acordo com o que Darci planejava, o encontro repentino do pai que nunca havia visto seus filhos revela uma verdade imprevisível: os filhos estavam fugindo da própria mãe narcisista.

Para chegarmos nessa versão da sinopse e da *logline*, o trabalho síncrono em dupla foi essencial pelo constante exercício de apresentar e questionar as ideias trazidas nos encontros semanais e, por muitas vezes, diários, que a escrita colaborativa nos proporcionou.

5.1 Roteirização em dupla

Nós trabalhamos para finalizar cada cena, do início ao fim, transformando o valor em questão na vida de um personagem do positivo ao negativo, ou do negativo ao positivo. Aderir a esse princípio pode ser difícil, mas não é impossível.

Robert McKee

A possibilidade de criar um roteiro em dupla foi incentivada durante a graduação, na matéria de Argumento e Roteiro. Apesar do prazo corrido do semestre, as trocas criativas que compartilhamos nos deixaram instigadas a experimentar, fora do calendário universitário, a dinâmica de escrever juntas. Carinos é o terceiro projeto que elaboramos e escrevemos de maneira coletiva. A nossa dinâmica em dupla é realizada de maneira síncrona, visto que todas as decisões narrativas precisam ser discutidas e acordadas por ambas – o que funciona como um “filtro” de ideias, que só é possível com a escrita colaborativa. Esse método conjunto apresenta vantagens como a da troca de aprendizados sobre roteiro, formas de escrita e vivências gerais; mas apresenta, por outro lado, desvantagens como a dificuldade de

uma página A4); deve ser clara (bem redigida e estruturada), objectiva (resumir fielmente a história), concisa (cingir-se ao essencial) e apelativa (criar expectativa)” (NOGUEIRA, 2010, p. 31).

disponibilidade do tempo em comum. Depois de alguns projetos elaborados em dupla, notamos que seguimos alguns passos gerais sempre que começamos a escrita de um novo roteiro¹³. Segue uma esquematização do nosso processo criativo:

- 1) Surgimento da Ideia: É diverso o momento que surge uma ideia. A inspiração pode vir como o vislumbre de uma cena, um personagem, um diálogo ou até mesmo, constituída em uma premissa mais sólida. Depois da centelha criativa, a vontade de compartilhar procede.
- 2) Elaboração da Estrutura Narrativa: O compartilhamento provoca uma construção árdua da narrativa. Esse primeiro momento da estrutura é guiado pela ideia inicial e pelos nossos desejos pessoais, é a fase “toró de ideias” da estrutura.
- 3) Organização dos Valores da História: Dentre tudo que pensamos em exprimir com a narrativa, escolhemos efetivamente o que vamos abordar. Com o esboço da estrutura pensado e tendo como referência conceitos estipulados por Mckee em seu livro “Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro”, delimitamos os valores da história. Eles se dividem em positivo (valor primário, normalmente representado pelo protagonista), contraditório (oposto direto do positivo), contrário (entre o positivo e contraditório; tem valor negativo, mas não é o oposto direto do positivo) e negação da negação (o valor negativo em seu limite, uma força de antagonismo duplamente negativa).
- 4) Revisão Detalhada da Estrutura Narrativa: Com os valores decididos da história, chega o momento de revisar o esboço da estrutura e incorporar profundidade e amplitude de conflito. Essa fase nos exige renunciar aspectos pré-estabelecidos e por vezes, a ideia que incitou esse processo foi tão dividida em exercícios de criação que deixou de existir – algo inteiramente novo surgiu da nossa interação.
- 5) Desenvolvimento das Cenas: Satisfeitas com a estrutura narrativa, começamos o desenvolvimento dos eventos da história. A intenção é criar mudanças significativas na situação de vida do personagem (MCKEE, 2006, p. 46). Nessa fase, as ações são detalhadas e os diálogos são apenas delineados. Surge, então, um documento um pouco mais detalhado que uma escaleta¹⁴, com as cenas enumeradas e o desenrolar das ações que nela acontecem.

¹³ A ferramenta de roteiro utilizada para a escrita de Carinos foi o programa Final Draft, que disponibiliza a função de colaboração simultânea de escrita – essencial para o desenvolvimento do roteiro em dupla. Durante os encontros síncronos, as reuniões online foram realizadas pelo aplicativo Discord.

¹⁴ A escaleta é um instrumento de visualização do roteiro em seu conjunto, uma espécie de plano de vôo detalhado, cena a cena. A palavra lembra “esqueleto”, e é mais ou menos disso que se trata: as cenas darão carne e sangue a esse esqueleto, que as manterá articuladas (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 118).

- 6) Revisão Detalhada das Cenas: A “escaleta detalhada” advinda da fase anterior, possibilita a análise das cenas e das sequências. O intuito desta revisão é inspecionar as ações, para que todas estejam com nítidas trocas de *beat*, isto é, uma mudança de comportamento que ocorre por ação e reação (MCKEE, 2006, p. 49).
- 7) Escrita do Roteiro: Com todas as cenas analisadas, o primeiro tratamento do roteiro é escrito e os diálogos são desenvolvidos.

Em Carinos, nosso processo de criação e de escrita precisou ser enxuto para caber no semestre e, portanto, algumas etapas foram condensadas (como a de Elaboração da Estrutura Narrativa e a de Revisão Detalhada da Estrutura Narrativa) e outras não foram realizadas (como a de Organização dos Valores da História e a de Revisão Detalhada das Cenas). Apesar disso, ao longo de muitas reuniões e pesquisas, a história foi desenvolvida.

5.2 Pesquisa, Referências e a História

A pesquisa pode demorar tanto quanto qualquer parte da escrita de um roteiro. O tempo necessário depende do seu conhecimento prévio, e das dificuldades encontradas para criar o personagem e a história.

Linda Seger

Dentre as etapas do nosso processo criativo esmiuçadas anteriormente, as de Elaboração e Revisão Detalhada da Estrutura Narrativa, são guiadas pelo processo de pesquisa. Chega a hora de “mergulhar” em referências, leituras e pesquisar obras artísticas que dialoguem com a linguagem, com os personagens ou com a temática, a fim de entender e criar o “mundo” de Carinos:

A profundidade de um personagem é como um iceberg. O público ou leitor vê apenas a ponta do trabalho do escritor (talvez só 10% de tudo que o escritor sabe sobre o personagem. É preciso confiar que todo esse trabalho aprofunda o personagem, mesmo que muitas dessas informações não apareçam diretamente no roteiro). (SEGER, 2006, p. 7).

Enquanto procuramos referências filmográficas e bibliográficas, o processo de pesquisa se inicia, conjuntamente, em nosso cotidiano. A tarefa do dia a dia é observar. Notar como nossos amigos conversam, como nossas mães falam, como as pessoas se vestem ou até

como expressam seus sentimentos. Surgem, dessa experiência natural, certas noções culturais, regionais e especificidades que, por fazerem parte da nossa rotina, passam despercebidas:

Por onde começar? Primeiro, entenda que não se começa do zero. Você já está pesquisando enquanto vive, então já tem um bom material para se debruçar. Você faz a tal “pesquisa geral” o tempo todo. É através da observação, da perspicácia, que se inicia a estrutura da base de um personagem. (SEGER, 2006, p. 8).

Do ciclo de pessoas próximas surge, também, um outro tipo de pesquisa, a que denominamos exploratória. Nessa etapa é realizada uma procura ativa para encontrar conhecidos que tenham conhecimento profissional ou pessoal acerca da temática narrativa. Para Carinos, o intuito foi dialogar com psicólogas e filhas de mães narcisistas.¹⁵ A intenção ao conversar com essas pessoas é ouvir suas vivências ou conhecimentos quanto ao transtorno, bem como receber *feedbacks* da estrutura narrativa. Destacamos algumas descobertas e orientações que surgiram da pesquisa exploratória¹⁶:

- 1) “Se só tivessem vivências ruins com a mãe, os filhos não aguentariam e teriam ido embora antes. A pessoa fica no abuso porque também existem bons momentos, como brincar de boneca, ensinar a plantar bananeira, ensinar a pular corda, ensinar a fazer coisas...” – um dos relatos que nos ajudou a complexificar a protagonista e contribuiu para o exercício de explorar a dinâmica da mãe com os filhos.
- 2) “Pra quem estava de fora, ela (a mãe) não parecia ter o transtorno. Se ela conversar com vocês, eu sou um monstro. Então, na minha cabeça e na cabeça do restante das pessoas, existia uma ótima relação porque ela me fazia acreditar e fazia isso com os outros também.” – um dos relatos que exemplificou como a manipulação faz parte do cotidiano da filha de uma mãe narcisista e sobre como diferentes perspectivas apresentam o mesmo acontecimento.
- 3) “O narcisista não muda. De maneira nenhuma. Tanto que ele não busca tratamento porque ele acha que está certo.” – um dos relatos de uma filha de mãe narcisista que afastou a possibilidade de um arco redentivo da protagonista.
- 4) “Ela (a mãe) deve se imaginar abandonada. Um motivo de cobrança do tipo ‘você saiu da minha vida, eu sou sua mãe, você tem obrigação, de sei lá, de estar comigo, de

¹⁵ Três pessoas foram entrevistadas, todas são mulheres. Dentre elas, apenas uma é mãe. Duas são profissionais graduadas em psicologia e duas são filhas de mãe narcisista. Todas as entrevistadas são jovens, com um intervalo de idade entre 24 e 30 anos.

¹⁶ A pesquisa exploratória foi realizada de maneira virtual e presencial. As reuniões online foram gravadas e as falas mencionadas são transcrições dessas gravações.

conviver comigo.” – especulações citadas por uma psicóloga quando perguntada como Darci poderia reagir ao processo de contato zero estipulado pelos filhos.

- 5) “Utilizando de relações de poder, ela coloca a outra pessoa num lugar abaixo. Por exemplo, utiliza o afeto como moeda de troca. A pessoa narcisista precisa de alguém para poder alimentar o discurso dela. Talvez, ela corra atrás dos filhos até por conta disso.” – esclarecimento desenvolvido pela psicóloga que nos instigou a especular sobre os sentimentos e reações de Darci ao perceber que os filhos tomaram uma decisão definitiva de não ter contato com ela.

Como destacado, a pesquisa exploratória trouxe um conteúdo proveitoso para o desenvolvimento da protagonista, mas era perceptível que ao retratar um transtorno de personalidade, a pesquisa relacionada ao narcisismo precisava ser mais extensa – e, por isso, nos delongamos mais no assunto no subtópico 5.7. sobre A Mãe Narcisista. Para além da personagem principal, os eventos narrativos foram melhor elaborados quando a pesquisa se voltou para o estudo do gênero de Drama Social¹⁷ e de Crime, bem como o subgênero Detetive¹⁸:

O estudo dos gêneros será mais produtivo assim: primeiro, liste todos aqueles trabalhos que você acha similar ao seu, tanto sucessos quanto fracassos [...] Então, estude os filmes cena a cena, virando as páginas do roteiro, seguindo o filme, quebrando cada estória em elementos de ambiente, papel, eventos e valor. Finalmente, empilhe essas análises e leia todas se perguntando: o que todas as estórias do meu gênero sempre têm? Quais são suas convenções de tempo, lugar, personagem e ação? (MCKEE, 2006, p. 95).

Listamos, portanto, os recursos narrativos e de linguagem que delimitaram a escolha das obras da etapa de pesquisa filmográfica: filmes de suspense, investigação e crime; filmes que exploram ligações telefônicas na narrativa; filmes com narradores não confiáveis; filmes com personagens narcisistas, ou manipuladores; e filmes que tratam da dinâmica familiar com foco na maternidade. Escolhidos os filmes a partir desses critérios, foi criado um documento de referências, que funcionou como um “depósito” de contribuições das obras para o nosso roteiro. Nele, citamos diálogos, cenas, personagens, motivações, estruturas narrativas e outros

¹⁷ Esse gênero identifica problemas na sociedade - pobreza, sistema educacional, doenças contagiosas, os desfavorecidos, revoltas contra a sociedade e assim por diante- e então, constrói uma estória demonstrando uma cura (MCKEE, 2006, p. 89). De acordo com a definição de McKee, enquadramos Carinos no gênero de Drama Social, com subgênero Drama Doméstico, caracterizado por histórias que apresentem problemas com a família.

¹⁸ Subgêneros variam primordialmente de acordo com a resposta para a seguinte pergunta: de qual ponto de vista enxergamos o crime? (MCKEE, 2006, p. 89). O subgênero Detetive é contado a partir do ponto de vista de um policial, o que podemos transpor para Carinos por meio da investigação que Augusto e Darci fazem, ao representarem um papel de “policiais” na história.

recursos mais específicos como nos filmes de crime, nos quais listamos as descobertas e os passos da investigação. Como foi uma etapa bastante elucidativa, trouxemos como apêndice o documento de referências filmográficas.

Além dos filmes assistidos, a pesquisa estendeu-se para a leitura de obras e estudos acerca da maternidade e cinema – esse apuramento desenvolveu-se nos capítulos iniciais deste trabalho de conclusão de curso. Foi nessa etapa da pesquisa que surgiram questionamentos cruciais quanto à abordagem do tema. Seria infeliz a escolha de retratar uma mãe disfuncional¹⁹ no atual contexto social de busca por desmantelar a ideia conservadora em torno do feminino e da função materna? Como respeitar a maternidade e o nosso papel como roteiristas mulheres, enquanto evidenciamos uma possível realidade de abuso? Apesar do extenso estudo acerca do tópico, as pesquisas nos trouxeram ainda mais questionamentos e essas indagações ainda fazem parte das nossas trocas criativas.

Após as diversas etapas de pesquisa, a carga excessiva de informações nos trouxe a dúvida: como condensar todo o material obtido em uma narrativa de curta-metragem? A riqueza do conteúdo que essa etapa de pesquisa e referências nos proporcionou precisou ser minuciosamente explorada com criatividade, para podermos moldar a realidade em ficção:

Embora a pesquisa lhe forneça material, ela não substitui a criatividade. Pesquisas biográficas, psicológicas, físicas, políticas e históricas sobre o ambiente e o elenco são essenciais, mas inúteis se não levarem à criação de eventos. Uma história não é a acumulação de informação presa à narrativa, mas um design de eventos que nos levam a um clímax significativo. (MCKEE, 2006, p. 82).

Desenvolvemos, pois, um exercício para facilitar a criação dos eventos narrativos. Devido à complexidade da reviravolta da protagonista enganar o espectador com o sequestro da filha, criamos duas narrativas para a mesma história: a narrativa “real” seria essa que acompanha os filhos nas atividades de fuga da mãe narcisista; e a narrativa “sequestro” que paralelamente acompanha a manipulação de Darci.

5.3 Narrativa Real vs. Narrativa Sequestro

¹⁹ Falamos sobre relações disfuncionais no sentido de relações conflituosas, que podem ser marcadas pela violência e pelo abuso. Por vezes, crianças crescem em tais famílias com o entendimento de que tal comportamento violento é normal. Conforme Lindsay C. Gibson (2015, p. 7, tradução nossa): “As crianças não têm como identificar a falta de intimidade emocional no relacionamento com seus pais. Não é um conceito que eles têm. E é ainda menos provável que possam entender que seus pais são emocionalmente imaturos. Tudo o que eles têm é uma sensação de vazio, que é como uma criança experimenta a solidão”.

Apesar de sermos da mesma espécie, não somos o mesmo tipo de pessoa. Cada um vive de um jeito. Temos várias percepções de vida.

Linda Seger

Para conseguirmos estabelecer quais seriam as descobertas e pistas encontradas durante a investigação de Augusto e Darci, desenvolvemos duas perspectivas dos eventos – uma acompanhando o ponto de vista dos filhos; e outra, o ponto de vista da mãe narcisista. O processo começou com o desenvolvimento simultâneo de ambas as narrativas a partir da determinação dos horários para cada acontecimento de Carinos. A intenção foi procurar por “furos” na história para que a linha temporal narrativa fizesse sentido e não apresentasse “pontas soltas”. Por isso, os cabeçalhos do roteiro têm os horários especificados, uma vez que nos ajudam a manter o controle dos eventos.

A linha temporal da “**Narrativa Sequestro**”, do ponto de vista de Darci, acompanha a história até o momento que Augusto é convencido a investigar o suposto sequestro. A *timeline* foi elencada da seguinte forma:

- 1) 9h-10h - Darci acorda e toma café da manhã.
- 2) 10h-10h30 - Darci nota que os filhos não estão em casa. Ela revira o quarto de Lucas e tenta ligar para a filha.
 - a) CENA 1 do 4º Tratamento do Roteiro de Carinos (10h30): Darci inspeciona o quarto de Vitória.
- 3) 10h45-11h - Darci tenta contato com Lucas pelo telefone.
- 4) 11h-12h - Darci liga para conhecidos de Vitória e de Lucas, a fim de encontrá-los.
 - a) CENA 5 do 4º Tratamento do Roteiro de Carinos (12h): Darci fala ao telefone com o último contato que tem dos amigos que conhece de Lucas e de Vitória.
- 5) 12h30-14h30 - Darci pensa o que fazer em relação aos filhos. Ela decide falar com Augusto e arquiteta um plano (de manipulação) para que ele a ajude a encontrá-los.
- 6) 14h40-14h50 - Darci liga para Augusto.
 - a) CENA 7 do 4º Tratamento do Roteiro de Carinos (14h40): Darci convence Augusto a investigar o sequestro.
- 7) 14h50-16h - Tempo de deslocamento de Augusto até a casa de Darci e orientações, fora de tela, de Darci para Augusto quanto à investigação (não pode envolver a polícia e ele não pode falar com os filhos).

- 8) 16h-17h - Augusto investiga os arredores da rua e a vizinhança de Darci. Ele conversa com um vizinho, fora de tela.

A linha temporal do ponto de vista dos filhos, a “**Narrativa Real**”, precisava encaixar nos horários estipulados pela temporalidade do curta e da “Narrativa Sequestro”, até para que as transições em que Lucas e Vitória aparecem fizessem sentido com o que eles efetivamente estariam fazendo nos horários mostrados. Aqui, também decidimos que a história de Carinos se passa em uma quinta-feira. Portanto, na “Narrativa Real”, traçamos os eventos que acompanham a fuga dos irmãos desde a madrugada do dia em que o curta se passa:

- 1) 1h30-2h15 - Lucas e Vitória arrumam as roupas e seus pertences para saírem da casa de Darci.
- 2) 2h20 - Um colega de Lucas que trabalha na Distribuidora Eco os busca na casa de Darci. Eles são vistos pelo vizinho saindo no carro de serviço da distribuidora.
- 3) 2h20-4h - Deslocamento até a casa de Estela, amiga próxima de Lucas, que trabalha como profissional do sexo e atende pelo nome “Estrela”.
- 4) 4h-9h30 - Lucas e Vitória resolvem mudar de aparência, trocar de celular e abastecer o carro de Lucas, que pegaram na casa de Estela.
- 5) 9h30-16h - Lucas e Vitória estão dormindo na casa de Estela.
 - a) CENA 6 do 4º Tratamento do Roteiro de Carinos (13h): Vitória está dormindo, mas aparenta estar desacordada – para contribuir com a ambiguidade da “Narrativa Sequestro”.
- 6) 16h-17h30 - Lucas e Vitória colocam suas mochilas no carro para seguirem viagem e irem até a casa antiga da família, que será usada por eles para passar a noite antes de prosseguirem para o destino final.
 - a) CENA 8 do 4º Tratamento do Roteiro de Carinos (16h): Lucas mexe no porta-malas do carro.
- 7) 17h30-20h - Deslocamento para a casa antiga da família. Em termos de tempo de deslocamento, pensamos que essa casa está localizada em algum lugar como Cristalina, em Goiás.
 - a) CENA 16 do 4º Tratamento do Roteiro de Carinos (20h): Lucas quebra o vidro da porta de entrada depois de testar todas as chaves de Darci.
- 8) 21h50-23h - Augusto percebe que Lucas não sequestrou a Vitória e descobre toda a verdade conversando com os filhos, fora de tela.

Realizada a organização temporal dos acontecimentos narrativos, a nossa atenção concentrou-se na criação de um título para o curta-metragem. Baseando-se em elementos narrativos, o exercício criativo teve início com o Mito de Narciso²⁰, visto que Carinos tem uma protagonista narcisista.

5.4 O Título

Um título efetivo aponta para algo sólido que está realmente na estória – personagem, ambiente, tema ou gênero.

Robert McKee

O mito de Narciso, na versão de Ovídio, declama o destino do belo jovem ao deparar-se com sua imagem no reflexo de um rio, ele “apaixona-se imediatamente e inicia o seu sofrimento por não poder alcançar a si mesmo. O desespero de Narciso leva-o à metamorfose” (KRAUSS, 2006, p. 20):

Cansado, a cabeça tombou na verde relva, fechou-lhe a morte os olhos loucos pelo dono. Mesmo depois de entrar na morada infernal, ele se olha no Estige. As suas irmãs Náíades choraram, ofertando-lhe os cachos cortados; as Dríades choraram; Eco ressoou, e preparavam já a pira e as tochas fúnebres; corpo nenhum havia. No lugar acharam uma flor, cróceo broto entre pétalas brancas. (CARVALHO, 2010, p. 105).

Carinos é um anagrama²¹ de Narciso, fazendo referência ao mito, e é o plural do sobrenome dos personagens retratados no curta-metragem, a família Carino. O título surgiu ao gerarmos todas as possibilidades de anagramas de Narciso em um site online. Usamos esse jogo de linguagem, também, para brincar com o vocábulo em espanhol *cariños*, que é o que Darci não oferece para os filhos: carinho.

²⁰ Há quatro registros literários do mito de Narciso e, em torno desses, muitas variações. Os mais antigos são de Ovídio e Cãnon, no século I, seguindo-se dois mais recentes, de Pausânias, no século II. Ovídio, em seu belo poema *Metamorfoses*, nos dá a versão mais conhecida e mais extensa, falando-nos da desventurada relação entre Eco e Narciso (UBINHA e CASSORLA, 2003, p. 70).

²¹ Um anagrama é a transposição de letras de uma palavra ou de uma frase para formar outra palavra ou frase diferente.

5.5 O Formato e o Gênero

Tudo que um roteirista pode fazer usando toda técnica na qual ele se tornou perito é manter-se à frente das percepções aguçadas de um público concentrado.

Robert McKee

O curto formato narrativo para contar uma história que engloba tantos assuntos foi escolhido com base em nosso momento profissional, de inserção no mercado de audiovisual. Decidimos, em vista disso, começar nossos projetos em dupla com filmes de curta duração antes de iniciarmos um longa-metragem. Ademais, nos instiga a dificuldade de sintetização da história de Carinos em um curta. A decisão do gênero do curta foi atrelada ao apelo popular. Para nós, o alcance da obra é tão importante quanto a vontade de produzi-la, visto que a intenção é fazer filmes que sejam amplamente assistidos. Ao diluirmos um conteúdo denso numa narrativa de crime e investigação, o objetivo é atrair um público maior.

Tomada a decisão de formato e de gênero do filme, mais demandas manifestam-se. Como explicar o que acontece fora de tela – entre as cenas descritas e a vida pregressa²² dos personagens? Onde começar e terminar as cenas para que o formato de curta-metragem ainda seja cumprido? Como criar e desvendar um suspense em menos de 20 minutos²³?

Estipulados os personagens – baseados em convenções de gêneros²⁴ – do suspeito do crime, da vítima do sequestro e dos detetives, faltava ainda uma parte essencial do processo investigativo: as pistas e descobertas encontradas pelos personagens. As revelações da investigação mudaram em cada tratamento do roteiro. Nos primeiros tratamentos, existiam maletas de dinheiro enterradas por Lucas em diferentes locais da cidade (uma na rua onde Darci mora, outra perto da Distribuidora Eco e uma terceira maleta em um restaurante de estrada). Essas maletas foram diminuindo em quantidade até perderem seu sentido por completo. Apesar da ideia não ter se sustentado, a maleta se transformou em uma quantia de dinheiro que Vitória e Lucas juntaram para conseguir fugir. E, portanto, a primeira pista

²² Vida pregressa ou *backstory*, conforme McKee (2018, p. 44), consiste em eventos do passado que propulsionam eventos futuros. Esses eventos geralmente são secretos e o escritor os expõe em momentos-chave para propulsionar sua estória em direção ao clímax.

²³ Para nós, 20 minutos ou menos é a duração ideal para um curta, já que aumenta a possibilidade de inscrições em festivais de cinema que aceitam filmes com duração igual ou menor a essa.

²⁴ Convenções de Gêneros são ambientes, papéis, eventos e valores específicos que definem gêneros individuais e seus subgêneros. [...] Em filmes de Crime é necessário que haja um crime; ele deve ocorrer no início da narrativa. É necessário também um personagem detetive, profissional ou amador, que descobre pistas e suspeitos (MCKEE, 2006, p. 93).

mostrada em cena é o cofre vazio no quarto de Vitória. A segunda pista revelada é o porta-chaves vazio, o que leva a outra descoberta posteriormente, a de que Lucas e Vitória foram para a casa antiga da família. A terceira pista é a da Distribuidora Eco, que Darci lembra após Augusto conversar com um vizinho dela. A quarta e última pista aparece durante o encontro de Augusto com Estela, que menciona a mudança de casa da família e faz com que Darci “ligue os pontos” do porta-chaves vazio e o possível paradeiro de Lucas e Vitória.

Em adição a investigação em tela do suposto sequestro, o espectador precisa, ainda, ser manipulado pela protagonista. Como mostrar apenas uma personagem em tela pela maior parte da duração da obra e a essência dessa personagem só ser totalmente revelada no final do filme? Escolhemos responder esta provocação com o uso de diversos recursos da linguagem cinematográfica.

5.6 A Linguagem Narrativa

No Mistério, o público sabe menos que os personagens. Mistério significa ganhar interesse com a curiosidade por si só.

Robert McKee

Aliado a artificios de escrita – como a estrutura, o estabelecimento do gênero, referências e pesquisas – utilizamos de outros recursos da linguagem cinematográfica, como *flashbacks*, transições e diálogos para melhor desenvolver a história de Carinos. Para as cenas do passado, decidimos criar uma mini trama que acompanha a família em um domingo de Dia das Mães a fim de revelar, aos poucos, junto da investigação de Augusto no presente, a protagonista narcisista:

Em vez de voltar para cenas do passado sem um Ponto de Virada, interpole um minidrama dentro da estória com seu próprio Incidente Incitante, progressões e Pontos de Virada. Apesar dos produtores reclamarem sempre que *flashbacks* desaceleram o ritmo de um filme, e de fato o fazem quando mal executados, um bom *flashback*, na verdade, acelera o ritmo. (MCKEE, 2006, p. 321).

Como a intenção é revelar gradualmente a essência manipuladora de Darci, os *flashbacks* foram inseridos em momentos específicos, com intuito de avançar os eventos que acontecem no presente somados a informações do passado. Decidimos, portanto, trazer os

flashbacks de maneira dramatizada e apenas depois de termos criado no público a necessidade e o desejo de saber mais sobre os personagens e a narrativa (MCKEE, 2006, p. 322).

Desde o esboço da etapa de Estrutura Narrativa do nosso processo criativo, exercitamos planejar as transições de cena em cena. A finalidade é pensar na articulação das cenas desde seus fundamentos, para que tenham algo em comum ou contraposto entre elas. Esse elemento é o que tece a narrativa e nos ajuda a enxergar, desde o roteiro, uma “montagem” coesa do filme:

Uma estória sem um senso de transição tende a tropeçar de cena em cena. Tem pouca continuidade porque nada liga os eventos. Quando fazemos um design de ciclos de ação crescente, devemos ao mesmo tempo criar uma transição, para que o público passe suavemente de uma para outra. Entre duas cenas, portanto, precisamos de um terceiro elemento, que liga a cauda da cena A com a cabeça da cena B. Geralmente, achamos esse terceiro elemento em um desses dois lugares: o que as cenas têm em comum e o que elas têm de oposto. (MCKEE, 2006, p. 286).

Para que a reviravolta no final de *Carinos* impactasse o espectador era necessário fundamentar a hipótese de manipulação com pistas narrativas durante o filme, que progressivamente escalassem com o ritmo da investigação. Usamos para isso o princípio do recurso de “Pista e Recompensa²⁵” aliado à fórmula de “Tensão e Relaxamento²⁶” para gerar um *momentum* maior do desfecho inesperado:

Deixar uma pista significa adicionar uma camada de conhecimento; recompensar significa fechar a brecha ao dar esse conhecimento ao público. Quando a brecha entre expectativa e resultado faz o público voltar na estória para procurar respostas, ele só consegue achá-las se o escritor preparou ou plantou essas visões em seu trabalho. (MCKEE, 2006, p. 227).

Para realçar o suspense da narrativa, utilizamos em toda construção de diálogo, o estilo de fala baseado na sentença de suspense ou sentença periódica²⁷ conceituada por McKee (2018, p. 90). Sempre que possível, escolhemos posicionar os termos-chaves que dão o

²⁵ Pistas devem ser plantadas de modo que, quando a audiência as veja pela primeira vez, elas tenham um significado, mas com uma onda de visão, elas ganham um segundo e mais importante significado. [...] Uma vez que a pista fechar sua brecha, essa recompensa, provavelmente, se transforma em outra pista para recompensas mais adiante (MCKEE, 2006, p. 228).

²⁶ É o pulso da vida, o ritmo dos dias, até dos anos [...] Cada filme tem seu acento natural, mas nunca em não eventos planos, repetitivos e passivos, ou em ação agressiva e pesada. Seja uma arquitrama, uma minitrama ou uma antitrama, todas as boas histórias fluem no ritmo da vida (MCKEE, 2006, p. 277), ou seja, a fórmula utilizada foi de alívio e tensão para construir uma narrativa envolvente.

²⁷ “Por exemplo: ‘Se você não queria que eu fizesse o que eu fiz, por que você me deu aquele ___?’ Que palavra daria a essa fala seu significado específico? ‘Olhar?’ ‘Revólver?’ ‘Beijo?’ ‘Aceno?’ ‘Foto?’ ‘Dinheiro?’ ‘Documento?’ ‘Sorriso?’ ‘E-mail?’ ‘Sorvete?’ Quase qualquer substantivo imaginável faria a frase ter sentido” (MCKEE, 2018, p. 91). Em *Carinos*, usamos esse método no exemplo a seguir: “O Lucas tava metido com droga, saiu ontem da clínica e, hoje, a Vitória sumiu”.

significado do diálogo no final da fala dos personagens, com o objetivo de selar seu significado e dar a deixa para uma reação do outro lado da cena (MCKEE, 2018, p. 142). A intenção é criar a antecipação pelo significado do que está sendo dito para que o espectador seja tentado e obrigado a ouvir e refletir da primeira palavra até a última expressa pelos personagens:

A chave para compor diálogos que mantêm a atenção concentrada na página, no palco e na tela é a sentença periódica. Uma sentença periódica esconde sua ideia central até a última palavra. Ao colocar ideias modificadoras ou subordinadas no início da sentença, deixando portanto o sentido para fim, a sentença periódica garante interesse ininterrupto. (MCKEE, 2018, p. 91).

Além do uso da sentença periódica, exploramos constantemente as nuances do texto²⁸ e do subtexto²⁹ para determinar o que não seria dito ou, caso fosse, como seria expresso pelo personagem em diálogo. Aliado a essa atividade, a caracterização³⁰ e o estilo de fala de cada personagem fizeram parte da nossa criação. Augusto tende a ser cansado e falar somente o que precisa. Lucas é agitado e responde sem pensar tanto. Vitória é calma e escolhe suas palavras com cuidado. Darci é controladora e decide meticulosamente o que ela diz – ou deixa de dizer.

Uma dinâmica essencial para a estrutura narrativa foi a de refletir sobre a cena inicial e final do filme, com o intuito de comparar as mudanças exploradas durante o curta-metragem. Darci começa querendo achar os filhos e obrigá-los a voltarem para ela. Mas ao final do filme, ela “joga” os filhos para fora de casa, ao arremessar as pedras preciosas – que os representam – pela janela, num rompante de raiva. É um sentimento intenso, mas também “plantado” e construído ao longo de Carinos, pelo entendimento de que eles realmente não irão voltar. Eles continuam unidos, mas fora da casa e do controle de Darci:

A primeira impressão do que é o filme - seu tom, clima, estilo e escopo do filme são encontrados na imagem inicial. A cena de abertura tem um beat correspondente: a cena final. [...] E como um bom roteiro é sobre mudança, essas duas cenas são uma forma de deixar evidente a mudança que ocorre em seu filme. As cenas de abertura e final devem ser opostas, um positivo e um negativo, mostrando mudanças tão dramáticas que documentam a agitação emocional que o filme representa. (SNYDER, 2005, p. 72-73, tradução nossa)³¹.

²⁸ Na criação do diálogo, texto se torna o dito, as palavras que a personagem de fato fala (MCKEE, 2018, p. 62).

²⁹ Subtexto é o nome da substância interna de uma obra de arte – os significados e sentimentos que fluem nas entrelinhas. Assim, na vida, as pessoas “falam” umas com as outras não só com palavras. Uma linguagem silenciosa flui debaixo da percepção consciente (MCKEE, 2018, p. 62).

³⁰ Todos os traços observáveis e comportamentos externos – a composição de idade, gênero, raça, fala e gestos, trabalho e lar, vestimenta e estilo, atitudes e personalidade (MCKEE, 2021, p. 45, tradução nossa).

³¹ Trecho original: The very first impression of what a movie is - its tone, its mood, type and scope of the film are all found in the opening image. The opening image has a matching beat: the final image. [...] And because a

Esse reflexo espelhado do começo e do fim da história determina um arco narrativo de carga negativa para Darci, pois ela não conseguiu o que queria. Concomitantemente, é um final de carga positiva para os filhos, que por contraposto, conseguiram o que desejavam. Pode ser, portanto, considerado um final irônico com final negativo/positivo que expressa a sensação de que a existência tem natureza complexa e dúbia, uma visão carregada positiva e negativamente ao mesmo tempo; a vida da forma mais completa e realista (MCKEE, 2006, p. 127). A dicotomia das cargas opostas para o mesmo acontecimento traz a dor da mãe em perder o contato com seus filhos e a possível serenidade que os irmãos, agora, podem ter longe de sua mãe narcisista.

5.7 A Mãe Narcisista

Do cuidado ao descuido, do afeto à indiferença, do acolhimento à recusa, a maternidade é multiforme.

Marina Fonseca Guimarães

Antes de decidirmos por representar uma mãe narcisista como protagonista em Carinos, sabíamos apenas que Darci teria um transtorno de personalidade, mas ainda não havíamos estabelecido quais características dos diversos transtornos encaixariam na narrativa e na personagem. Para podermos decidir isso, começamos a pesquisar dentre o “Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais”, o DSM-V, pelos Transtornos de Personalidade Antissocial, *Borderline*, Histriônica e Narcisista. Lido e fichado os capítulos do manual que citam as supramencionadas, decidimos, pois, por explorar em Darci as características do transtorno narcisista:

É explorador em relações interpessoais (i.e., tira vantagem de outros para atingir os próprios fins). [...] Carece de empatia: reluta em reconhecer ou identificar-se com os sentimentos e as necessidades dos outros. [...] Indivíduos com o transtorno geralmente apresentam falta de empatia e dificuldade de reconhecer os desejos, as experiências subjetivas e os sentimentos das outras pessoas. (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014, p. 670).

good screenplay is about change, these two scenes are a way to make clear how that change takes place in your movie. The opening and final images should be opposites, a plus and a minus, showing change so dramatic it documents the emotional upheaval that the movie represents. (SNYDER, 2005, p. 72-73).

Influenciadas pela vontade de representar a personagem materna em uma zona cinza, a decisão de Darci protagonizar e antagonizar a história surgiu naturalmente durante a construção de Carinos, após decidido um transtorno de personalidade específico. Conceber a narrativa envolta da manipulação de Darci com Augusto foi a “virada de chave” que precisávamos para que ela enganasse também o espectador, fazendo-o acreditar em seu plano inicialmente, até o momento que a história toma uma nova direção drástica e ela é revelada como antagonista – o motivo da fuga dos filhos (MCKEE, 2021, p. 137-138).

A mãe narcisista apresenta características que vão de encontro à idealização da “boa mãe”. O que seria mais irônico e provocativo do que assumir essa premissa para construir uma personagem que tenha o objetivo de ir contra a sacralização da maternidade? Por que não aproveitar dessa construção social para criar uma narrativa manipulativa com o espectador? Criticar a idealização da maternidade com um personagem que carrega características opostas foi espontâneo, mas também desafiador, visto que dificulta alcançar a área cinza da representação da mãe, *a possibilidade do entre*.

Apesar de termos levado o DSM “debaixo do braço” para estabelecer a personagem e a forma que ela trata os filhos, algumas liberdades criativas precisavam de explicações narrativas. Para o suposto sequestro de Carinos ser crível para o espectador, era importante que o suspeito estabelecido fosse o Lucas. Darci precisava, portanto, não tratar o filho bem, o que explicaria sua “coragem” ao acusá-lo com algo tão esdrúxulo. Entretanto, é mais comum que a mãe narcisista considere o filho homem como o “filho de ouro”³² e a filha mulher como “bode expiatório”³³. Para conseguirmos explicar essa inversão no roteiro, o exercício foi imaginar o que Vitória poderia trazer de ganho para Darci que a fizesse tratá-la como a filha dourada:

Quando eu tinha seis anos de idade, ela me empurrou para uma carreira que eu não queria. Sou grata pela estabilidade financeira que a carreira me proporcionou, mas nada além disso. Eu não estava equipada para lidar com a indústria do entretenimento e tudo o que vinha com ela: competitividade, rejeição, apostas, duras realidades, fama. Eu precisava desse tempo, desses anos, para me desenvolver na minha infância. Para formar minha identidade. Para crescer. Nunca mais terei esses anos de volta. (MCCURDY, 2022, p. 298).

Inspiradas pelos depoimentos publicados no livro “Estou Feliz que Minha Mãe Morreu” de Jennette McCurdy, que é filha de mãe narcisista, a motivação para a inversão do

³² É o filho “mascote” da mãe narcisista, sempre favorecido, que não comete erros.

³³ É o filho que sempre leva a culpa, que nunca está certo para a mãe narcisista.

tratamento encaminhou-se para Darci se aproveitar das vivências de infância da filha para escrever e vender uma série de livros infantis: “A Vitoriosa Vitória”.

Outra dinâmica que acompanhou toda a escrita do roteiro foi pensar quem é Darci quando ela está sozinha. O filme acompanha seu ponto de vista – e também seu ponto de escuta – por uma longa duração e era imprescindível o aprofundamento da personagem. Usando a manipulação como “fundo” de todas as interações de Darci, o subtexto está presente mesmo quando a personagem está só. Pois se ninguém está nos assistindo, nós estamos. Usamos máscaras para esconder nosso eu verdadeiro de nós mesmos (MCKEE, 2006, p. 243). Essa provocação estabeleceu a construção de todos os demais personagens.

5.8 Os Personagens

O inconsciente se manifesta nos seus personagens através dos comportamentos, gestos e discursos. Toda essa camada interna, esses significados desconhecidos irão afetar o que os personagens dizem e fazem.

Linda Seger

Os personagens sofreram mudanças em cada versão da estrutura narrativa e do roteiro. Chegamos no quarto tratamento de Carinos com quatro personagens centrais desenvolvidos: Darci, Augusto, Vitória e Lucas. Para cada um, elaboramos uma ficha sucinta com características essenciais para a construção de suas personalidades e, por conseguinte, seu desenvolvimento e abordagem no filme.

Darci (40 anos)

Escolha do Nome: Como a personagem é uma mãe narcisista, nossa primeira ideia foi procurar um nome que soasse como o de Narciso, em referência ao mito grego. Por não termos encontrado um nome próprio com significado pertinente à narrativa, começamos a pesquisar por nomes que terminam com o sufixo -arci, e escolhemos, por fim, Darci pelo seu significado – corajoso, valente e independente. Tanto é que a pronúncia de Darci é similar à pronúncia do Narci em Narciso.

Profissão: Escritora, Desenhista e Revendedora de Produtos Cosméticos.

Classe Social: Classe C.

Vida pregressa: Darci não teve uma infância tranquila, sua mãe era abusiva fisicamente com ela. Por esse tratamento violento em casa, ela teve que aprender sozinha a cuidar de si. Essa determinação ainda faz parte de quem ela é. Ela agarra toda oportunidade como se fosse a última e por isso, ao perceber um potencial narrativo nas experiências da filha, não pestanejou em usá-la como inspiração criativa de seus livros infantis. Darci fez de tudo para garantir que seus filhos, Lucas e Vitória, tivessem uma boa condição de vida e fará o que for preciso para mantê-los por perto, mesmo lançando mão de chantagem emocional e manipulação.

Palavras-chaves da Personagem: Mãe Solo; manipuladora; e trabalhadora.

Augusto (50 anos)

Escolha do Nome: O nome Augusto é associado com a ideia de respeito e grandeza. A intenção era escolher um nome que ironizasse a percepção que Augusto tem dele mesmo e brincasse com a faceta que ele tenta manter com a família e para com os outros.

Profissão: Engenheiro Civil.

Classe Social: Classe B.

Vida pregressa: Augusto é pai de dois filhos com sua amada esposa, Cecília. Por mais que trabalhe muito, sempre tenta passar tempo com a família. Essa dedicação esconde um grande erro do passado: um caso fora do casamento que trouxe os gêmeos Lucas e Vitória para o mundo. A culpa é tão grande para Augusto que ele prefere se manter distante da família de Darci, tanto é que fizeram um combinado, ele envia dinheiro para os gêmeos em troca do silêncio de Darci sobre sua infidelidade.

Palavras-chaves do Personagem: Pai Ausente; racional; e pragmático.

Vitória (20 anos)

Escolha do Nome: Vitória tem origem do latim *victoria* e remete a alguém vitorioso – surge desse significado, também, o nome da série de livros infantis apresentada na narrativa, “A vitoriosa Vitória”.

Profissão: Estudante Universitária.

Classe Social: Classe D.

Vida pregressa: Vitória estuda Psicologia e é uma pessoa calma. Suas memórias de infância não pertencem somente a ela, porque estão registradas em detalhes na famosa série de livros infantis protagonizada pela personagem que ela inspira: “A vitoriosa Vitória”. Por

viver sua infância de maneira exposta, atrelada à personagem e à figura de “filha de ouro”, Vitória ainda não conseguiu descobrir quem ela é.

Palavras-chaves da Personagem: Filha de Ouro; calma; e perdida identitariamente.

Lucas (20 anos)

Escolha do Nome: O nome Lucas representa alguém que ilumina, que traz luz por onde passa. Nosso objetivo era reforçar as qualidades esquecidas por Darci.

Profissão: Desempregado, ex-atleta.

Classe Social: Classe D.

Vida pregressa: Lucas é um aluno dedicado, amigo leal e talentoso atleta de jiu-jitsu. Sua irmã, Vitória, era o único ponto positivo de estar em casa – apesar das tentativas de sua mãe, Darci, de colocar os filhos um contra o outro, a amizade fraterna era sempre fortalecida. Darci nunca demonstrou orgulho de suas conquistas e sempre o tratou como “bode expiatório”, o filho que não faz nada certo. A carreira profissional de Lucas em competições de jiu-jitsu foi destruída quando acabou se envolvendo com drogas para escapar da dinâmica familiar complicada. Isso fez com que seu plano de fugir com Vitória para um ambiente mais saudável fosse postergado por uma internação forçada em uma clínica de reabilitação.

Palavras-chaves do Personagem: Filho Bode Expiatório; explosivo; e leal.

Estabelecidos os eventos narrativos e as características dos personagens ao longo das etapas descritas neste memorial, a escrita do primeiro tratamento de Carinos pôde começar.

5.9 Os *Feedbacks* do Roteiro

Você deve moldar seu filme de maneira que ele tanto expresse sua visão quanto satisfaça os desejos do público. O público é uma força tão determinante para a criação da estória quanto qualquer outro elemento. Pois sem ele, o ato criativo não tem sentido.

Robert Mckee

As etapas descritas em nosso processo criativo são revisitadas quando a escrita de um novo tratamento se inicia. As pesquisas são refeitas e, por vezes, a busca por referências literárias e filmográficas muda com personagens e *plots* acrescentados. A criação é constante

no “fazer cinema” e, por isso, a partir da escrita do primeiro tratamento, as etapas esmiuçadas no subtópico 5.1 sobre Roteirização em Dupla, se misturam – a elaboração de uma nova estrutura é pensada em detalhes já visando os valores da história e as cenas são desenvolvidas ou repensadas com intuito do arco narrativo ser cumprido.

As mudanças de cada tratamento são instigadas por *feedbacks* da orientadora e de amigos com diversos níveis de experiência na escrita de roteiros e conhecidos com diferentes graus de conhecimento sobre audiovisual. Todos os tratamentos foram compartilhados com pessoas que trouxeram orientações e sugestões bastante proveitosas para Carinos. Para fins de melhor entendimento e esquematização, listamos sem distinção os *feedbacks* de todos os contribuidores dessa etapa.

5.9.1 Segundo Tratamento

Feedbacks dos que leram o Primeiro Tratamento:

- 1) O plot das maletas espelhadas pela cidade não foi bem recebido, de difícil compreensão.
- 2) A figura paterna está heroica, alguém injustiçado, de certa forma, por Darci. Não parece que a ausência dele seja uma problemática para os filhos.
- 3) O personagem do policial não está encaixando na narrativa. Ele é mencionado, mas nunca de fato aparece, parece ter sido “esquecido”.

Mudanças de roteiro do Primeiro para o Segundo Tratamento de Carinos:

Em todas as descrições de cena, trocamos “ambiência” por “ambiência sonora” para ajudar o leitor a imaginar sonoramente as ações de Augusto e dos demais personagens. Além dessa alteração geral, modificamos as seguintes cenas:

- 1) Na cena 03, a palavra “dopada” foi trocada por “desacordada”.
- 2) Situamos melhor onde Augusto está na cena 04, deixando mais claro que ele está na vizinhança de Darci.
- 3) Mudamos a caixa de sapato do Lucas que aparece quando Darci revira seu quarto para não ser só uma “caixinha do bem”, e adicionamos objetos como isqueiro e seda.
- 4) Não deixamos mais o Augusto com a palavra final na última cena, para não parecer que ele é um herói da história. Depois que o Lucas fala de Augusto não amar eles, Darci fica com raiva que Lucas está “defendendo-o”. Lucas e Vitória também apontam que ele foi um pai ausente.

- 5) Darci, na cena final, começa a chorar durante a ligação e depois para. Ela olha o espelho, levanta e limpa o quarto do Lucas.
- 6) Deixamos mais claro para o leitor a questão de o Lucas ter escondido dinheiro dentro da maleta, em lugares diferentes. Vitória defende o Lucas de Augusto e fala da maleta.

5.9.2 Terceiro Tratamento

Feedbacks dos que leram o Segundo Tratamento:

- 1) A personagem da mãe está com poucas nuances, ela está muito perversa e sem indícios do porquê. Faltam informações de quem é Darci.
- 2) A figura paterna permanece heroica.
- 3) As motivações para os filhos quererem fugir não são mostradas em tela e, portanto, a fuga não é compreensível.
- 4) É difícil formular hipóteses do que pode ter acontecido na história.
- 5) O papel escrito “Estela” - na cena que se passa no quarto de Lucas - parece um erro de digitação.
- 6) Darci não pode chorar em telefone, não é verídico com características de uma pessoa narcisista. Ela choraria depois da ligação, sem pessoas a ouvindo.

Mudanças de roteiro do Segundo para o Terceiro Tratamento de Carinos:

Esse tratamento é o que apresenta mudanças determinantes no roteiro. Após reuniões com a orientadora do trabalho de conclusão, decidimos reavaliar o que seria a vida pregressa dos personagens e o que poderia ser explorado em tela. Para a escrita do terceiro tratamento, revisitamos a etapa de pesquisa, a fim de melhor estabelecer e entender como seria o tratamento da mãe narcisista com seus filhos. Para isso, a pesquisa online³⁴ em sites como YouTube e Instagram foram essenciais para a escrita do terceiro e quarto tratamento de Carinos, visto que o estudo funcionou como uma continuação da Pesquisa Exploratória desenvolvida previamente. Como essa versão do roteiro apresenta modificações drásticas de estrutura, segue as descrições gerais das mudanças:

- 1) Darci não é mais uma senhora de idade.
- 2) Augusto é mais ranzinza e desinteressado na vida de Darci, Lucas e Vitória.

³⁴ A conta “narcisistaemcasa” no Instagram e canais do Youtube como o de Anahy D'Amico e de Virginia Coser serviram de inspiração para diálogos e comportamentos dos personagens.

- 3) Acréscimo dos *flashbacks* de interações da família, a fim de explorar a dinâmica disfuncional dos Carinos.
- 4) O personagem do policial foi retirado da narrativa.
- 5) Colocamos um desenho de uma estrela ao lado do nome “Estela” na cena no quarto de Lucas para fins de melhor compreensão do roteiro.
- 6) A empresa de Augusto faliu e ele não tem mandado dinheiro para Darci. Serve como motivação para ele ser obrigado a ajudar Darci a encontrar os filhos.

5.9.3 Quarto Tratamento

Feedbacks dos que leram o Terceiro Tratamento:

- 1) A personalidade da mãe só parece a de uma mãe padrão, cansada e sobrecarregada. Os comportamentos dela não divergem muito dos comportamentos de uma mãe comum. Faltou uma caracterização que a represente melhor como uma mãe narcisista.
- 2) A Vitória não tem personalidade, não há motivo para ela querer fugir da mãe.
- 3) O *plot* da maleta não está fazendo sentido. Por que o Lucas se arriscaria dessa forma?
- 4) A personagem Fernanda parece deslocada na história.
- 5) A idade de Estela é muito próxima à de Lucas e Vitória. Por que não a deixar mais velha?

Mudanças de roteiro do Terceiro para o Quarto Tratamento de Carinos:

As preocupações narrativas que surgiram a partir dos *feedbacks* do terceiro tratamento nos motivou a complexificar e aprofundar os quatro personagens centrais de Carinos. O exercício foi pensar a dinâmica familiar. Como Darci se relaciona com Lucas e Vitória? Como essas diferenças são mostradas no filme? Como os filhos reagiriam a um pai ausente aparecendo “do nada” após eles fugirem de Darci? As reflexões advindas desses questionamentos resultaram nas seguintes mudanças:

- 1) A mobilidade reduzida de Darci se transformou em um machucado no pé que acontece em cena, com ela caindo logo no começo da história.
- 2) Os personagens Goiano e Fernanda foram retirados do roteiro. A conversa de Augusto com o Goiano acontece fora de tela. Em vez da participação de Fernanda, vemos o final de uma ligação de Darci que dá a entender que ela já ligou para várias pessoas.
- 3) Foi adicionado o *plot* que Darci monetiza e expõe a vida de Vitória por meio de livros infantis. Uma nova cena de *flashback* foi feita para explicar a relação das duas.

- 4) A motivação de Vitória sair de casa e a diferença de tratamento entre Vitória e Lucas por parte de Darci foi melhor explorada. Todas as interações da família, não só na briga da Darci com o Lucas, foram pensadas com essa intenção.
- 5) O transtorno narcisista de Darci foi melhor evidenciado nos *flashbacks*;
- 6) O *plot* das maletas de dinheiro foi retirado. Foi acrescentado, na primeira cena, que Vitória estava juntando dinheiro para fugir também. Fica implícito que os dois irmãos juntaram dinheiro com a cena em que vemos a mochila de Lucas cheia de dinheiro.
- 7) O fato do Lucas não ter a chave da casa antiga foi reforçado.
- 8) Revisamos o diálogo final entre os quatro para torná-lo menos expositivo.

Finalizado o quarto tratamento do roteiro, pudemos desenvolver os textos do projeto gráfico de Carinos.

6. Concepção Artística e Projeto Gráfico

A matéria-prima do talento literário são as palavras; a do talento para a estória é a própria vida.

Robert Mckee

A criação do projeto gráfico foi dividida em elementos requeridos por editais de captação e financiamento de projetos audiovisuais, como o do Fundo de Apoio à Cultura (FAC), sendo composto pelos seguintes tópicos: Logline, Sinopse, Personagens, Justificativa, Temáticas e Público-Alvo, Proposta de Direção, Concepção Artística, *Moodboard* e Referências Filmográficas Estéticas e Narrativas.

O aspecto visual do projeto foi decidido a partir de referências fotográficas que nos interessavam para Carinos: personagens sozinhos, planos emoldurados por portas e a presença de luz diegética na imagem, como abajures e janelas. Para cada texto, seguimos regras estipuladas pelo mercado cinematográfico ou pelos editais de captação financeira. Para a logline, o objetivo era instigar o leitor a querer saber mais de Carinos em apenas uma frase, logo, a escrevemos de uma maneira comercial. A sinopse tem o intuito de apresentar, desenvolver e solucionar o conflito narrativo em seu texto, em um total de 5 a 6 linhas. A concepção artística aprofunda a proposta de direção nas grandes áreas do cinema: direção, fotografia, som, arte, montagem e finalização.

A intenção ao condensar esses textos em um projeto gráfico é de facilitar a venda e o entendimento do estilo visual do projeto. Por isso, as fontes e cores utilizadas na concepção foram estipuladas a partir da estética criada para o curta-metragem. Por ser um projeto moderno, escolhemos usar fontes sem serifa – Belleza para os títulos, Lovelo para os subtítulos e Glacial Indifference para os textos. Durante a escolha, outra característica que ajudou na decisão foi a presença de letras pontudas nas fontes, visto que o tema retratado pelo filme é “espinhoso” – o de uma família disfuncional. A intenção era apresentar um projeto com cores mais frias ou tons terrosos, pelo gênero de drama e suspense da história. O desfoque nas imagens de fundo foi feito para uma melhor leitura dos textos, bem como trazer um “ar nebuloso” para o conceito artístico. Usamos diversas imagens encontradas no site “Pinterest” que ajudaram a traduzir a estética que estávamos procurando. As referências do *moodboard* trazem, além de filmes, pinturas que exploram recursos como luz e sombra, molduras e tapetes em espaços cotidianos da casa.

Um exercício que a elaboração do projeto gráfico nos proporcionou foi formular, de maneira escrita, o que vinha sendo apenas imaginado – o resultado “final” de Carinos, o filme montado em si. A experimentação sonora estipulada desde a estrutura narrativa foi trazida para o texto de concepção. Novos conceitos artísticos foram somados à linguagem do curta, como, por exemplo: a preparação de elenco que foi decidida por ser um trabalho colaborativo da direção com os atores e, principalmente, com a atriz protagonista; os enquadramentos da fotografia foram decididos por encaixarem Darci dentro de molduras e representá-la a partir de reflexos; a fonte de luz será sempre diegética, advinda da janela, do aquário ou de abajures dentro da casa; o teor sonoro nas ligações telefônicas será hiper-realista, ouviremos com minúcia o que se passa do outro lado da linha; a casa de Darci será decorada com estampas e texturas diferentes; e o ritmo do filme será mais lento com uma montagem estabelecida pela decupagem com poucos planos de longa duração.

7. Considerações Finais

É preciso ter esperança, mas ter esperança do verbo esperar; porque tem gente que tem esperança do verbo esperar. E esperança do verbo esperar não é esperança, é espera. Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não desistir!

Paulo Freire

Carinos não termina seu desenvolvimento com a finalização do trabalho de conclusão de curso. O processo criativo começou antes do semestre e acabará depois, por conseguinte. Nossa intenção com o memorial foi de provocar questionamentos e registrar as nossas próprias indagações ao escrever – desde o surgimento da ideia até ao quarto tratamento do roteiro. O objetivo da escrita era a sinceridade nas descrições das diversas etapas de desenvolvimento do roteiro do curta-metragem e do momento atual em que o projeto se encontra.

A criação da personagem protagonista foi moldada a partir da nossa vontade de representar figuras maternas diversas, mesmo que mulheres em posições antagônicas. O desejo era de criar tensão sobre certas convenções sociais e tentar contribuir com a subversão de outras. Não é uma pretensão nossa desmantelar o sistema, longe disso, mas a ideia é minimamente causar reflexões e inquietações sobre os pontos levantados durante o trabalho. É tensionar e incomodar as representações arquetípicas de mães que foram idealizadas e naturalizadas histórica, cultural e socialmente. Por que uma “mãe ruim” incomoda tanto? Por que um “pai ruim” não é uma questão igualmente incômoda?

Entendemos, segundo a extensa pesquisa de leituras, consumo de filmes e de conteúdos online acerca da maternidade, da mãe narcisista e da representação de mães no cinema que um caminho promissor de abordagem da personagem-mãe é o que apresenta nuances e que não seja totalitário em um julgamento moral sobre a mãe ser boa ou má, que é o entendimento que temos da categoria da *maternidade em processo: a possibilidade do entre*. É importante que o feminismo materno provoque essas representações múltiplas no cinema. Mães não são personagens arquetípicas, uma vez que existe uma infinidade de possibilidades representacionais para tais. Partimos do anseio de que tenham cada vez mais representações audiovisuais que percorram diferentes espectros entre os extremos da boa mãe e da mãe má, no sentido de fragmentar um dispositivo materno que prega somente um comportamento

específico no imaginário social. Em vista disso, acreditamos que olhares e representações diversas da maternidade mobilizam e contribuem para os estudos feministas e para a discussão de uma maternidade não idealizada.

Lançamos “no mundo” nossa ideia a fim de compor um imaginário filmográfico outro acerca da maternidade e esperamos que Carinos se encaixe no inventário de filmes sobre a *maternidade em processo: a possibilidade do entre*. A potencialidade do cinema como arte e indústria, com métodos e espontaneidade serviu como meio ideal para tentarmos elaborar construções outras que não de personagens idealizados ou vilanizados.

Esperamos, também, que Carinos possa servir, de certa forma, como um “porto seguro” para as pessoas que praticam ou pensam em praticar o contato zero. É uma discussão importante e falar sobre saúde mental é necessário. Desejamos que essa temática possa continuar sendo abordada em outros produtos audiovisuais, além do nosso projeto. Por último, como nosso filme trata de personagens de classe média e não comenta sobre sexualidade e nem raça especificamente, também gostaríamos de ver a temática do contato zero sendo difundida no cinema com uma visão mais diversa e interseccional, para que o tema também esteja presente a partir de outros olhares e de contextos plurais.

REFERÊNCIAS

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION e col. **DSM-5: Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**. Artmed Editora, 2014.
- AZEVEDO, Luciana Jaramillo Caruso de; BRANDÃO, Eduardo Ponte. **Trauma e a transmissão psíquica geracional**. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. 22, p. 8-18, 2019.
- BADINTER, Elisabeth. **O mito do amor materno: Um amor conquistado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em Tradução**. 2010
- CAVALCANTE, Camilo Santos. **Equinócio**. Relatório de Projeto para obtenção do Grau de Mestre. Universidade Beira Interior. 2019
- DA CUNHA, Renata Viela e col. **(Trans) Formações: Uma Aproximação do Conceito de Transmissão Psíquica Transgeracional a Partir do Método Psicanalítico**. *Revista Saúde e Educação*, v. 6, n. 1, p. 137-150, 2021. Disponível em: <https://ojs.fccvirtual.com.br/index.php/REVISTA-SAUDE/article/view/662>. Acesso em: 9 jun. 2023.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1996.
- GIBSON, Lindsay C.. **Filhos Adultos de Pais Emocionalmente Imaturos: Como se curar de pais que rejeitam ou que são distantes e egoístas**. nVersos Editora, 2021.
- GUIMARÃES, Marina Fonseca e col. **(Im) possibilidades maternas: dispositivo e experiência nas formas de maternidade de Madonas e Julia e a raposa**. 2020.
- HOOKS, Bell. **O olhar opositivo: a espectadora negra**. *Fora de quadro*, v. 26, 2017.
- KRAUSS, Ana Cláudia Wiese. **O Mito de Narciso sob o olhar de Leminski: Uma Metamorfose Lírica**. 2016
- MCCURDY, Jennette. **Estou Feliz que Minha Mãe Morreu**. nVersos Editora, 2022.
- MCKEE, Robert. **Character: The Art of Role and Cast Design for Page, Stage, and Screen**. Hachette UK, 2021.
- MCKEE, Robert. **Diálogo-a arte da ação verbal na página, no palco e na tela**. Trad, Chico Marés. Curitiba Editora Arte e Letras, 2018.
- MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo (1975)**. *A experiência do cinema*, v. 4, 1991.

MULVEY, Laura. **Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)**. Teoria contemporânea do cinema, v. 1, p. 381-392, 2005.

NOGUEIRA, Luís. **Laboratório de Guionismo**. Covilhã: Livros LabCom. 2010

PINHO, Juliana Malacarne de. **Representações da maternidade no cinema brasileiro contemporâneo. 2019**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

REIS, Eliana Schueler. **Transmissão transgeracional – subjetivação do trauma coletivo**. Revista Primórdios, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p. 45-66, 2019. Disponível em: https://www.cprj.com.br/primordios/06/05_Transmissão%20transgeraciona.pdf. Acesso em: 9 de jun. de 2023. ROBERT

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. Conrad Livros, 2004.

SARAMAGO, Filipe Matthes e col. **Mantendo vivo o que já está morto: A transgeracionalidade psíquica do trauma**. Revista Portuguesa de Psicanálise, v. 40, n. 2, 2020. Disponível em: <https://www.rppsicanalise.org/index.php/rpp/article/view/38>. Acesso em: 9 de jun. de 2023.

SEGER, Linda. **Como criar personagens inesquecíveis**. Bossa Nova, 2006.

SNYDER, Blake. **Save the Cat: the Last Book on Screenwriting You’ll Ever Need**. Zhejiang University Press, 2005.

SPINELLI, Letícia. **Joan Tronto: Responsabilidade relacional, reconhecimento de privilégios e vulnerabilidade**. Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), v. 29, n. 58, p. 66-83, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/23774/15400>. Acesso em: 22 de jul. de 2023.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papyrus Editora, 2003.

UBINHA, Paulo de Tardo; CASSORLA, Roosevelt Moises Smeke. **Narciso: polimorfismo das versões e das interpretações psicanalíticas do mito**. Revista Estudo de Psicologia, PUC-Campinas, v. 20, n. 3, p. 69-81, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/estpsi/a/SNLMJGQFjxrhtHdnvPMYksR/>. Acesso em: 9 de jun. de 2023.

VEIGA, Roberta. **Formas de Insubordinação Cinematográfica aos Mitos da Maternidade: método, pesquisa e inventário**. AVANCA| CINEMA, p. 389-397, 2022.

ZANELLO, Valeska. **Prateleira do amor: sobre mulheres, homens e relações**. Editora Appris, 2022.

ZANELLO, Valeska. **Live 3- Dispositivo materno e mulheres**. YouTube, 27 de abr. de 2020. Disponível em: https://youtu.be/ozFrTCW_7I0. Acesso em: 06 de fev. de 2023.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. Editora Appris, 2018.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

6 Balões. Direção de Marja-Lewis Ryan. Roteiro: Marja-Lewis Ryan. Estados Unidos, 2018. (74 min.)

A FILHA Perdida. Direção de Maggie Gyllenhaal. Roteiro: Maggie Gyllenhaal, Elena Ferrante. Estados Unidos, 2021. (121 min.)

ÁLBUM de Família. Direção de John Wells. Roteiro: Tracy Letts. Estados Unidos, 2013. (121 min.)

AS HORAS. Direção de Stephen Daldry. Roteiro: Michael Cunningham, David Hare. Reino Unido, Estados Unidos, 2002. (110 min.)

BABY Mine. Direção de Nour Wazzi. Roteiro: Shirine Best, Eleanor Emptage, Nour Wazzi. Reino Unido, 2017. (20 min.)

BUSCANDO.... Direção de Aneesh Chaganty. Roteiro: Aneesh Chaganty, Sev Ohanian. Estados Unidos, 2018. (102 min.)

CASA. Direção de Leticia Simões. Roteiro: Leticia Simões. Brasil, 2019. (93 min.)

COMO Nossos Pais. Direção de Laís Bodanzky. Roteiro: Laís Bodanzky, Luiz Bolognesi. Brasil, 2017. (102 min.)

CULPA. Direção de Gustav Möller. Roteiro: Gustav Möller, Emil Nygaard Albertsen. Dinamarca, 2018. (85 min.)

EU, Tonya. Direção de Craig Gillespie. Roteiro: Steven Rogers. Estados Unidos, 2017. (117 min.)

GAROTA Exemplar. Direção de David Fincher. Roteiro: Gillian Flynn. Estados Unidos, 2014. (149 min.)

GRANDES Olhos. Direção de Tim Burton. Roteiro: Scott Alexander, Larry Karaszewski. Estados Unidos, Canadá, 2014. (106 min.)

LOCKE. Direção de Steven Knight. Roteiro: Steven Knight. Reino Unido, Estados Unidos, 2013. (85 min.)

MAR de Dentro. Direção de Dainara Toffoli. Roteiro: Elaine Teixeira, Dainara Toffoli. Brasil, 2020. (97 min.)

MEU Anjo. Direção de Vanessa Filho. Roteiro: Diastème, Vanessa Filho, François Pirot. França, 2018. (108 min.)

MINHA Amiga do Parque. Direção de Ana Katz. Roteiro: Inés Bortagaray, Ana Katz. Argentina, 2015. (86 min.)

MOMMY. Direção de Xavier Dolan. Roteiro: Xavier Dolan. Canadá, 2014. (139 min.)

NASCIMENTO e Maternidade. Direção de Naomi Kawase. Roteiro: Naomi Kawase. Japão, França, 2006. (43 min.)

O CASTELO de Vidro. Direção de Destin Daniel Cretton. Roteiro: Destin Daniel Cretton, Andrew Lanham, Jeannette Walls. Estados Unidos, 2017. (127 min.)

O CULPADO. Direção de Antoine Fuqua. Roteiro: Nic Pizzolatto. Estados Unidos, 2021. (90 min.)

OLMO e a Gaivota. Direção de Petra Costa, Lea Glob. Roteiro: Petra Costa, Lea Glob. Brasil, Dinamarca, Portugal, França, 2015. (82 min.)

OS SUSPEITOS. Direção de Denis Villeneuve. Roteiro: Aaron Guzikowski. Estados Unidos, 2013. (153 min.)

PRECIOSA: Uma História de Esperança. Direção de Lee Daniels. Roteiro: Geoffrey Fletcher, Sapphire. Estados Unidos, 2009. (110 min.)

PRECISAMOS Falar Sobre o Kevin. Direção de Lynne Ramsay. Roteiro: Lynne Ramsay, Rory Stewart Kinnear, Lionel Shriver. Reino Unido, Estados Unidos, 2011. (112 min.)

TULLY. Direção de Jason Reitman. Roteiro: Diablo Cody. Estados Unidos, Canadá, 2018. (95 min.)

UMMA. Direção de Iris K. Shim. Roteiro: Iris K. Shim. Estados Unidos, 2022. (83 min.)

APÊNDICE A – COMENTÁRIOS SOBRE AS REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS AO LONGO DO PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DE CARINOS



6 Balões (2018)

Título original: 6 Balloons

Direção: Marja-Lewis Ryan

Roteiro: Marja-Lewis Ryan

País de origem: Estados Unidos

Duração: 74 min.

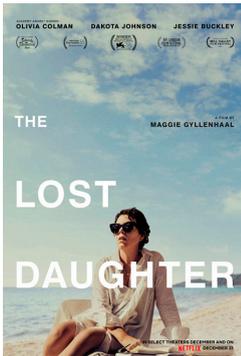
Gênero: Drama

Comentários:

Os irmãos do filme são muito próximos, o que pode ser uma referência da relação do Lucas e da Vitória. Uma pessoa viciada em drogas impacta toda a família. Em termos de vida pregressa em Carinos, pensar como o Lucas ser viciado em drogas impactou a vida da Darci e da Vitória? Vitória concorda com Darci tê-lo internado?

O filme causa um desconforto da personagem protagonista ceder ao vício do irmão e ir comprar heroína para ele, enquanto cuida de sua sobrinha. Ela vai deixar a sobrinha presenciar essa situação? Fica na mente do espectador que é irresponsabilidade dela, mas ela está fazendo o que pode frente a situação complexa que é lidar com seu irmão em abstinência enquanto cuida da criança de dois anos. A tendência é sempre culpabilizar a mulher mais do que o homem, e nesse filme nem mãe da criança ela é. A protagonista é a tia da criança, mas é quase vista como mãe pela falta ausência e falta de cuidado do pai na vida da filha.

Uma semelhança entre “O Castelo de Vidro”, “6 Ballons” e outros filmes classificados na categoria “Maternidade em processo: a possibilidade do entre” na dissertação da Marina Fonseca é que os filmes mostram tanto os momentos bons quanto os ruins do processo de maternar. Ou sobre como, apesar de tudo, esses personagens ainda se amam. Isso ajuda a **complexificar as personagens e não deixá-las em categorias de apenas boas ou más. Pensar nisso para a construção da Darci.**



A Filha Perdida (2021)

Título original: The Lost Daughter

Direção: Maggie Gyllenhaal

Roteiro: Maggie Gyllenhaal, Elena Ferrante

País de origem: Estados Unidos

Duração: 121 min.

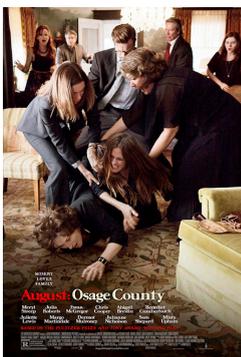
Gênero: Drama

Comentários:

A mãe (Leda) deixou as filhas por três anos e depois voltou. A Leda, em uma atitude voyeurista, observa uma família e uma jovem mãe cuidando da filha e reflete sobre suas atitudes. A personagem passa o filme todo se culpando e refletindo sobre suas atitudes no passado. No presente, ela rouba a boneca da filha da jovem mãe por diversão, mesmo vendo que a criança está em sofrimento.

Nos flashbacks, Leda dá a boneca que brincava quando era criança para a sua filha. A filha não cuida da boneca direito e Leda fica chateada, achando que a filha está sendo insensível. Leda joga a boneca pela janela do apartamento e a boneca se espatifa no chão. Sequência sobre as expectativas que você coloca nos seus filhos.

Tem bons planos no apartamento que enquadram a personagem dentro de molduras, o que funciona de referência para Carinos.



Álbum de Família (2013)

Título original: August: Osage County

Direção: John Wells

Roteiro: Tracy Letts

País de origem: Estados Unidos

Duração: 121 min.

Gênero: Drama; Comédia

Comentários:

A mãe da narrativa é bastante desagradável. A personagem abusa de remédios. A mãe do filme pode ser uma boa referência para a Darci. É interessante como cada filha tem uma

relação diferente com a mãe, pode ser algo interessante a se pensar e explorar, sobre como a Darci trata cada filho diferente.

Nas brigas, em geral, a mãe sempre usa a infância traumática dela para justificar traumatizar as filhas. E ela sempre fica como a “vítima”, o que pode ser uma característica a ser explorada. Falar que “os filhos são fracos, porque ela passou por muito mais e aguentou”.

A primeira cena de almoço, logo depois do funeral, é uma ótima referência para brigas, caso tenha alguma em Carinos. Parece bem circular o diálogo da cena, no sentido do diálogo voltar ao tópico de conversa, mas, ainda assim, vai para frente, cada vez mais perto do embate.



As Horas (2002)

Título original: The Hours

Direção: Stephen Daldry

Roteiro: Michael Cunningham, David Hare

País de origem: Estados Unidos

Duração: 110 min.

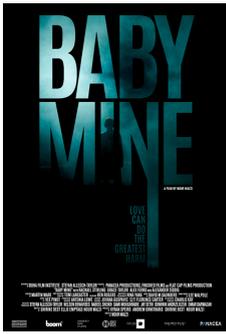
Gênero: Drama; Romance

Comentários:

Narrativamente, a personagem dona de casa do tempo mais recente é a mais interessante. Ela está grávida, tem um filho pequeno e não está muito feliz com sua vida e nem com seus papéis sociais. Ela faz um plano de abandonar sua família, e abandona.

Em 30:43, tem uma sequência da mulher da geração mais recente fazendo um bolo com o filho novinho para o aniversário do marido. Tem um diálogo dizendo que eles estão fazendo isso para mostrar que amam o pai. E antes disso, essa timeline tem uma sequência de café da manhã estranha também. Podem ser referências de sequência de café da manhã para Carinos.

É um filme que dá ideias visuais. No início, tem uma montagem paralela com as três personagens principais fazendo as mesmas ações ou ações muito similares, com espelhos muito presentes. Podemos explorar os espelhos em Carinos por causa do mito de Narciso. Ainda visualmente, gostamos da caracterização da Virgínia Wolf e da mulher da geração mais recente. Elas usam vestidos com estampas. Na casa da mulher da geração mais recente, vemos muitos elementos visuais, que ajudam a compor o ambiente e te deixam entretida observando. Todas as paredes têm padrões. São enquadramentos bonitos.



Baby Mine (2017)

Direção: Nour Wazzi

Roteiro: Shirine Best, Eleanor Emptage, Nour Wazzi

País de origem: Reino Unido

Duração: 20 min.

Gênero: Drama; Suspense

Comentários:

O que pode ser interessante desse filme para nós é o fato de ser um curta-metragem. Pensar como a história foi construída. É uma narrativa simples, com um *plot twist*. Podemos nos espelhar na estrutura dele, que de certa forma funciona como referência para Carinos, por ter uma ideia similar, já que assistimos achando que o pai é o problema, mas, na verdade, o problema é a mãe, com Síndrome de Munchausen.

Contudo, tem elementos da narrativa que não gostamos, como o personagem que ajuda a mãe ter sido introduzido muito breve e aleatoriamente, ele parece estar ali sem motivo. Também achamos o curta apressado, como se fosse um longa-metragem acelerado para caber na duração de um curta-metragem. Sentimos falta de nuances e tempo de respiro entre as descobertas.

Breve análise dos elementos de suspense e dos desdobramentos da investigação:

a filha é sequestrada → a mãe encontra a presilha da filha (entende que ela foi sequestrada) → mãe tenta ligar pra filha (ela não pode chamar a polícia por causa do pai da filha) → quem sequestrou foi o pai dela e a mãe já suspeita → a mãe que fazia a filha ficar mal, o pai tentou tirar a filha dessa situação → o pai tentou falar com a polícia da situação da filha e da mãe, mas eles não acreditaram. O pai tentou salvar a filha sozinho → a mãe finge que o pai machucou ela e o cara que ajudou ela bate no pai → a mãe dá o remédio de novo para a filha. A filha continua doente.



Buscando... (2018)

Título original: Searching

Direção: Aneesh Chaganty

Roteiro: Aneesh Chaganty, Sev Ohanian

País de origem: Estados Unidos

Duração: 102 min.

Gênero: Drama; Mistério; Suspense

Comentários:

A sequência inicial é muito boa, é uma grande referência de construção de apresentação. Logo de cara você já cria um carinho muito grande pela família e pela relação que eles têm. A narrativa do filme é muito inteligente em relação à forma que entrega as pistas e as recompensas da investigação em curso. As intercalações de alívio e de tensão são o que fazem a história funcionar tão bem.

A linguagem do filme é muito inteligente, boas soluções pensadas para todo o filme se passar apenas em telas e continuar interessante. É importante para Carinos ser um filme que não canse o espectador, mesmo que se passe apenas do ponto de vista da Darci.

Breve análise dos elementos de suspense e dos desdobramentos da investigação:

A filha não jogou o lixo fora e o notebook dela ficou em casa. O pai acha que ela está acampando → alívio pela aula de piano → ela cancelou as aulas seis meses atrás → ela não se dava bem socialmente → saiu 21h do estudo em grupo → O pai descobre o perfil do tumblr dela → Descobrem o último lugar que ela foi vista → As transações de dinheiro que ela fez são estranhas → Ela fez identidade falsa e o dinheiro foi transferido para ela mesma → o pai descobre o lugar das lives que ela fazia e nota uma pessoa que comenta sempre (Hannah) → a pessoa não dá em nada → ele percebe pelos vídeos das lives o lugar que ela sempre ia e vai lá → o caso vira um caso de sequestro → o dinheiro estava no carro → ele entra em briga e a detetive assignada para o caso tira ele da equipe de ajuda → ele percebe, em uma das fotos do carro, que há uma camisa do irmão dele → ele instala câmeras na casa do irmão, porque acha que ele é o culpado → ele descobre que o irmão dava maconha pra filha → a detetive avisa que achou o culpado → o culpado é achado por um vídeo que ele subiu antes de se matar → a pessoa que sempre comentava nos vídeos dela (Hannah) é *catfish* - a imagem dela é de um

banco de imagens → as informações que a detetive passou não se alinham, e o pai descobre que a detetive conhecia o cara que confessou ter matado a filha dele → a detetive é presa → descobrimos que o filho da detetive quem empurrou ela, depois de uma briga → acham a filha depois da detetive confessar tudo.



Casa (2019)

Direção: Leticia Simões

Roteiro: Leticia Simões

País de origem: Brasil

Duração: 93 min.

Gênero: Documentário

Comentários:

Uma filha, Leticia, que mudou de cidade e se distanciou da mãe, Heliana. Leticia retorna o contato após um tempo. Heliana tem depressão e bipolaridade. A mãe envia uma carta querendo que a filha retorne o contato, querendo saber o seu endereço e telefone.

A relação da mãe e da filha é uma relação de pouco diálogo. A filha se ressentiu disso. A mãe tinha outras expectativas em relação à filha, queria que ela vivesse uma vida tradicional burguesa, casando, tendo filhos. A mãe teve um aborto e diz para a filha que esse filho abortado provavelmente teria vivido às expectativas dela.

Traumas geracionais: Carmelita, a avó de Leticia, e Helenita têm uma história péssima. Helenita diz que sofreu violência física e psicológica, e que Carmelita não a deixava ter privacidade e abria suas cartas. Carmelita não entende a depressão de Helenita e tem um descaso com saúde mental típico das gerações mais velhas. Essa sequência de relações impacta as gerações futuras.

As cobranças de Helenita para que Leticia tivesse um relacionamento, se casasse e tivesse filhos vieram da criação que Helenita teve e ficaram internalizadas nela, uma vez que era um grande desejo de vida da própria Helenita.

Helenita se casou com Fernando, o pai de Leticia, um homem que ela não se interessava muito, se casou muito mais para não ficar sozinha, se separando depois.

Falas da mãe para a filha:

"Minha filha, somos nós contra o mundo. Todos os dias"

"Eu estou com depressão. Você é uma das causas."

"O que eu não aceito que se diga é que eu não sou uma mãe cuidadosa. Que eu não assumi o meu papel."

Fala da filha para a mãe: "Acho que tudo que eu gostaria de ter é uma família. Mas não temos, é a vida. Eu preciso seguir em frente, mesmo com os pulsos retorcidos de tanto olhar para trás."



Como Nossos Pais (2017)

Direção: Laís Bodanzky

Roteiro: Laís Bodanzky, Luiz Bolognesi

País de origem: Brasil

Duração: 102 min.

Gênero: Drama

Comentários:

É um filme que aborda dinâmicas familiares, traumas geracionais, as diferenças de gênero construídas socialmente e a maternidade. A relação entre mãe e filha é interessante e perpassa por momentos bons e ruins.

Rosa e Dado são casados. Rosa está insatisfeita com Dado ausente, ele passa tempo com tribos indígenas, mas não passa tempo com as filhas. Rosa sustenta a casa e a família financeiramente, além de cuidar das filhas e de todas as tarefas domésticas. Em um evento familiar, Rosa expõe que, na casa deles, Dado não lava as louças, mas quando está na casa da mãe dela, “quando tem plateia”, ele lava.

A mãe de Rosa, Clarice, menospreza o trabalho de Rosa e exalta o do genro, além de achar Rosa egoísta por querer que Dado dedique tempo para os filhos em vez de “fazer um trabalho importante na Amazônia”.

Clarice diz que Rosa é dura com suas filhas e Rosa retruca dizendo que a mãe também era dura com ela. Elas falam do suposto pai de Rosa, Homero, e Clarice diz que ele era um folgado, que não fazia nada e vivia às custas dela. As dinâmicas familiares de Rosa e Clarice, mãe e filha, são parecidas. Clarice revela que Rosa, na verdade, não é filha de Homero, mas sim fruto de um caso que ela teve em Cuba. O pai dela é um sociólogo, brasileiro, que Clarice

não tem mais contato. Já o irmão de Clarice, Cacau, é filho de Homero. Clarice conta a verdade de uma forma muito fria, o que incomoda bastante a filha.

Rosa para seu irmão: “Pior que agora, assim, as coisas tão fazendo sentido. Ela sempre gostou mais de você. Sempre protegeu você, tudo que você fazia era maravilhoso. Eu sempre tomando porrada... Eu achava que, de repente, era pelo fato de eu ser mulher... Caralho! Você tem, sei lá, cinco álbuns de infância, eu tenho um, horrível, que eu que terminei de fazer”.

Dado: “Tô cansado” / Rosa: “Também tô exausta, tem uns quinze anos”



Culpa (2018)

Título original: Den skyldige

Direção: Gustav Möller

Roteiro: Gustav Möller, Emil Nygaard Albertsen

País de origem: Dinamarca

Duração: 85 min.

Gênero: Policial; Drama; Suspense

Comentários:

É uma referência de linguagem sonora, ao se passar apenas por conversas no telefone, e é referência narrativa com o *plot* da investigação.

Os momentos de silêncio, depois de alguma revelação ou antes do personagem tomar uma decisão importante são boas referências. É o tempo do protagonista e do espectador de digerir o que acabou de ser descoberto.

Visualmente, gostamos dos *dollys in* em filmes mais parados, para não cansar o espectador. Gostamos que o personagem quebra objetos no espaço e sobra somente uma luz vermelha, é uma explicação plausível para a luz vermelha contribuindo com os sentimentos do personagem de maneira diegética na história. Em Carinos, também acharíamos interessante ter uma luz diegética que contribua com o sentimento. Essa luz poderia vir do aquário de Darci.



Eu, Tonya (2017)

Título original: I, Tonya

Direção: Craig Gillespie

Roteiro: Steven Rogers

País de origem: Estados Unidos

Duração: 117 min.

Gênero: Biografia; Comédia; Drama

Comentários:

O incentivo da mãe de Tonya para que a filha patinasse era negativo, com insultos e críticas. Ela batia na filha: “ela patinava melhor quando tava com raiva” era a desculpa. A mãe paga um cara para fingir que era *hater* dela em uma competição, para que ele ficasse gritando insultos. Ela envergonha a filha no primeiro encontro dela. Até no casamento de Tonya, sua mãe a desmerece, falando que “é uma idiotice se casar com o primeiro idiota que aparece”.

Tem uma cena em que a Tonya e a mãe estão discutindo e a mãe arremessa uma faca nela. A Tonya sofria agressões do marido e relata que achava que era normal, porque a mãe dela batia nela, e a amava.

Tem uma cena bem interessante no meio, quando elas estão em um café. A Tonya pergunta se a mãe dela já a amou em algum momento, a mãe debocha e fala que transformou ela numa competidora/vencedora. É uma referência interessante, dá para pensar na questão de amar em Carinos, na interação da Darci com os filhos.

O último momento que a mãe de Tonya aparece, que aparenta ser um momento de redenção, é a única vez no filme que ela fala coisas legais para a Tonya, mas, na verdade, ela foi só para gravar a filha e ver se conseguia uma confissão.

A mãe lembra todas as boas coisas que fez e argumenta que, por isso, não faz sentido a Tonya achar ela um monstro (levava ela pra todas competições, costurava todas as roupas, etc). Fala dela: “Fiz tudo isso aqui pra ela, mas pra ela, sua mãe é um monstro”.



Garota Exemplar (2014)

Título original: Gone Girl

Direção: David Fincher

Roteiro: Gillian Flynn

País de origem: Estados Unidos

Duração: 149 min.

Gênero: Drama; Mistério; Suspense

Comentários:

Assim como “O Culpado”, é um bom exemplo de narrativa que te engana. Você começa com uma concepção e termina com outra. É referência de narrativa em termos de progressão e de estrutura. Apesar de longo, o filme te deixa intrigada a todo momento para saber o que vai acontecer. Final impactante.

É muito interessante ver como a personagem muda o jeito que fala, como reage, etc, em todos os momentos do filme - dá para perceber que tudo que ela faz é calculado e extremamente manipulativo.

Os pais da personagem fizeram uma série de livros infantis muito populares inspirados nela. Ela foi exposta para o mundo e cresceu com isso afetando sua identidade e entendimento de quem ela é.



Grandes Olhos (2014)

Título original: Big Eyes

Direção: Tim Burton

Roteiro: Scott Alexander, Larry Karaszewski

País de origem: Estados Unidos, Canadá

Duração: 106 min.

Gênero: Biografia; Policial; Drama

Comentários:

Seria mais uma referência em relação ao transtorno de personalidade narcisista. O personagem aumenta as conquistas que tem, puxa peixe para si, não aceita críticas, não tem empatia pelas situações que a mulher passa - todas características que são citadas no DSM.

Narrativamente, poderia ser um filme mais surpreendente. Era possível saber tudo que iria acontecer, muito quadrado. Fica na cara que o relacionamento da protagonista não ia dar certo. Nós espectadores podíamos ficar em choque que o cara fez o que fez, mas como foi tudo entregue tão fácil, o espectador desconfia, mas a protagonista não (pela ingenuidade que é sustentada por uma única conversa que ela tem com a amiga que ela comenta que realmente é ingênua). A parte que ela nunca viu ele pintar podia ser mais explorada. Esse fato é super interessante. É uma revelação ótima que foi entregue de maneira rasa, já que desconfiamos dele desde sempre. Em Carinos, a ideia é que o espectador comece acreditando em Darci e compre a narrativa do sequestro inicialmente.



Locke (2013)

Direção: Steven Knight

Roteiro: Steven Knight

País de origem: Reino Unido, Estados Unidos

Duração: 85 min.

Gênero: Drama

Comentários:

Referência de linguagem com as conversas apenas pelo telefone. Não prende igual “O Culpado” consegue fazer, mas até que te deixa razoavelmente curiosa para saber como as situações vão se desenrolar. Gostamos muito dessa pegada de só ver um lado do telefonema, mas sentimos que a história contada não era tão interessante assim. Narrativamente, dá para pensar como referência os vários níveis / tipos de conflitos que o protagonista enfrenta. É interessante que existam várias pessoas envolvidas na história, gostamos dessa possibilidade para pensarmos, apesar da narrativa de um curta precisar ser muito mais sucinta.

Nos filmes que assistimos que envolvem conversas por telefone, tem uma característica comum de ser uma história que vai se revelando e ficando cada vez mais tensa, de forma que ficamos querendo receber mais informações e saber como vai terminar. **Para Carinos, podemos tentar ir por um caminho assim, de ter um problema em andamento, de ainda ter coisas que precisam ser reveladas e que serão ao longo da história. Quem**

sabe, os filhos ainda tão no começo desse processo de “contato zero”? Iniciando essa “fuga” da mãe. E se a gente não soubesse isso no início da história, e achássemos que a mãe é “a vítima”, mas depois descobrimos que, na verdade, ela é “a culpada”, na mesma ideia de “O Culpado”? Pensar em como ter esse ponto em Carinos que vai deixar a história interessante de acompanhar e de querer saber o desfecho.

Quando ele liga para casa, ou quando recebe uma ligação de casa e não se sabe quem é (se é a esposa ou o filho), é bem interessante esse “mistério”. Talvez possa ser algo a explorar em Carinos.

Visualmente, a edição/montagem é meio confusa, com todas as dissoluções com as luzes, os postes, a estrada... Sentimos que eles tentaram movimentar demais um filme que é para ser mais parado, e isso distrai. Carinos também pretende ter recursos visuais para o filme não ficar sempre tão parado no rosto de Darci, mas é importante fazer de maneira dosada para não ficar bagunçado como Locke.



Mar de Dentro (2020)

Direção: Dainara Toffoli

Roteiro: Elaine Teixeira, Dainara Toffoli

País de origem: Brasil

Duração: 97 min.

Gênero: Drama

Comentários:

O filme fala sobre como ter um filho impacta a carreira profissional e o corpo da mulher. Aborda sobre criar um filho como mãe solo, sem o pai (nesse filme, o pai morre antes do filho nascer).

Narrativamente, achamos o roteiro muito raso em termos de subtexto e de camadas. Tudo que nós vemos é exatamente o que acontece e o que os personagens estão dizendo e sentindo. Os conflitos poderiam ter sido melhor explorados, na complexidade da protagonista e nas progressões. Como é tudo muito superficial, apesar de ser uma temática importante, o filme acaba sendo cansativo. Quase que poderia ser um documentário, já que o filme não explora muito o fato de ser uma ficção. Poderia ter um conflito maior com o aquário, ou com os avós. É como se o filme não levasse os conflitos até o final, só pincelasse as temáticas.

Sentimos falta de mais progressões, da protagonista fazer escolhas difíceis em um momento de pressão para se revelar uma personagem complexa e multifacetada.

É comum vermos abordagem sobre o processo da gravidez e sobre como isso afeta a mulher. Vemos menos sobre esse processo futuro dos filhos já criados e como eles foram afetados pela criação. Não achamos referências sobre o “contato zero”, que é mais a temática de Carinos.

Timecodes de momentos de referência com aquário: 4 min // 37:20 // 1:26:08



Meu Anjo (2018)

Título original: Gueule d'ange

Direção: Vanessa Filho

Roteiro: Diastème, Vanessa Filho, François Pirot

País de origem: França

Duração: 108 min.

Gênero: Drama

Comentários:

Mais um filme sobre abandono materno. É um filme super tenso e triste sobre uma mãe totalmente irresponsável e imatura, que deixa a filha de oito anos por conta própria. Outro filme com a característica comum da filha ter que assumir responsabilidades e maternar, tendo que se cuidar sozinha e também cuidar da mãe.

A filha presencia coisas que não são para a idade dela. Pega *drinks* para a mãe, que bebe muito. A filha acaba ficando com um problema de alcoolismo também, tentando imitar os comportamentos da mãe e seguir os exemplos que ela dá. Em determinado momento, a mãe incentiva a filha a beber. A filha dá bebida para os próprios bonecos.

Além disso, a mãe usava muita maquiagem e maquiava a filha. A filha, sozinha, começa a usar maquiagem para ir para a escola, bebe, usa as roupas da mãe. Faz coisas para se aproximar da mãe, que não está mais lá. É um filme do ponto de vista da filha, tem inúmeros planos da filha apenas observando a mãe.

Mãe perguntando para a filha: “Você me ama?”. Enquanto a filha só queria que a mãe desse mais atenção e se importasse mais com ela. Às vezes, procura carinho da mãe e a mãe não dá. Depois da mãe abandoná-la, a filha escreve cartões postais para ela mesma como se fosse a própria mãe que enviou.

O filme tem poucos momentos bons, e todos os momentos bons são acompanhados de algo ruim. A mãe não tem dinheiro para pagar as coisas da filha, mas faz um bolo com o pouco dinheiro que tem, brinca de esconde-esconde, mas para a brincadeira no meio. Essa análise é importante pensando nos filmes que estão categorizados na *possibilidade do entre*.

A filha, abandonada pela mãe, se apega a um homem desconhecido e o vê como uma figura paterna.

Carinos: além do café da manhã, podemos ver a mãe brincando com os filhos no começo do *flashback*. Algo positivo.



Minha Amiga do Parque (2015)

Título original: Mi amiga del parque

Direção: Ana Katz

Roteiro: Inés Bortagaray, Ana Katz

País de origem: Argentina

Duração: 86 min.

Gênero: Drama; Comédia

Comentários:

Babás são uma temática comum nos filmes sobre maternidade assistidos, mães cansadas também. A protagonista (Liz) cuida do filho sozinho e contrata uma babá no início.

A mãe da protagonista faleceu quando ela estava grávida. A protagonista não tem leite e dá mamadeira para o filho. Ela tem vergonha disso e chora, triste. Liz briga com a babá sobre dar mamadeira para o filho, porque ela quer que sempre seja ela para ter esse momento de intimidade com ele. A babá se demite depois de um tempo. Liz é superprotetora com o filho. O pai é ausente, viaja muito à trabalho e Liz cria o filho sozinha.

Liz parece se sentir constantemente culpada, se cobrando para “fazer as coisas direito”, ela chora em vários momentos do filme.

Liz e a amiga, Rosa, saem de um estabelecimento com os bebês sem pagar a conta. Rosa se mostra meio desregrada (parece que roubou o cobertor de uma criança, não se importa em dirigir sem a cadeirinha de segurança para bebê, uma vez roubou o carro de um cara por dois dias e depois devolveu). A irmã de Rosa (Renata) segue o mesmo caminho, tem uma arma de brinquedo na bolsa que é muito realista. Rosa e Renata têm um ar suspeito, sempre parece que vai acontecer alguma coisa ruim no filme. É um filme desconfortável, você

assiste com preocupação, já que os acontecimentos da narrativa sempre geram tensão e desconfiança.

Rosa, no final das contas, não é a mãe da bebê Clarissa, quem é a mãe é sua irmã, Renata. Renata abandona Clarissa para viver com um namorado em outra cidade e deixa Rosa cuidando da filha. É um filme que aborda três mães, essencialmente (Liz, Rosa e Renata).



Mommy (2014)

Direção: Xavier Dolan

Roteiro: Xavier Dolan

País de origem: Canadá

Duração: 139 min.

Gênero: Drama

Comentários:

A mãe é construída em sua caracterização e em suas ações como uma mãe jovial, passando um ar imaturo e irresponsável, essencialmente no início. A assinatura da mãe em um documento é uma assinatura infantil, ela masca chiclete, tem mechas loiras no cabelo, fuma. O colar que ela ganha do filho e usa, escrito “mommy”, também corrobora com isso, por ser um uso mais informal da palavra mãe.

A mãe tem uma forma de criação “mais livre” com o filho, Steve. É tudo muito intenso, é um filme com uma energia caótica. O filho tem um descontrole de raiva e tem brigas muito exageradas com a mãe.

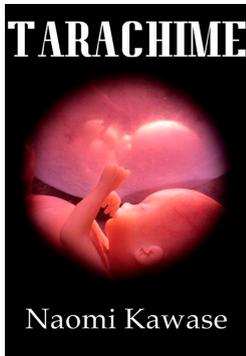
Momentos bons e de leveza: mãe, filho e amiga jantando e dançando na cozinha. Os três tirando uma selfie. Steve se formando. Os três viajando.

A visão de futuro que a mãe tem do filho é muito interessante, como ela gostaria que fosse a vida do filho.

A cena da internação do filho no final é uma boa referência de como pode ter sido estressante levar o Lucas para a clínica de reabilitação em Carinos, na vida pregressa. No final do filme, você se solidariza com a mãe e entende que ela tentou o que estava ao alcance dela, uma maternidade real.

O filme nos trouxe incômodos de *male gaze*. A direção é de um homem. Tem plano só do corpo da mãe, e uma cena do filho beijando a mãe na boca.

Em termos de linguagem, as mudanças de razão de aspecto de acordo com as tensões e alívios da narrativa são um recurso interessante usado.



Nascimento e Maternidade (2006)

Título original: Tarachime

Direção: Naomi Kawase

Roteiro: Naomi Kawase

País de origem: Japão, França

Duração: 43 min.

Gênero: Documentário

Comentários:

Bem cru e visceral. Te faz pensar nas dificuldades dos processos do parto e do puerpério. É bom ter uma referência oriental também, já que as referências assistidas são ocidentais, em sua maioria.

No começo, tem um momento de raiva da filha com a mãe que a criou. É uma temática recorrente a incompreensão das mães com as filhas, ou filhos. Filhas apontando danos que as mães causaram nelas, apesar desse não ser o foco do filme.



O Castelo de Vidro (2017)

Título original: The Glass Castle

Direção: Destin Daniel Cretton

Roteiro: Destin Daniel Cretton, Andrew Lanham, Jeannette Walls

País de origem: Estados Unidos

Duração: 127 min.

Gênero: Biografia; Drama

Comentários:

O pai é narcisista? Se fosse uma mãe narcisista, a história seria tão romantizada assim? Romantizam bastante os comportamentos dos pais. Ele fez coisas criminosas e não foi punido, nada efetivamente acontecia com ele.

A cena inicial da Jeannette pegando fogo na cozinha é muito boa porque já diz tudo sobre a relação dela com os pais em uma única cena exagerada e já estabelece o tom do filme e da narrativa. A Jeannette, desde sempre, teve várias responsabilidades que uma criança não deveria assumir. A criança tem que cuidar dos próprios pais: cozinhar, dar conselhos para os pais, cuidar da saúde e bem estar deles, cuidar dos outros irmãos. Ela assumiu inúmeras responsabilidades sendo muito nova. Seus pais são ausentes, irresponsáveis e relapsos.

É interessante que a cicatriz da queimada da Jeannette volte no futuro, com ela adulta, e seja importante para a narrativa.

Exemplos de cenas que mostram como o pai e a família eram problemáticos: pai ensinando a filha a nadar traumáticamente; filha criança tendo que costurar um machucado no braço do pai, chorando; filhos brigarem e baterem na avó, que provavelmente abusou do neto; o pai dela a forçando a ficar sozinha com um homem, que iria abusar dela.



O Culpado (2021)

Título original: The Guilty

Direção: Antoine Fuqua

Roteiro: Nic Pizzolatto

País de origem: Estados Unidos

Duração: 90 min.

Gênero: Policial; Drama; Suspense

Comentários:

É uma boa referência de atuação das vozes do outro lado da linha. É o filme para usar como **referência de som em Carinos**, porque tudo se passa do outro lado da linha e dá para entender sonoramente muito bem. Narrativamente, é um filme que super funciona em envolver a espectadora e prender a atenção na história!

A cena do protagonista com a mulher em que eles conversam sobre o aquário foi muito boa (e em um momento perfeito), porque fica um ar estranho na conversa, tanto pelo jeito que ela fala, quanto pelo silêncio que fica. E logo depois, ele descobre que o que ele achou inicialmente estava errado.

É uma ótima referência de estrutura narrativa para Carinos com o mistério sendo revelado aos poucos.



Olmo e a Gaivota (2015)

Título original: Olmo & the Seagull

Direção: Petra Costa, Lea Glob

Roteiro: Petra Costa, Lea Glob

País de origem: Brasil, Dinamarca, Portugal, França

Duração: 82 min.

Gênero: Documentário; Drama; Romance

Comentários:

O filme aborda o cotidiano da mulher que tem que parar de trabalhar como atriz no teatro. Ela tem uma gravidez de risco e precisa ficar em casa sem sair. Fica entediada, sente que não faz muito durante os dias, se atenta às mudanças do próprio corpo. E vê pouco o pai da criança, que tem que trabalhar muitas horas. É um processo bastante pessoal, solitário.

Um paralelo legal desse filme com Carinos que daria para pensar em termos de vida pregressa seria sobre como foi a gravidez da Darci. Uma gravidez solitária? Uma gravidez em que ela continuou trabalhando em casa para se sustentar, mesmo que o Augusto mandasse dinheiro?



Os Suspeitos (2013)

Título original: Prisoners

Direção: Denis Villeneuve

Roteiro: Aaron Guzikowski

País de origem: Estados Unidos

Duração: 153 min.

Gênero: Policial; Drama; Mistério

Comentários:

A credibilidade do detetive é colocada como de muito sucesso logo no início da investigação, assim como em “Buscando...”

Breve análise dos elementos de suspense e dos desdobramentos da investigação:

as crianças vão brincar sozinhas e não voltam → o filho comenta de um trailer na rua → encontram o trailer que estava do lado de fora da casa e tinha um cara dentro que jogou o trailer na árvore quando o viram → nada é encontrado no trailer → eles vão falar com os pais → detetive fala que o cara que estava dentro do carro não podia ter sequestrado as filhas → ele investiga *sex offenders* → o pai vai falar com o cara que estava no trailer e ele fala algo estranho → o pai vai atrás do cara que estava no trailer e o prendeu → uma história similar aparece → pessoa estranha deixa um urso na vigília das filhas e sai correndo → o cara estranho entrou na casa dos dois pais → o detetive desconfia que o pai está fazendo algo errado e segue ele → o cara do trailer fala que só queria brincar com elas → o cara estranho é pego depois de voltar na loja para comprar roupas de criança → as roupas delas são encontradas na casa do cara estranho → o cara estranho se mata → o cara do trailer fala que as meninas estão no labirinto (que o cara estranho desenhava) → o marido da moça que cuidava do Alex tinha cobras (pista que conecta com o cara estranho) → *dead end* na investigação com o cara estranho estar fingindo e as roupas das crianças terem sido encontradas na casa do cara estranho → eles encontram a filha dos outros pais → o detetive acha o cara do trailer → o pai vai atrás da moça que cuida do Alex e ela confessa tudo pra ele → o pai fica preso no buraco (única chance de salvar ele e a filha é o detetive) → o detetive vai para a casa da moça que cuidava do Alex [agora o suspense é conseguir prender a moça e salvar o pai e a filha] → detetive acha a filha, pai ainda sumido → detetive encontra o pai também por causa do som de um apito

Gostamos dessa dica sonora do apito, assim como em “Chamada de Emergência”, que tem um barulhinho da bandeira batendo com o vento, que também faz com que a protagonista encontre algo essencial no final da história.

Visualmente, a direção de arte da casa dos amigos é interessante, tem papel de parede e cortina com estampa. A questão de ter abajur como luz diegética é legal também para Carinos.



Preciosa: Uma História de Esperança (2009)

Título original: Precious

Direção: Lee Daniels

Roteiro: Geoffrey Fletcher, Sapphire

País de origem: Estados Unidos

Duração: 110 min.

Gênero: Drama

Comentários:

É um filme devastador. De todas as mães que vimos, essa é de longe a pior. Fortíssimas as características de exploração, maus tratos, abusos. Usar a filha para conseguir algum benefício (auxílio social, cozinhar pra ela...) e não demonstrar nenhum tipo de afeto. Para Carinos, daria para tirar de referência isso da mãe odiar a filha (ou o filho, no nosso caso) por um motivo bizarro que não é culpa nem da filha e nem do filho.

Ficamos nos perguntando como que a mãe poderia ser um personagem mais “gostável”, porque apesar dela ser muito diferente da Darci, a Preciosa estava fugindo dela nesse filme e a gente torce que ela nunca mais volte pra ela. Como Carinos segue o ponto de vista da Darci, como que a gente vai fazer a mãe ser minimamente “gostável”?



Precisamos Falar Sobre o Kevin (2011)

Título original: We Need to Talk About Kevin

Direção: Lynne Ramsay

Roteiro: Lynne Ramsay, Rory Stewart Kinnear, Lionel Shriver

País de origem: Reino Unido, Estados Unidos

Duração: 112 min.

Gênero: Drama; Mistério; Suspense

Comentários:

Em termos de gerar problematizações sobre a culpabilização materna, em termos de gerar questionamentos nas pessoas sobre o papel da mãe em relação à psicopatia do filho, esse filme é mais tenso do que Carinos. Em Carinos, os filhos não necessariamente se tornaram pessoas ruins, mas eles querem fugir do ambiente tóxico que vivem com a mãe.

É um filme que traz uma personagem mãe real, que fez o que pôde em relação aos cuidados e criação do filho. Uma mãe que não queria ser mãe e que teve muita dificuldade no relacionamento com o filho, que sempre foi muito difícil, especialmente com ela.



Tully (2018)

Direção: Jason Reitman

Roteiro: Diablo Cody

País de origem: Estados Unidos, Canadá

Duração: 95 min.

Gênero: Comédia; Drama; Mistério

Comentários:

Maternidade não idealizada, mostra todas as dificuldades, tanto físicas, quanto mentais. A mãe protagonista, Marlo, é uma personagem complexa. Ela se sente insuficiente e se desdobra em muitas funções, porque ela quer provar que está ótima, que dá conta, que vai cumprir o que é esperado dela: ser uma boa mãe.

Esse filme é uma ótima referência para nós em termos de ter uma pegada mais popular e ser um filme com *plot twist* no final. Além de abordar a temática de saúde mental e também fazer uma crítica ao pai. Olhando a recepção do filme, é um filme que parece mais popular.

A narrativa tem uma cadência muito boa, você fica entretida do início ao fim. A personagem da Tully é muito cativante, excêntrica e interessante. Os diálogos entre Marlo e Tully são ótimos.



Umma (2022)

Direção: Iris K. Shim

Roteiro: Iris K. Shim

País de origem: Estados Unidos

Duração: 83 min.

Gênero: Drama; Terror; Mistério

Comentários:

É um filme que trata sobre trauma geracional e o lugar da mãe que tenta quebrar esse ciclo tóxico, mas até fugindo fisicamente do seu passado, ele retorna de toda forma e mancha a relação da mãe e da filha.

A cena da discussão da mãe e da filha depois que a filha vê o formulário destruído tem algumas falas bem narcisistas por parte da mãe.

CARINOS

Escrito por

Júlia Rios
&
Luiza Chagas

QUINTO TRATAMENTO

Brasília, 29/08/2023.

valdezriosjulia@gmail.com
luizachagas.chagas@gmail.com

1

INT. CASA ATUAL DE DARCI / QUARTO DE VITÓRIA - MANHÃ (10H30)

DARCI (40) segura o celular no ouvido, enquanto chama o número de Vitória, sua filha. A ligação cai diretamente na mensagem de erro: "Esse celular está desligado ou fora da área de cobertura".

Darci, com o celular apoiado no ouvido, inspeciona o quarto, que está praticamente vazio. Materiais de papelaria e alguns livros de psicologia restam na escrivaninha. Uma cadeira de escritório com rodinhas compõe o espaço de estudos. As portas dos armários estão abertas, os cabides sem roupas e as gavetas vazias, como se alguém tivesse saído às pressas.

Ela tenta completar mais uma ligação para Vitória. Escuta a mesma mensagem de erro: "Esse celular está desligado ou fora da área de cobertura". Enquanto escuta a mensagem, nota com estranheza uma caixa organizadora entreaberta em cima do armário.

Darci puxa a cadeira com rodinhas para inspecionar a caixa. O armário é alto e ela tateia com dificuldade o topo do móvel. Na ponta dos pés, ela alcança a caixa e a vira. Alguns livros caem da caixa. É a série de livros infantis "A vitoriosa Vitória", escrita por Darci e inspirada na infância da filha. O olhar de Darci se fixa em um outro objeto que estava dentro da caixa: um cofre pequeno com senha, que está aberto e vazio. Ela tenta alcançá-lo, mas o impulso a desequilibra e ela cai da cadeira.

2

INT. CASA ATUAL DE DARCI / SALA - MANHÃ (10H45)

2

A casa de Darci é simpática, carregada de objetos e com muitos padrões e texturas diferentes, com decoração e características marcantes do estilo brasileiro. Como destaque no cômodo, um aquário bem cuidado com vários peixes é iluminado por tons azulados.

Darci repousa em uma poltrona confortável enquanto segura uma bolsa térmica de gelo em seu pé direito. Ela sente dor.

Darci tenta ligar para Lucas, seu outro filho, e escuta a mesma mensagem de erro: "Esse celular está desligado ou fora da área de cobertura". Darci tenta ligar novamente para Lucas. Sem sucesso.

Darci, sem saber o que fazer, observa a sala. Seu olhar se volta para o porta-chaves pendurado na parede, ao lado da porta de entrada. Ela esboça estranheza. O porta-chaves está vazio. Todas as chaves foram levadas.

MATCH CUT DO
PORTA-CHAVES

Flashback (10 anos atrás, por volta de 2010).

Porta-chaves com várias chaves penduradas nos ganchos.

A casa está localizada em um ambiente rural, afastada do centro urbano. É um ambiente estilo chácara. A residência tem mais espaços vazios e segue um padrão único de decoração e de móveis. A casa antiga da família tem menos objetos, mas ainda segue o aspecto brasileiro da casa atual.

Sentada à mesa, Darcy (com aparência de 30 anos) está concentrada em seu trabalho enquanto apoia o telefone fixo em seu ouvido.

Em cima da mesa, várias fotos caseiras reveladas de Vitória em situações cotidianas, materiais de desenho e uma câmera Cyber-shot. Acima da mesa, há uma estante com diferentes volumes da série de livros infantis "A vitoriosa Vitória". A personagem dos livros sempre usa o cabelo preso em um rabo de cavalo. Em um suporte, uma das fotos de Vitória está em destaque. Darcy está finalizando uma ilustração baseada nessa foto. Enquanto desenha, Darcy fala com sua mãe no telefone.

DARCI

Tão dormindo ainda...

Não escutamos a mãe de Darcy.

DARCI (CONT'D)

Tava pensando em ficar tranquila hoje, mãe.

Darcy para de desenhar e responde a contragosto.

DARCI (CONT'D)

Tenho que dar café pras crianças, terminar mais umas quatro páginas e aí, a gente vai.

Pausa.

DARCI (CONT'D)

Tá, bença... Feliz dia das mães.

Darcy desliga o telefone, se levanta da mesa e vai em direção ao aquário. Darcy alimenta os peixes. O aquário aparenta ser novo, ainda com poucos peixes e quase nenhuma decoração.

Subitamente, os filhos de Darcy surgem na sala, correndo e brincando. São **LUCAS (10)** e **VITÓRIA (10)**, gêmeos. Os dois usam roupas combinando de animaizinhos. Vitória está com o cabelo solto. Lucas usa uma pulseira preta e Vitória usa uma pulseira branca. As duas pulseiras combinam.

Darci sinaliza para os filhos pararem de correr e encara Vitória.

DARCI (CONT'D)
Cadê a roupa que a gente combinou,
Vi?

VITÓRIA
Tô combinando com o Lu!

DARCI
Vai lá trocar pra combinar com a
mamãe. É pro livro.

LUCAS
(para Vitória)
Eu disse...

Vitória olha para Lucas desanimada.

DARCI
Mas vai logo que a gente ainda tem
que tomar café e mais tarde vamos
na vó de vocês.

Lucas e Vitória resmungam. Darci ignora a reclamação.

DARCI (CONT'D)
E depois, pra cozinha!

4 **INT. CASA ANTIGA DE DARCI / COZINHA - MANHÃ (ANOS 2010)** 4

Flashback (10 anos atrás, por volta de 2010).

Lucas e Vitória estão sentados na mesa da cozinha repleta de comidas. Vitória está vestida com uma roupa que combina com a de Darci e, agora, seu cabelo está preso em um rabo de cavalo. Lucas está com a mesma roupa de animalzinho. Os gêmeos terminam de enfeitar suas torradas com diferentes alimentos. Vitória forma uma carinha feliz simples, com olhos, nariz e boca. Lucas enfeita o pão fazendo uma carinha sorridente com mais detalhes, além de olhos, nariz e boca, ele acrescenta cabelo e orelhas.

Darci coloca na mesa uma travessa com pães de queijo e entrega para Vitória um copo de suco esverdeado de couve com limão. Lucas olha para o suco verde, faz uma careta para Vitória e dá um gole em seu achocolatado. Darci senta ao lado dos filhos e toma um gole do seu próprio copo de suco verde.

DARCI
Não vai na onda do seu irmão que
esse suco é bom pra pele.

Darci olha para as torradas enfeitadas.

DARCI (CONT'D)
Que lindo! Essa é uma boa pro
livro. Lucas, pega ali a câmera.

LUCAS
Eu nem comi!

Darci repreende a resposta de Lucas com o olhar. Ele levanta da mesa e pega a câmera.

Lucas enquadra Darci e Vitória, que posam para a foto.

DARCI
Vi, falando "feliz dia das mães".

DARCI (CONT'D)
Feliz dia das mães!

VITÓRIA
Feliz dia das mães.

MATCH CUT DO
ENQUADRAMENTO DA
FOTO PARA PORTA-
RETRATO

5 **INT. CASA ATUAL DE DARCI / SALA - MANHÃ (12H)** 5

Porta-retrato de Darci e Vitória com foto tirada no dia das mães há 10 anos.

Darci está sentada perto do aquário. Ela está com a perna apoiada em um banco e a bolsa térmica de gelo continua pressionada em seu pé direito, que está inchado.

Darci segura um folha de papel com alguns nomes anotados. Todos os nomes da lista estão riscados, com exceção do último. Ela fala ao telefone.

DARCI
Eu não sei do que ele seria
capaz... mas se ela entrar em
contato, me liga.

Darci desliga a ligação e risca o último nome anotado na lista.

6 **INT. CASA DE ESTRELA / QUARTO - TARDE (13H)** 6

Cena de transição.

Mão de **VITÓRIA (20)** solta em um travesseiro. Ela usa a mesma pulseira branca que usa nos flashbacks.

Vitória dorme no quarto de Estrela. Ela acorda de supetão, desorientada, sem lembrar onde está.

Darci encara o celular em cima de uma mesa de centro, pensativa. Ela está sentada na poltrona. O seu pé direito só piora, cada vez mais inchado.

Darci, decidida, agarra o celular e liga para o pai de seus filhos. O telefone chama várias vezes. Impaciente, ela tira o celular do ouvido e olha para o visor, para checar se está ligando para o número correto. O visor acende e mostra um contato salvo como "Augusto".

A ligação é finalmente atendida. Do outro lado da linha, escutamos **AUGUSTO** (50), pai ausente da vida dos filhos. Ele tem uma voz cansada e tende a falar somente o que precisa. Nunca o vemos, apenas escutamos sua voz pela ligação de Darcy.

AUGUSTO (O.S.)

Fala...

Do outro lado da linha, escutamos uma televisão abafada ao fundo, como se estivesse ligada em um outro cômodo.

Darci é controladora e sempre decide meticulosamente o que ela diz ou deixa de dizer.

DARCI

Não recebi de novo.

AUGUSTO (O.S.)

Já te falei. Não tem o *quê* mandar!

DARCI

Tá, *cê* faliu. Mas seus filhos deixaram de existir?

Augusto expela o ar pelo nariz, vencido.

AUGUSTO (O.S.)

E eu faço o *quê*?

Do outro lado da linha, escutamos o volume da televisão ser abaixado e a voz de **CECÍLIA** (45), esposa de Augusto.

CECÍLIA (O.S.)

(gritando)

Amor, quem tá enchendo o saco?

Augusto afasta o telefone do ouvido e fala mais alto para responder a esposa.

AUGUSTO (O.S.)

(carinhoso)

Bem, o Tadeu ligou para falar da empresa.

CECÍLIA (O.S.)
(gritando)
Ah não, sem papo de advogado hoje,
vai... É o meu presente!

Augusto encosta o telefone de volta no ouvido.

DARCI
Augusto. Você vai ter que vir pra
cá.

AUGUSTO (O.S.)
Ahn? É aniversário da Cecília.

DARCI
Ela não vai gostar de saber que cê
tem outros filhos...

Pausa.

AUGUSTO (O.S.)
Não foi isso que a gente combinou.

DARCI
Você não tá cumprindo o
combinando...

AUGUSTO (O.S.)
Como cê quer que eu vá praí se eu
tô morto pra eles?

DARCI
Eles não tão aqui. O Lucas tava
metido com droga, saiu ontem da
clínica e, hoje, a Vitória sumiu.

AUGUSTO (O.S.)
Quê?

DARCI
Nossa filha foi sequestrada e eu
sei que foi o Lucas.

8

EXT. CASA DE ESTRELA / RUA - TARDE (16H)

8

Cena de transição.

Um porta-malas de um carro popular com uma mala. **LUCAS (20)** se aproxima e coloca uma mochila ao lado da mala. Ele abre o bolso maior da mochila e guarda um punhado de chaves. A mochila também contém em seu interior diversas notas de dinheiro. Lucas fecha o porta-malas.

O cabelo de Lucas está raspado e de uma cor diferente da cor natural do cabelo dele criança.

Ele usa a pulseira preta, que combina com a pulseira branca de Vitória. É a mesma pulseira que ele usa nos flashbacks.

9 **INT. CASA ATUAL DE DARCI / SALA - TARDE (17H)**

9

Darci, sentada na mesma poltrona confortável, mantém a bolsa térmica de gelo em seu pé direito, mais inchado.

Darci folheia um dos livros da série "A vitoriosa Vitória". O telefone toca e ela atende. É Augusto.

Do outro lado da linha, a ambiência sonora é de uma rua domiciliar, com quase nenhum movimento.

AUGUSTO (O.S.)

Cabei de falar com o vizinho da frente e ele viu um carro de distribuidora saindo daí de madrugada.

DARCI

Ele tá levando ela pra onde ele usava droga!

AUGUSTO (O.S.)

Caralho... onde?

DARCI

Na Distribuidora Eco. Lá era o ponto dele.

AUGUSTO (O.S.)

Você quer mandar eu em vez da polícia pra uma boca de fumo? E se seus filhos me verem?

DARCI

Augusto, cê tem que ir. Não dá pra envolver polícia com o histórico do Lucas.

10 **INT. CASA ANTIGA DE DARCI / SALA - MANHÃ (ANOS 2010)**

10

Flashback (10 anos atrás, por volta de 2010).

Vitória está parada em frente a um espelho grande de parede. Ela brinca com seu cabelo, testando vários penteados diferentes. Ela coloca o cabelo para cima. Depois, pega uma mecha do cabelo e dobra na testa, simulando uma franja. Em seguida, dobra o cabelo ao meio para parecer mais curto.

Darci aparece atrás de Vitória e as duas se encaram no espelho. Darci pega no cabelo de Vitória e começa a penteá-lo com uma escova.

Darci prende o cabelo de Vitória em um rabo de cavalo, assim como a personagem dos livros. Ela afaga o rosto de Vitória e faz a filha se observar no espelho.

DARCI
Você confia na mamãe?

VITÓRIA
Uhum!

Darci e Vitória sorriem uma para a outra pelo espelho. Vitória vira para Darci.

DARCI
Fica feio se cortar, Vi. Não vai combinar com o seu rostinho e perdemos dinheiro dos livros se você mudar a cara da Vitória.

Vitória abaixa a cabeça, triste. Para alegrar sua filha, Darci tira do bolso duas pulseiras iguais. Darci estende uma das pulseiras para Vitória.

DARCI (CONT'D)
Comprei pra gente.

Vitória sorri com o presente. Darci retira do braço de Vitória a pulseira branca que combina com a de Lucas. Darci coloca a nova pulseira no lugar. Vitória guarda a pulseira branca no bolso de sua roupa.

DARCI (CONT'D)
Agora sim! E cadê meu presente de dia das mães?

11 **EXT. CASA ANTIGA DE DARCI / TERRENO - MANHÃ (ANOS 2010)** 11

Flashback (10 anos atrás, por volta de 2010).

Vitória está agachada em um terreno de vegetação de pequeno porte com um graveto em mãos. Lucas está ao seu lado. Vitória cutuca a terra avermelhada para achar o presente de dias das mães: uma pedra preciosa para o novo aquário de Darci.

Lucas segura o braço de Vitória enquanto olha para a nova pulseira dela.

LUCAS
A nossa é melhor...

Lucas solta o braço de Vitória. Vitória encontra uma pedra preciosa branca e sorri. Ela achou o presente de Darci.

VITÓRIA
Cê não quer uma pulseira também? Eu te ajudo a achar uma pedra legal.

LUCAS
Se eu der, cê acha que ela vai gostar?

VITÓRIA
Ela pediu um presente.

LUCAS
Não pra mim...

Vitória entrega o graveto que tinha em mãos para Lucas. Lucas começa a cutucar a terra, mas sua concentração é interrompida por um grito.

DARCI (O.S.)
Lucas! Vem cá!

Lucas olha em direção à casa, de onde veio a voz de Darci.

12 **INT. CASA ANTIGA DE DARCI / SALA - MANHÃ (ANOS 2010)** 12

Flashback (10 anos atrás, por volta de 2010).

Darci entrega um molho de chaves para Lucas.

DARCI
Segundo domingo do mês... já é bom cortar a grama de novo.

13 **INT. CASA ANTIGA DE DARCI / TERRENO - MANHÃ (ANOS 2010)** 13

Flashback (10 anos atrás, por volta de 2010).

Lucas mostra o molho de chaves para Vitória.

LUCAS
Eu nem achei a pedra ainda...

VITÓRIA
Cê quer que eu corte, Lu?

Lucas fica pensativo. Ele segura uma chave específica do molho de chaves.

LUCAS
Valeu, Vi! Tá no depósito, o cortador. Te dou um nescou depois!

Vitória sorri animada, pega a chave e concorda com a cabeça. Lucas vai procurar pela pedra.

Vitória pega do seu bolso a pulseira que combina com a de Lucas e a coloca no mesmo braço onde está a pulseira que ganhou de Darci.

Flashback (10 anos atrás, por volta de 2010).

Lucas chega feliz para entregar o presente que encontrou para Darcy, é uma pedra preciosa preta. Ele esconde a pedra atrás do corpo para surpreender sua mãe. Darcy está concentrada cozinhando e Lucas chama sua atenção.

LUCAS

Mãe, quero te dar um presente.

Lucas revela a pedra que estava escondendo.

Antes que Darcy possa reagir, escutamos o cortador de grama ser ligado.

DARCI

Cadê sua irmã?

Escutamos um grito assustado de Vitória. Darcy, preocupada, olha na direção de onde veio o grito.

Darcy continua em ligação com Augusto, sentada na poltrona e com a bolsa térmica ainda apoiada no pé direito, inchado e avermelhado. Ela espalha no pé um gel massageador para aliviar a sua dor.

Do outro lado da linha, escutamos o carro de Augusto sair de uma BR e entrar em uma rua que não está asfaltada, com britas no chão. Escutamos o carro de Augusto desacelerar, parar e ele puxar o freio de mão.

AUGUSTO (O.S.)

Cheguei. E se eles tiverem aqui?

DARCI

Aí cê fica longe. Você só precisa descobrir pra onde ele tá levando ela.

AUGUSTO (O.S.)

Eu ainda tenho que voltar pro aniversário da Cecília...

DARCI

Dá teu jeito.

Augusto não responde por um momento.

AUGUSTO (O.S.)

Tá.

(estranhando)

Um carro parou na calçada...

(MORE)

AUGUSTO (O.S.) (CONT'D)
Uma mulher entrou nele... Tô
achando que isso aqui é um putei--

Darci fica surpresa com a informação. A fala de Augusto é interrompida por batidas na janela do carro. É **ESTRELA** (35), uma profissional do sexo.

Augusto abaixa a janela do motorista. Estrela se apoia na janela e fala de forma sensual.

ESTRELA (O.S.)
Oi, baby. Primeira vez? Como eu
posso te ajudar?

Escutamos Augusto se movimentar e tirar o celular do suporte no painel do carro.

AUGUSTO (O.S.)
Você viu uma moça assim?

ESTRELA (O.S.)
Não sei...

AUGUSTO (O.S.)
Ela provavelmente tá junto do
Lucas. Esse aqui...

ESTRELA (O.S.)
Se você não for usar os nossos
serviços, *cê precisa sair!*

Do outro lado da linha, escutamos o barulho do salto alto de Estrela se afastar.

DARCI
Ela foi embora?!

Do outro lado da linha, ouvimos passos de duas pessoas se aproximando. Passos de salto alto de Estrela e passos de sapato social. É um **CAFETÃO** (50).

Ouvimos o Cafetão se abaixar na janela de Augusto com agressividade. Ele bate no teto do carro.

CAFETÃO (O.S.)
Ô, cuzão, minha garota falou que cê
tá empacando o trabalho dela.

Augusto abaixa o tom de voz, cauteloso.

AUGUSTO (O.S.)
Só tô procurando o Lucas Carino.

CAFETÃO (O.S.)
O quê que cê quer com ele?

AUGUSTO (O.S.)
É meu filho.

ESTRELA (O.S.)
Pai dele?!

CAFETÃO (O.S.)
(para Estrela)
Porra, ele tá querendo me fuder?

Escutamos Augusto ligar o carro. Darci se desencosta da cadeira, escutando com mais atenção.

AUGUSTO (O.S.)
Quero atrapalhar não, amigo.

CAFETÃO (O.S.)
Então vaza!

DARCI
Descobre o que ela sabe, Augusto!

Escutamos Augusto se movimentar no banco do carro e pegar dinheiro.

AUGUSTO (O.S.)
Na verdade... vou aproveitar já que tô aqui.

Escutamos o Cafetão puxar o dinheiro da mão de Augusto e rir com escárnio.

CAFETÃO (O.S.)
Pode ir, Estrela.
(para Augusto)
Mas tô de olho em tu, "amigo".

Escutamos os passos do Cafetão se afastando do carro e o barulho do salto de Estrela se aproximando do carro.

ESTRELA (O.S.)
O Lucas não tem pai...

AUGUSTO (O.S.)
Só quero saber onde ele tá.

Pausa.

ESTRELA (O.S.)
Como assim você tá vivo?

AUGUSTO (O.S.)
Quê que cê tem com ele?

ESTRELA (O.S.)
Você tava aqui o tempo todo, por que cê não cuidou do seu filho?!
(MORE)

ESTRELA (O.S.) (CONT'D)
Ele precisava de ajuda, ainda mais
quando era criança.

Darci, num estalo, olha para o canto da sala, na direção do porta-chaves vazio. Augusto não responde Estrela.

ESTRELA (O.S.) (CONT'D)
Você resolveu voltar tarde demais!

Do outro lado da linha, escutamos Estrela se afastar do carro pisando forte.

Darci se levanta da poltrona mancando com dificuldade. Ela caminha em direção ao porta-chaves vazio. Darci encara o porta-chaves.

DARCI
Eu sei onde ele tá.

16 **EXT. CASA ANTIGA DE DARCI / JARDIM - NOITE (20H)** 16

Cena de transição.

Lucas quebra o vidro da porta de entrada da casa. Ele gira a trava da tranca pelo lado de dentro e destranca a porta.

17 **INT. CASA ATUAL DE DARCI / SALA - NOITE (21H30)** 17

Darci está no telefone com Augusto, sentada na poltrona e com um pano fino amarrado em seu pé direito, para imobilizá-lo.

Do outro lado da linha, a ambiência sonora é de Augusto dirigindo em uma rodovia. Ele está a caminho da casa antiga de Darci.

AUGUSTO (O.S.)
Mas cê tem certeza que é lá?

DARCI
Sim, o Lucas levou todas as minhas
chaves. Ele acha que eu sou dona da
casa que a gente morava.

AUGUSTO (O.S.)
Por quê?

DARCI
Como que eu ia explicar o seu
dinheiro que chegava todo mês?
Inventei pra eles que eu alugava
aquela casa nos finais de semana.

Escutamos o carro de Augusto sair da rodovia movimentada e entrar em uma estrada de terra.

AUGUSTO (O.S.)
Caralho! Cê sabe que final de
semana vou com a minha família pra
lá.

DARCI
Foda-se a *sua* família! A *nossa*
filha foi sequestrada!

Pausa.

AUGUSTO (O.S.)
Tava achando isso absurdo, mas
depois daquele puteiro, que merda
que o Lucas tá fazendo?

DARCI
A gente tem que descobrir onde ele
vai parar.

Escutamos Augusto diminuir a velocidade do carro até parar.
Ele desliga o carro.

AUGUSTO (O.S.)
Parei aqui que não dá pra me ver lá
da casa... mas não sei se é uma boa
eu ir, ainda mais sozinho... Não é
melhor chamar a polícia?

DARCI
Não. Eu não quero perder os meus
dois filhos.

Escutamos Augusto respirar fundo, abrir a porta do carro e
sair. Acompanhamos o som de seus passos pela estrada, até ele
chegar perto da casa. Augusto descreve o que vê.

AUGUSTO (O.S.)
As luzes tão ligadas... Tem um
carro estacionado... Não tô vendo
eles, vou chegar mais perto.

Escutamos passos de Augusto se aproximando, cautelosamente.

AUGUSTO (O.S.) (CONT'D)
Putá merda! A porta tá quebrada...

DARCI
É... Ele viu que eu não tenho mais
a chave daí.

AUGUSTO (O.S.)
Será que eu entro escondido?

DARCI
Volta pro carro, Augusto. Não acho
que ele vai parar aí.

AUGUSTO (O.S.)

Pera!

Augusto abaixa o tom de voz.

AUGUSTO (O.S.) (CONT'D)

O Lucas entrou na sala... Parece que ele mudou o cabelo... Não tô vendo a Vitória... Caralho, ele tá tirando muito dinheiro da mochila... Chega, vou ligar pra polícia.

Darci leva um susto. Antes que ela possa responder, escutamos a ligação ser encerrada.

18 **INT. CASA ATUAL DE DARCI / QUARTO DE LUCAS - NOITE (22H)** 18

O quarto de Lucas está bagunçado, como se Darci já tivesse passado por ali antes. As roupas do guarda-roupa foram levadas, mas os objetos de decoração permanecem. Em uma estante, troféus e medalhas de competições de jiu-jitsu.

Darci, com dificuldade, revira o quarto em busca de alguma pista, desesperada por não estar mais em contato com Augusto. Ela levanta o colchão da cama de solteiro de Lucas e olha embaixo, mas não encontra nada.

Darci vai até a mesa de cabeceira de Lucas e puxa a gaveta. Dentro da gaveta, livros teóricos, sedas e um dichavador. Ela retira a gaveta do móvel e vira para baixo. Os objetos caem no chão. Na parte debaixo da gaveta, há o desenho de uma carinha sorridente. Darci bufa. Ela solta a gaveta em cima da cama, irritada.

Darci se abaixa para olhar debaixo da cama, sentindo dor no pé. Ela encontra uma caixa de sapato. Ela se senta no chão e abre a caixa. Dentro da caixa de sapatos: uma medalha escrito "honra ao mérito" por bom desempenho escolar; uma faixa de jiu-jitsu de cor preta; um isqueiro; uma foto de Lucas e Vitória crianças, mostrando as pulseiras combinadas que tinham acabado de fazer um para o outro - as pulseiras que usam até hoje; um bloco de notas; e a pedra preciosa que Lucas havia escolhido como presente de dia das mães nos flashbacks.

Darci encara a pedra por um instante e a guarda no bolso de sua roupa.

Apática, ela tira o restante dos itens da caixa de sapato e os coloca ao seu lado, no chão. Darci foca sua atenção no bloco de notas. Ela o folheia e não encontra nada importante escrito nas páginas. Um papel cai de dentro do bloco de notas, sem que Darci perceba. Ela fecha o bloco de notas e nota o papel no chão.

Darci pega o papel, que tem um número de telefone anotado e o nome "Estela" escrito, com o desenho de uma pequena estrela ao lado.

Darci pega o seu celular e liga para o número. Enquanto ela aguarda a ligação ser atendida, Darci se reposiciona e senta na cama. A ligação é atendida.

ESTRELA (O.S.)

Alô?

Darci reconhece a voz e franze o cenho.

DARCI

Você que tá ajudando ele.

ESTRELA (O.S.)

(rindo)

Eu ajudo muita gente.

(séria)

Quem é?

DARCI

Lucas Carino. *Você* que ajudou ele a fugir...

O tom de voz de Estrela muda, ao entender que é Darci no telefone.

ESTRELA (O.S.)

Como você conseguiu esse número?

DARCI

Por que você tá fazendo isso?

Silêncio.

ESTRELA (O.S.)

Foi você que mandou o pai deles!

DARCI

Pra onde eles tão indo?

ESTRELA (O.S.)

Pra longe de você.

Estrela encerra a chamada.

19

INT. CASA ANTIGA DE DARCI / SALA - TARDE (ANOS 2010)

19

Flashback (10 anos atrás, por volta de 2010).

Darci briga com Lucas.

DARCI

Como que cê deixa a Vitória longe de você assim?! E se ela tivesse se machucado, se cortado? E tivesse que passar o resto da vida sofrendo porque você não tava lá?

Lucas segura a pedra preciosa preta que daria de presente para Darci perto do corpo, a apertando.

LUCAS

Ela só queria me ajudar...

DARCI

E eu pedi pra quem? O que você tava fazendo?

Lucas olha para a pedra preciosa. Ele fecha a mão, cobrindo a pedra.

DARCI (CONT'D)

Você deixou sua irmã em perigo pra sair numa aventura?

Lucas aperta a pedra que escolheu mais forte. Ele encara sua mãe e o aquário. Dentro do aquário, vemos a pedra de Vitória.

MATCH CUT DO
AQUÁRIO

20

INT. CASA ATUAL DE DARCI / SALA - NOITE (23H)

20

A pedra preciosa branca de Vitória ainda está no aquário.

Darci está sentada na poltrona. A lesão está no pior estágio, o seu pé direito está muito inchado.

Ela encara o aquário. O celular de Darci toca e ela atende. É Augusto.

Do outro lado da linha, a ambiência sonora é de um lugar fechado e relativamente silencioso. A ligação inicia em um silêncio agonizante.

Darci quebra o silêncio.

DARCI

Ligou pra polícia? Você tá bem?

Augusto ri de escárnio.

AUGUSTO (O.S.)

Você sabe que eu tô bem.

DARCI

E a Vitória?

A resposta não vem de Augusto.

LUCAS (O.S.)
Sempre assim...

A voz que segue a de Lucas soa mais próxima do telefone.

VITÓRIA (O.S.)
Como é que, por 20 anos, a gente
tinha um pai?! E ele só aparece
quando acha que o Lu me sequestrou?

DARCI
Não era pra ele ter falado com
vocês.

AUGUSTO (O.S.)
(gritando)
Não sou eu que tô perseguindo
nossos filhos!

DARCI
Agora é nossos filhos?

AUGUSTO (O.S.)
Quem que sustentava vocês?!

Lucas é agitado e tende a responder sem pensar tanto.

LUCAS (O.S.)
Vai se fuder, Augusto! *Pai do ano.*
Vocês dois se merecem.

DARCI
Foi o Lucas que fez a sua cabeça,
né, filha?

Vitória é uma pessoa calma e sempre escolhe suas palavras com cuidado.

VITÓRIA (O.S.)
A gente não é mais criança pra você
virar um contra o outro.

DARCI
É isso que eu recebo? Eu dei tudo
pra vocês!

LUCAS (O.S.)
Tudo o quê?

DARCI
Me recuso a ouvir essa ingratidão.

LUCAS (O.S.)
É, você não quer ouvir e a gente
não precisa ficar repetindo.

DARCI
Quando eu morrer, aí vocês vão
ver...

AUGUSTO (O.S.)
Cê tá mesmo falando isso? Você
inventou um sequestro!

LUCAS (O.S.)
Você ia saber que não teve
sequestro se *tivesse vivo*.

VITÓRIA (O.S.)
Vocês complicam tudo!

Darci, nervosa, passa a mão no cabelo.

VITÓRIA (O.S.) (CONT'D)
A gente cresceu com sua
manipulação! Você me transformou
numa personagem... E eu só queria
ser sua filha.

LUCAS (O.S.)
Daqui pra frente, tamo fora desse
inferno de vocês. Deixa a gente em
paz!

Lucas encerra a ligação.

Darci tenta ligar para Augusto. Ela escuta a mesma mensagem de erro que escutou quando ligou para os filhos: "Esse celular está desligado ou fora da área de cobertura".

Darci apoia o celular na mesa ao lado da poltrona e começa a chorar com a realidade do distanciamento dos filhos.

Repentinamente, Darci para de chorar e limpa as lágrimas do rosto. Ela pega um espelhinho de mão dentro do bolso de sua roupa e se encara no espelho por um tempo, como quem se recompõe. Darci aproxima o espelho do rosto, até encostar em sua testa e fecha os olhos.

Darci abre os olhos, desencosta o espelho do rosto. Ela fecha o espelho e o coloca na mesa, ao lado do celular.

Darci, decidida, se levanta da poltrona mancando e caminha em direção ao aquário. Ela pega a pedra preciosa preta de Lucas de dentro do bolso de sua roupa e a encara. Ela retira a pedra preciosa branca de Vitória de dentro do aquário e encara as duas pedras em suas mãos.

Darci caminha até a janela com muita dificuldade e, em um rompante de raiva, arremessa pela janela as duas pedras.

Vemos as duas pedras preciosas de Lucas e de Vitória fora da casa, paradas no asfalto. Juntas.

Ao fundo, a vida urbana segue normalmente.

FIM.

CARMINOS