

E quando ela não volta? Uma breve análise sobre o performativo da representação materna na obra cinematográfica *Que horas ela volta?* (2015)¹

Reinaldo Santos Correia Neto²

Marlúcia Mendes da Rocha³

RESUMO

Este texto tem como objetivo discutir os estigmas construídos em torno das representações maternas e o conceito de feminino na obra cinematográfica *Que horas ela volta?* (2015), dirigido por Ana Muylaert. Buscamos, também, evidenciar a verossimilhança como um elemento de coesão para o discurso narrativo e a composição da *mise-en-scène* como um argumento permanente para o dinamismo cênico na obra analisada. E, por fim, refletimos sobre a necessidade de estabelecer debates no que se refere à representação midiática de mulheres e mães, biológicas ou não.

Palavras-Chave: maternidade; estudos de gênero; verossimilhança; dramaturgia.

INTRODUÇÃO

O cinema consegue promover por meio de formulações no campo estético e ideológico, críticas e reflexões sociais, com a finalidade de ativar questionamentos do espectador para o assunto colocado em foco. Nessa perspectiva, este trabalho busca evidenciar as representações maternas e suas variações imagéticas, na obra cinematográfica *Que horas ela volta?* (2015), dirigido por Ana Muylaert, premiado no Film Internacional de Berlim e no Sundance Film Festival. Para o desenvolvimento da análise, optou-se por referenciais teóricos que não só dialogam com a construção cinematográfica e a análise fílmica como também, com teorias que perpassam pela identidade de gênero, o conceito de feminino e a construção da maternidade no campo diegético e não diegético.

¹ Trabalho apresentado no 17. GP Ficção Televisiva Seriada, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante do 5º semestre do curso de Comunicação Social – Rádio e TV – UESC/BA, e-mail: rscorreia.cos@uesc.br

³ Orientadora do trabalho: Profª do curso de Comunicação Social – Rádio e TV – UESC/BA, e-mail: mmrocha@uesc.br

No presente trabalho, as figuras maternas são compreendidas como bases centralizadoras, em que os acontecimentos externos flutuam ao redor de seus cuidados ou abandono. Nesse sentido, a intenção dessa discussão é problematizar a forma como a diegese insere as concepções acerca do papel feminino ao exercer a maternidade, refletindo comportamentos construídos na contemporaneidade. Desse modo, essa discussão promove a interpretação de aspectos identitários relacionados ao gênero e práticas discursivas sobre a legitimação do amor materno.

Diante disso, o principal objetivo dessa análise é contrastar as personagens mães quando são inseridas ao ambiente familiar e profissional no decorrer da ficção analisada. De imediato, notamos que os cuidados primordiais e a manutenção afetiva direcionadas às crianças são colocadas como uma obrigação da mulher, reduzindo seus direitos e deveres a uma condição puramente biológica. Se por um lado, as mulheres são impostas a uma compulsão cultural, por outro, não à imposição ou exigências feitas diante das condutas paternas e o desempenho dos homens relacionados ao cuidar não são mencionados. Por consequência, essas representações revelam um movimento desigual na organização familiar e do trabalho, refletindo características histórico-sociais de uma sociedade marcada pelo imperativo do patriarcalismo.

VEROSSIMILHANÇA COMO ELEMENTO DE COESÃO PARA A NARRATIVA

Entende-se que algo é verossímil quando apresenta elementos de composição referente às características que fundamentam a verdade, a probabilidade da existência representativa. Na narrativa, a verossimilhança é apresentada como um eixo que interliga a instância real e as representações do discurso narrativo, tornando-se uma espécie de junção que conecta o espectador com as suas próprias referências, aos elementos organizadores que compõem a montagem cinematográfica. Sendo assim, essa funcionalidade precisa atingir os olhos e os ouvidos do espectador nos instantes iniciais do filme para que a conexão com o discurso apresentado possa fluir em harmonia.

Na obra analisada, a verossimilhança é inserida através de referenciais socioculturais e históricos que embasam a representação do amor materno em sociedade, isso se reflete na construção imagética feita por Ana Muylaert em torno das mães

representadas no filme. Além disso, a verossimilhança é inserida nesse contexto por meio da causalidade cênica, do uso de metáforas e da não contradição que envolve o texto narrativo. Logo, essa função é notada no corpo do filme e os argumentos utilizados para contar a história de Val (Regina Casé) uma mulher nordestina, que ao passar por extrema dificuldade financeira precisou deixar sua filha Jéssica (Camila Márdila) em Pernambuco, migrando para São Paulo, em busca de melhores condições de vida.

Val é contratada para exercer a função de babá e empregada doméstica na casa de uma família de classe média alta, no Morumbi, permanecendo nessa atividade por treze anos. Significativamente, percebemos no decorrer da análise que há inserção de recursos que reforçam a intencionalidade da verossimilhança, ligados aos aspectos verossímeis na percepção da realidade promovida pelo filme. De acordo com Aumont e Marie (2006, p.296), a imagem que o espectador idealiza do mundo real precisa ser ativada em consonância com as imagens apresentadas em tela, para que então os embates representativos fornecidos pela verossimilhança sejam fortalecidos pela linha argumentativa apresentada no filme. Esse domínio da linguagem permite criar associações por meio da interpretação das atrizes, elencadas como fundamentais para a construção simbólica de cada personagem, evidentemente, essas características incluem os fundamentos da construção imagética da maternidade e suas diferentes ramificações.

Por consequência, observamos que essas construções simbólicas influenciam positivamente o ordenamento da sequência filmica, escolha dos planos e o conceito que explora as questões enfrentadas por mulheres ao exercerem a maternidade e a maternagem. São relações que se cruzam pelas interações e acontecimentos em cadeia que estimulam a percepção do espectador, diante dos conflitos apresentados em sua direção. Segundo o pensamento de Barthes (2003, p.19), a concretização da narrativa não se realiza apenas por meio de sobreposições de palavras, é necessário passar de um nível e em seguida chegar a outro nível, essa percepção surge do espectador que realiza projeções em cada estágio da interação, essa ação consiste no suporte dos encadeamentos implicitamente ligados aos contrapontos emocionais dos personagens em cena. O domínio dessa linguagem, utilizada no filme, evidencia a compulsão cultural que reduz mulheres a condições biológicas e ao dever de cuidar. Nessa reflexão, os instantes iniciais do filme nos mostram esse elemento de coesão que consegue materializar a funcionalidade das ações dramáticas.

Trata-se da inserção de um *flashback*, onde averiguamos o período inicial do trabalho de Val como empregada doméstica e cuidadora do filho dos patrões. Na cena, Val aproveita um momento de distração de Fabinho (Andrey Lima Lopes) e liga para Sandra (irmã de Val que não aparece no filme) pessoa de confiança designada por ela para cuidar da sua filha que ficou em Pernambuco. O motivo da ligação telefônica é a saudade que Val sente de Jéssica (Camila Márdila). Então, imediatamente, Val pede para falar com a filha, não é possível escutar o que a garota diz ao responder a mãe, mas através das respostas dadas por Val, observamos a recusa de Jéssica em receber o carinho materno à distância. Por exemplo, Val pergunta se ela está obedecendo Sandra, em seguida, possivelmente após receber uma resposta áspera da filha, Val se posiciona e diz: "Não fale assim, fale direito com a sua mãe." Logo, Val explica que só ligou porque estava com saudade e a ligação é encerrada.

Desse modo, esse retorno ao passado construído imagetivamente torna-se um agente que contextualiza a narrativa e exprime noções da temporalidade. Assim, podemos observar o uso do *flashback* como ferramenta de argumentação para explorar os acontecimentos anteriores que desencadearam os conflitos principais do filme. Nesse sentido, os critérios que envolvem a concepção do cinema estão intrinsecamente ligados ao despertar da cognição humana, neste enquadramento, justificando o uso do *flashback* como compreensão temporal da narrativa, ativando aspectos da memória diegética e do processo de imaginação, estimulado intencionalmente para alcançar o espectador. (AUMONT, 1995, p. 225)

Essa perspectiva traz consigo aspectos que marcam o fio condutor da narrativa, Arlindo Machado esclarece sobre essa modulação invisível que acompanha o progresso do filme, “o dever do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema” (MACHADO, 1997, p. 15).

Assim sendo, o exercício dessa composição de retorno ao passado da diegese, incorpora por meio da contribuição estética e temporal, moldes da verossimilhança que funcionam dentro da perspectiva fílmica. Desse modo, somos apresentados não só ao distanciamento conflituoso entre Val e a filha, mas também, observamos que os laços de afetividade entre Val e Fabinho, foram construídos na primeira infância do garoto. Por

consequência, essa dinâmica promove uma profusão de sentidos inerente ao que será proposto no filme, promovendo estruturas sintáticas com a capacidade de orientar os espectadores na dinâmica entre as imagens expostas em tela e os significados construídos imageticamente.

Nessa direção, entende-se nessa análise que a verossimilhança atua na coerência interna, no impacto causado na percepção dos espectadores e na relação de correspondência com o discurso proposto pela diretora Ana Muylaert. Sendo assim, Roland Barthes expõe qual deve ser a noção carregada pelo sujeito ao sair do cinema:

A imagem fílmica (incluindo o som). É preciso entender esta palavra no sentido analítico. Estou fechado com a imagem como se estivesse apanhado na famosa relação dual que funda o Imaginário. A imagem está ali, diante de mim, para mim: coalescente (significante e significado bem fundidos), analógica, global, prenhe; é um logro perfeito: precipitome para ela como um animal para o pedaço de trapo verossímil que lhe estendem; é claro, ela sustenta no sujeito que creio ser o desconhecimento ligado ao Ego e ao Imaginário. (BARTHES, 2004, p. 293)

Dessa forma, Barthes refere-se também, as engrenagens estruturais e a função social do prazer impregnado no texto, "toda vez que preciso distinguir a euforia, a saciedade, o conforto (sentimento de repleção em que a cultura penetra livremente), da agitação, do abalo, da perda, próprios da fruição." (BARTHES, 2002, p. 28). É a mescla de sentimentos promovida pela coesão cênica, indícios de realidade que entram em contato com os elos da maternidade e suas variadas funções, camadas de sugestões que acompanham o filme.

Além disso, é possível dizer que o texto narrativo engloba os caracteres ideológicos apresentados no filme, a desorganização na estrutura familiar que sobrecarrega a figura feminina, a evidente relação conflituosa entre mães e filhos, a ausência da figura paterna como um agente de manutenção afetiva, as desigualdades sociais e o preconceito de classe. De tal forma que, o discurso textual põe em ação paradigmas que acionam a memória das coletividades que entram em contato com os impasses enfrentados no filme, reconhecendo essas problemáticas nos impasses da sociedade contemporânea.

O texto cinematográfico é, conseqüentemente, um aliado na busca por uma representação verossímil. Sendo assim, o leitor assume o papel de espectador, na troca de confluências entre o texto transformado em som e imagem. Portanto, notamos que esses

pressupostos, estão impregnados na gênese narrativa da obra cinematográfica analisada. Em uma hora e cinquenta e dois minutos de duração, o filme utiliza a verossimilhança como uma ferramenta argumentativa, ao mesmo tempo que resgata uma estrutura sintática das relações humanas e dos ditames enfrentados em uma sociedade patriarcal. Logo, formam-se possibilidades associativas no contato com as interpretações e subjetividades promovidas através dos espectadores do filme.

MISE-EN-SCÈNE

A *mise-en-scène* pode ser definida "como uma utilização natural, ainda que inteligente, das figuras diante da câmera." (BORDWELL, 2008, p. 36). Essa composição, refere-se à direção das filmagens, o posicionamento da câmera, a iluminação e ao enquadramento proposto na representação cênica. "O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal." (BORDWELL, 2008, p. 33) É importante ressaltar que, a *mise-en-scène* é o reflexo dos registros realizados pela câmera, ou seja o ato de colocar-se em cena, ação que foi usada anteriormente no teatro, essa relação dialógica progride com o advento do cinema, transcendendo para exemplificar os atos da direção cinematográfica, exprimindo, desse modo, as escolhas realizadas pelo diretor para organizar os elementos e estruturá-los de acordo com a sua própria estilística durante as gravações de um quadro fílmico. Nessa lógica, iremos analisar a *mise-en-scène* construída no filme.

Logo nas primeiras cenas, observamos a estrutura física da casa dos patrões Bárbara (Karina Teles) e Carlos (Lourenço Mutarelli), onde Val mora e trabalha a mais de vinte e três anos. No decorrer do filme, notamos que ela funciona como um elemento simbólico para demarcar a segregação sócio-espacial, evidenciando os limites sociais que classes economicamente dominantes tentam impor sobre grupos minoritários. Dessa forma, os espaços da casa que servem para o convívio da família burguesa e os espaços quase subterrâneos destinados aos empregados, entram em conflito e exprimem os códigos sociais contidos na construção da imagem.

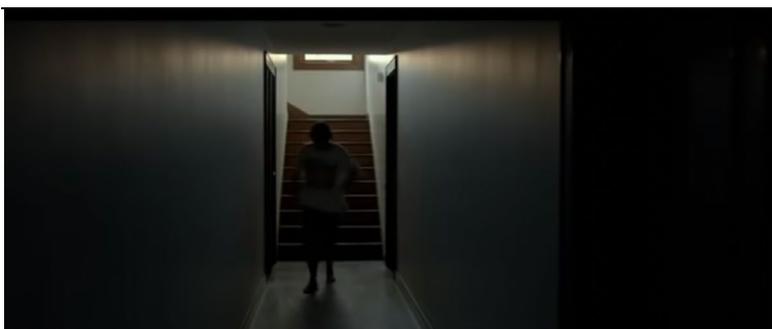


Imagem 1

Esta cena, retirada do início do filme, comprova as características simbólicas da casa e a pressão exercida por sua onipresença diante dos comportamentos realizados por Val. Na cena, observa-se o uso da câmera estática, um corredor estreito trazendo o sentido de direcionalidade e uma baixa iluminação que só nos permite acompanhar o vulto da personagem, não é possível focar nas suas expressões. Além disso, destacamos a única fonte de luz na cena, que vem do exterior da casa através de uma pequena janela no final do corredor. Dessa forma, a iluminação da cena é capaz de modular as ações da personagem no enquadramento.

Nesse contexto, a iluminação torna-se o principal agente da composição realizada na mise-en-scène. Sendo assim, a baixa luminosidade contribui para o despertar da curiosidade dos espectadores, acerca do ambiente em que Val está inserida, e também, sobre qual ação ela irá executar naquele momento. O domínio da composição de um plano passa por critérios de iluminação, não apenas para evidenciar um objeto ou ação, como também, escondê-lo ou colocá-lo em suspense na representação. Nesse sentido, fazemos referência às necessidades tradutórias que constam na imagem 1, a pequena propagação de luz contribui para a modelagem desse corredor estreito, sintetizando a opressão vivenciada por Val no ambiente de trabalho, uma relação eminentemente simbólica. Analisando dessa maneira, podemos afirmar que a "iluminação é um cenário vivo ou quase um ator." (BETTON, 1987, p.55). Assim, no momento em que Val desce as escadas em direção ao corredor, sua figura é centralizada com a ajuda do sombreamento feito pelo fecho de luz. Seria essa uma maneira de dar destaque a ação da personagem, promovendo nesta cena, mecanismos que estimulam a percepção do espectador. Pois a iluminação,

cria lugares, climas temporais e psicológicos, cria estética. Assim como as linhas, as formas e as cores, a luz pode produzir efeitos sobre a sensibilidade de nossos olhos, mas também sofre sensibilidade como um todo. As percepções afetivas (ou mentais) são acompanhadas de

sensações e de sentimentos agradáveis ou desagradáveis, donde os efeitos de uma bela paisagem ou de uma música harmoniosa, benéficas ao corpo e ao espírito. Através do jogo e da arte dos valores – ou seja, das diferentes gradações de sombra e luz – o cineasta pode obter a sensação de realce dando a seu assunto a atmosfera e o valor expressivo que deseja. (BETTON, 1987, p. 55)

Dessa maneira, constitui-se em um progresso sensorial do filme, um resgate intencional para “o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema” (MACHADO, 1997, p. 15). Entretanto, como afirma Betton (1987), aqui a imagem fílmica exerce um efeito de acionamento dos elementos interpretantes, esses recursos simbólicos chegam ao espectador, posteriormente são inseridos na leitura da imagem a partir de uma interação "ativa", correspondente a sentimentos vivenciados na realidade.

Logo, esses elementos dispostos na tela vêm com a intenção de despertar os sentidos da subjetividade humana, "há tantas interpretações quantos espectadores. Isso se deve à complexidade da vida, onde nada é absoluto, e à relatividade das coisas." (BETTON, 1987, p.100). Desse modo, a iluminação também atua nesse campo das criações interpretativas, uma vez que acrescenta ao corpo da imagem características e formas associativas.

No que se refere às sombras, Bordwell e Thompson (2013, p. 222) definem que existem dois tipos de sombras que podem ser analisadas na composição da *mise-en-scène*: a sombra projetada e o sombreamento. A primeira circunstância ocorre quando as sombras são geradas quando um corpo ou objeto bloqueia a incidência da luz. A segunda circunstância ocorre quando a luminosidade atinge um ponto parcial do objeto ou corpo, isso ocorre por conta das características dimensionais desse agente exposto em cena. Por isso, o enquadramento da figura 1, consegue alinhar-se com o sentido elaborado no espaço-temporal da narrativa.

REPRESENTAÇÃO MATERNA

Trataremos nesta seção das representações maternas no filme em análise, bem como, os desdobramentos de suas ações no contexto sócio-cultural apresentado na narrativa. Dessa forma, destacamos os indicadores de dispositivos ideológicos que são expostos durante a exibição, "uma reprodução bastante convincente desencadeia no

espectador fenômenos de participação – participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva – que contribuem para conferir realidade à cópia” (METZ, 2007, p. 19).

Tendo por propósito figurar a ação do corpo feminino no mundo, em seu livro *Problemas de Gênero - Feminismo e subversão da identidade*, Judith Butler (2021, p. 20) explica sobre a importância de haver uma reivindicação sobre a legitimidade do sujeito, uma vez que, quando mulheres consentem com a evocação do "sujeito temporal" constituído por uma forma não histórica, é como se houvesse uma premissa básica, que considera qualificações do discurso pré-ordem social através do consentimento de pessoas que aceitam ser governadas. Butler, problematiza os sistemas fundacionais das questões que envolvem o sujeito e suas noções aplicadas à pluralidade para mulheres.

Nessas reflexões, Simone Beauvoir (1970, p.13) contribui para o debate das codificações que envolvem o sujeito em sociedade, lembra que as noções do "outro" enquanto sujeito estão enraizadas desde as formações das sociedades primitivas, carregando nessas congruências o sentido da dualidade, por consequência, essa formação é transferida ao senso de coletividade que sempre considera o "outro" diante da própria existência. Logo, o sentido prevalecente da dualidade, oposição constante, chega ao modelo de feminino e masculino instaurado nos códigos sociais.

Nesse paradigma, Elisabeth Badinter (1985, p. 15) aborda as representações maternas que se situam no cotidiano, em função de uma relação triangular: pai, mãe e filhos, estabelecendo que todos os estudos referentes ao comportamento humano devem considerar as variáveis relações dessa tríade. É impossível, portanto, comentar sobre um indivíduo que compõe essa relação, sem antes falar dos outros dois. "É em função das necessidades e dos valores dominantes de uma dada sociedade que se determinam os papéis respectivos do pai, da mãe e do filho." (BADINTER, 1985, p.15). Desta forma, quando as ideologias são usadas em favor apenas do amparo ao homem-pai, a mulher-mãe é colocada em segunda instância e sua condição é realocada à da criança. Em posição antagônica, quando o interesse social é dirigido para a criança, em um discurso que garante a sua sobrevivência no cotidiano e a manutenção de uma educação digna, o foco é direcionado para as mães, tornando-se uma personagem fundamental, em detrimento da figura paterna. Badinter ainda esclarece que esse comportamento deriva de um posicionamento histórico e a função da criança está ligada aos valores maternos. Mas,

Além do peso dos valores dominantes e dos imperativos sociais, delinea-se um outro fator não menos importante na história do

comportamento materno. Esse fator é a surda luta dos sexos, que por tanto tempo se traduziu na dominação de um sobre o outro. Nesse conflito entre o homem e a mulher, a criança desempenha um papel essencial. Quem a domina, e a tem do seu lado, pode esperar levar a melhor quando isso convém à sociedade. Enquanto o filho esteve sujeito à autoridade paterna, a mãe teve de se contentar com papéis secundários na casa. Segundo as épocas e as classes sociais, a mulher sofreu essa situação ou aproveitou-se dela para escapar às suas obrigações de mãe e emancipar-se do jugo do marido. (BADINTER, 1985, p.15-16)

Essas afirmações, entram em consonância com o reflexo das representações maternas propostas no filme, esses conceitos necessitam de um discurso para mesclar as influências sofridas pelo corpo feminino no decorrer da história. É dizer, segundo Judith Butler (2021, p.21), que há uma impossibilidade de segregar as noções de entendimento ao "gênero", isto porque os vestígios políticos permeiam, invariavelmente, a manutenção das discussões em torno do gênero, suas características e formas de expressão em sociedade.

No filme analisado, essas percepções estão contidas nas camadas simbólicas, convidando o espectador a realizar um diálogo com a interpretação sistêmica. Por isso, a importância em elencar a teorização de hipóteses que tentam elucidar a estrutura performativa do gênero, premissas básicas que colaboram com o discurso linguístico em associação com a narrativa cinematográfica. Portanto, essa construção visual da experiência materna, dotada de matéria substancial com a realidade, acompanha a função referencial do produto fílmico.



Imagem 2

Na cena acima, vemos um dos símbolos de tentativa da representação materna como o ser centralizador do lar, Bárbara senta-se na ponta da mesa, um lugar de autoridade, que comumente é ocupado por homens. Na era medieval, eram os homens reis que ocupavam o extremo da mesa, tal posição justifica a postura de governante imposta ao rei. Na cena, observamos que apesar da família não estabelecer um diálogo entre eles

porque todos estão conectados ao celular durante a refeição, é Bárbara que exerce a função de comando na mesa, é ela quem pergunta se todos já terminaram de comer e manda Val retirar os pratos da mesa e trazer a sobremesa. Uma ação sutil, mas que revela o modelo comportamental dessa representação materna e onde está acentuado o comando familiar.

Em termos técnicos, evidenciamos nessa cena, a escolha da diretora em não colocar na imagem a ação das personagens comendo, bebendo ou dialogando, em vez disso, vemos o distanciamento afetivo colocado através do uso do celular no momento do jantar em família. Nesse contexto, David Bordwell esclarece sobre os desafios técnicos de gravar uma cena da mesa de jantar:

O "quebra-cabeça da mesa de jantar" se torna emblemático de muitos tipos de cenas. Você enfrenta as mesmas questões ao filmar personagens jogando pôquer, uma gangue planejando um assalto, oficiais do exército examinando um mapa de território inimigo ou pessoas reunidas em torno de uma sepultura. Sempre que três ou quatro personagens estão em volta de algo, os problemas de *mise-en-scène*, filmagem e montagem são similares. Para solucioná-los, os diretores desenvolveram práticas bem padronizadas, rotinas estilísticas que chamarei de esquemas. O princípio da continuidade da filmagem clássica propõe dois esquemas principais: o dos planos únicos, que caracteriza o cinema mudo; e o da variedade de planos, que caracteriza o cinema sonoro. Amplamente utilizado pelos diretores contemporâneos em tais cenas, o *travelling* constitui o terceiro esquema, também fundado no pressuposto da continuidade espacial. (BORDWELL, 2008, p. 25)

Aqui, a construção da imagem fílmica é notada no uso do ângulo estático, na continuidade rítmica e no plano único que permite acompanhar de forma global a reação das personagens. Dessa maneira, não há diálogo e nem contato visual entre a família na hora do jantar, é como se todos estivessem ocupados com as questões de seu próprio mundo.

Nesse panorama, onde o distanciamento emocional familiar prevalece, notamos que a relação entre Bárbara e Fabinho é marcada por instabilidade e conflitos, as discussões surgem em torno da ausência de manifestações afetivas que afetam ambas as partes. Posto isso, durante a progressão do filme observamos que Barbara sempre privilegia as demandas do trabalho e negligencia as angústias apresentadas por seu filho. Posteriormente, quando o filho recebe a notícia de que foi reprovado no vestibular, Bárbara tenta se aproximar para oferecer algum tipo de consolo, Fabinho se fastia e a mãe pergunta porque ele aceita receber os carinhos de Val, mas não aceita receber os carinhos dela, uma vez que, ela é a sua mãe, Fabinho então responde: "A Val me acha inteligente,

você me acha burro." Nessa cena, observamos o desconforto imposto pela falta de habilidade em demonstrar a afetividade na relação entre mãe e filho. Badinter explica que

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada (BADINTER, 1985, p. 22-23).

Em oposição, a relação de Val e Fabinho é construída por demonstrações afetivas, confidências e apoio emocional. Nesse contexto, é com Val que Fabinho desabafa, demonstra carinho, conta suas aflições, compartilha os seus medos em relação a sexualidade e pede conselhos amorosos. No cotidiano, é Val quem exerce uma representação maternal para Fabinho, observamos que em alguns momentos Val coloca Fabinho em seu colo e faz brincadeiras infantis. Em outros momentos, Fabinho deixa o seu quarto na parte nobre da casa e vai para o quarto de empregada dormir na companhia de Val, alegando que se sente mais confortável em sua presença. Desse modo, constatamos frequentemente, que Val exerce uma maternidade ativa ou maternagem, estabelecendo uma conexão profunda com aquele que ela opta por cuidar como um filho, essas percepções, são provadas pela necessidade que Fabinho possui em sentir a presença física de Val. Nesse contexto, os limites da relação de trabalho são extrapolados, os laços afetivos se estabeleceram desde a infância de Fabinho, quando Bárbara, a mãe biológica saía para o trabalho, os cuidados afetivos de Fabinho eram desempenhados por Val, essa relação de encargo afetivo é percebida no filme.

Se por um lado, a relação de Fabinho e Val é marcada por uma construção afetiva notável, por outro, a relação que Val possui com Jéssica, sua filha biológica, é marcada por distanciamento e má comunicação. A presença de Jéssica simboliza o reencontro com a identidade materna, ao mesmo tempo em que promove uma quebra na dinâmica social da família. Assim, é como se houvesse no âmbito diegético uma operação mestiça que cria "[...] um universo multidimensional e polifônico onde até mesmo as personagens não estão seguras da integridade da sua subjetividade." (LAPLANTINE; NOUSS, 2016 p.64). Portanto, a construção afetiva entre mãe e filha formam o novo centro organizador das ideias no decorrer da narrativa.

A edificação do amor materno entre Val e Jéssica, marca o limiar para a passagem final do filme, expressões de afetividade maternal intensa são demonstradas com a notícia da aprovação de Jéssica no vestibular. Em discussões anteriores, ainda tentando acertar os motivos do afastamento materno, Jéssica diz que sofreu com o distanciamento da mãe, prontamente Val retruca dizendo que também sofreu com a distância entre as duas, e explica o seu pensamento conflituoso: "Tu não sabe minha agonia, quanto mais eu não voltava, mais eu queria voltar, mas passava o tempo e eu não voltei." Em seguida, Val profetiza para Jéssica: "Um dia, tu vai entender direitinho tua mãe." Logo depois, seguindo sua intuição materna, Val questiona Jéssica sobre a foto de um menino que ela encontrou nos livros da filha. Após chorar e hesitar, Jéssica assume: "É Jorge, meu filho!".

Na impossibilidade de postergar decisões, que emergem após treze anos reprimidos, Val pede demissão do emprego e decide ir morar com a filha. Da mesma forma que, Val se distancia da filha e migra para São Paulo, buscando através do trabalho físico, melhores condições de vida. Jéssica, também, distancia-se do seu filho, migra para São Paulo, mas, resolve que é através do exercício intelectual que irá obter melhores oportunidades para o filho. Dessa maneira, Jéssica compreende o exercício materno experienciado por Val. O filme é encerrado com uma promessa de manutenção dos laços afetivos, quando Val pede para Jéssica se reencontrar com o filho e trazê-lo para morar com elas. A hipótese é de que Val não quer que a história se repita e o distanciamento afete a relação maternal. O encerramento do filme, exhibe um enquadramento sutil no sorriso de Val, resultado das ações reivindicantes entre mãe e filha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que horas ela volta? narra com simplicidade a sensível trajetória de uma mãe que traz no seu caminhar os desafios enfrentados por mulheres que precisam dedicar-se integralmente ao trabalho para prover o sustento da família. Desse modo, a temática do filme consegue envolver os espectadores, que se reconhecem na dinamização apresentada. Incluindo, as diferentes expressões do amor materno e a dualidade na forma de expressar o afeto. Tal segmento, só foi possível graças a utilização da verossimilhança como um elemento de coesão para construção do roteiro, possibilitando evidenciar as questões de gênero e as desigualdades sociais tratadas no filme.

Por isso, é necessário estabelecer uma diferenciação coesa entre maternidade e maternagem. O conceito de maternidade está ligado ao ato de gestar e parir uma criança. Já a maternagem corresponde aos movimentos de suporte social, afetivo e ao ato de cuidar. Enquanto a maternidade compõe intrinsecamente as características físico-biológicas da mulher, a maternagem se estabelece através de uma afirmação pessoal, um desejo do indivíduo em exercer a função materna que, não depende da questão de gênero. Ao analisar a obra cinematográfica escolhida, percebemos que as representações das mulheres e mães, biológicas ou não, são dissociadas dos padrões estabelecidos na sociedade patriarcal.

Os laços de afetividade entre mães e filhos delimitaram os aspectos socioculturais e econômicos percorridos durante a narrativa das personagens. O exercício do amor materno, colocado em prática através da construção imagética proposta pelo filme, foi decorre do convívio afetivo e do amparo familiar. Sendo assim, as representações maternas expostas nesta obra, distanciam-se da submissão à dinâmica essencialista. Percebemos, que as mães ficcionais afirmaram por intermédio dos discursos sociais que estavam inseridas, e exemplificaram através da manutenção dos seus atos, o processo de desnaturalização da relação materna. Dessa maneira, fica evidente que ter filhos torna-se uma escolha, manter uma relação de afetividade, ou não, é consequência de construções socioculturais e não de fatores biológicos ligados ao corpo da mulher.

Soma-se à qualidade do filme, uma construção harmônica da *mise-en-scène* com a articulação da montagem, utilizando da linguagem cinematográfica para impactar os diferentes níveis de interpretação do espectador, o jogo de luz e sombra foi usado para atenuar ou evidenciar as expressões das personagens mães em momentos decisivos para trama. Além disso, é possível notar que, o enredo ficcional mantém em sentido figurativo o padrão da ordem social, baseado na organização familiar representada nas relações entre pai, mãe e filho. Porém, em decorrência do afastamento emocional e físico da mãe biológica, os cuidados afetivos com esse filho são transferidos para outra figura feminina, e o zelo e a responsabilidade da paternidade não são questionados ou cogitados como uma possibilidade para suprir a carência afetiva dessa criança. Portanto, o discurso cinematográfico apresentado no filme carrega operações mestiças (LAPLANTINE/NOUSS, 2016), que se imiscuem nas configurações de uma linguagem social, em que as

discussões das representações maternas em cena refletem o período histórico de sua construção.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus Editora, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARTHES, Roland. **Introdução à teoria do cinema**. Trad.: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002. (trabalho originalmente publicado em 1973)
- BARTHES, Roland. **Ao sair do cinema**. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BORDWELL, David. **Encenação e Estilo**. M.L.M. Jatobá (trad.). Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora Unicamp e Edusp, 2013.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero - Feminismo e subversão da identidade**. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021
- LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **A mestiçagem**. Trad.: Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Instituto Piaget, 2016.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas (SP): Papirus, 1997.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007