

O REVERSO DA MATERNIDADE IDEALIZADA EM *THE BIGGEST MODERN WOMAN OF THE WORLD* DE SUSAN SWAN

André Pereira Feitosa
Universidade Federal de Minas Gerais

The Biggest Modern Woman of the World, de Susan Swan, apresenta críticas à maternidade idealizada. Alicerçada nas características do grotesco na literatura, a obra enfoca representações inversas de modelos estereotipados de perfeição feminina. Tradicionalmente, em sociedades patriarcais, a imagem da mulher virtuosa tem na maternidade uma de suas funções sociais mais relevantes a serem cumpridas. Essa concepção idealizada de perfeição em que ser mãe é concebida como uma característica intrínseca à natureza feminina é muitas vezes questionada. Teóricas como Margaret Miles, Ewa Kuryluk e Julia Kristeva percebem que as figurações da Virgem Maria regem as configurações aceitáveis de aparência, atitude, e comportamento prescritos para as mulheres. Contrapondo a esse modelo, a obra de Swan enfoca figuras de *Pietà* às avessas, questionando as exigências para se conquistar o ideal feminino nas quais a maternidade compõe o estereótipo da mulher virtuosa.

Susan Swan afirma em entrevista que “as mulheres têm tido medo de realmente revelarem suas emoções negativas quanto à maternidade”, o que também engloba “suas frustrações, seus senos de raiva, seus senos de falta de poder” (SWAN, 1991, p. 219, tradução nossa).ⁱ Mesmo afirmando que sua experiência pessoal como mãe tenha sido emocionalmente gratificante, a autora observa que “a maternidade é a profissão menos bem paga, menos reconhecida e mais supersentimentalizada do mundo” (SWAN, 1991, p. 212, tradução nossa).ⁱⁱ Geralmente, os arquétipos de mães veiculados na mídia coincidem com o que Swan qualifica de “um modelo aprisionador de feminilidade”,ⁱⁱⁱ no qual a mãe está “constantemente alegre e preocupada em cuidar das necessidades das outras pessoas da família” (SWAN, 1991, p. 212, tradução nossa).^{iv} A autora afirma que caso a mãe se desvencilhasse desse padrão, correria o risco de ser estigmatizada e considerada egoísta. Esse modelo de mãe sustentado como perfeito, em que a passividade e a submissão materna perante seus maridos regem a estrutura familiar, também tem sido criticado por várias feministas, como Betty Friedan, Adrienne Rich e Simone de Beauvoir. Friedan chega mesmo a nomear a maternidade e os trabalhos domésticos como um “campo de concentração confortável” (FRIEDAN, 2001, p. 393, tradução nossa),^v e ironiza a condição dessa mãe que se submete a tal confinamento, denominando-a de “heroína

dona-de-casa feliz”,^{vi} enfatizando que muitas mulheres sofrem dessa “dolorosa insatisfação” (FRIEDAN, 2001, 79, tradução nossa)^{vii} por pensarem que estão sozinhas nessa condição subalterna.

Algumas críticas da atualidade, como Cristina Stevens, concordam com tais questionamentos sobre modelos tradicionais de maternidade. Stevens afirma que “essas formulações patriarcais tiveram – e ainda têm – impacto incalculável na vida de homens e mulheres, e por isto têm merecido a atenção de feministas, sobretudo nas três últimas décadas” (STEVENS, 2007, p. 18). A literatura muitas vezes se espelha em estudos sociológicos, e a complexidade das representações maternas aumenta “à medida que o sentido de maternidade se diversifica, uma vez que à mãe tradicional vem juntar-se a mãe adotiva, a mãe lésbica, o homossexual que materna, a mãe de aluguel, a mãe adolescente, a mãe solteira, a mãe prisioneira, a mãe pobre, negra, a mãe genética, etc.” (STEVENS, 2007, p. 18). Percebe-se que a autora menciona, porém sem se aprofundar muito em temáticas do grotesco feminino, formas de maternidade percebidas como desviantes por não corresponderem às normas tradicionais.

Simone de Beauvoir também critica a maternidade como condição *sine qua non* para a felicidade e o sentimento de completude feminino. Em seu influente livro *O segundo sexo*, de 1949, a autora afirma que “gravidez e maternidade são vividas de maneira muito diferente entre as mulheres, podendo surgir sentimentos de revolta, resignação, satisfação, ou mesmo, entusiasmo” (BEAUVOIR, 1967, p. 258). Ela ainda defende que “as decisões e os sentimentos confessados da jovem mãe nem sempre correspondem a seus desejos profundos”, podendo ocorrer da mãe mascarar sua insatisfação no lar com um semblante de felicidade. Mesmo quando “o filho se apresenta como uma riqueza no seio de uma vida feliz, ou pelo menos equilibrada”, este não deveria “limitar o horizonte da mãe”.^B Contrariando a visão patriarcalista e idealizada da maternidade, Beauvoir defende que a mulher “só pode consentir em dar vida se a vida tem um sentido; não poderia ser mãe sem tentar desempenhar um papel na vida econômica, política, social” (BEAUVOIR, 1967, p. 292).

A autora finaliza seu raciocínio sobre a maternidade com um tom fatalista, criticando o fato de “entre os árabes, os índios e muitas populações rurais” a mulher ser “apenas uma criada, apreciada segundo o trabalho que fornece e substituída sem lamentações caso desapareça”. A mãe encontraria sua única condição de sobrevivência digna entregando-se à “dedicação apaixonada e tirânica pela família” (BEAUVOIR, 1967,

p. 294), no ambiente definido mais tarde por Friedan como o campo de concentração confortável.

Segundo Luiz Nazário, em *Da natureza dos monstros* (1998), “o grande boom de mulheres-monstros [no cinema] deve-se à subversão dos papéis sexuais tradicionais” pela qual algumas personagens se monstrificam por retraírem sua feminilidade (NAZÁRIO, 1998, p. 125). O autor também ressalta que “tal como a masculinidade, a feminilidade é uma construção cultural” e que, por consequência, “os homens que não encontram ou renegam sua masculinidade são estigmatizados, as mulheres que divergem, mental ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser monstrificadas” (NAZÁRIO, 1998, p. 117). Nesse contexto, a mulher que assume seu papel social feminino, no qual a maternidade se destaca, corrobora o que Margaret Miles define como “imagens positivas de mulheres” (MILES, 2006, p. 139). Nas palavras de Miles:

Imagens “positivas” de mulheres – ou seja, imagens de mulheres socialmente aceitáveis, mulheres “boas” sob a perspectiva do governo do coletivo masculino – frequentemente funcionam não como “recompensas” para mulheres, mas como mensagens prescritivas. Imagens positivas definem com o que a “bondade” feminina se parece e compelem as mulheres a imitarem as qualidades de tais imagens. As imagens positivas das mulheres, então, têm uma função importante, mesmo, ou especialmente, nas sociedades mais misóginas. Da mesma forma, a literatura misógina consistentemente enfoca e valoriza mulheres boas; frequentemente um senso ilusoriamente enfatado de superioridade da mulher justifica o ataque do autor às mulheres que não correspondem a esse ideal, como acontece inevitavelmente com a maioria delas. Assim, os elogios à “superioridade” feminina podem funcionar para justificar a difamação das mulheres. (MILES, 2006, p. 139, tradução nossa).^{viii}

Miles argumenta que as sociedades misóginas, para sustentarem a supremacia masculina, definem rigidamente as qualidades femininas que devem ser copiadas pelas mulheres que desejam ser aceitas como normais. Para que um grande número de pessoas sustente tais padrões, criam-se dispositivos reguladores de conduta, nos quais a imagem positiva de mulheres, presente em grande parte na arte e na literatura sexistas, dita as regras de comportamento que reforçam o tal modelo cristalizado de poder.

Miles e Julia Kristeva percebem que tal imagem positiva feminina sustentada por muitas culturas ocidentais é representada pela figura da Virgem Maria, que regula, desde a Idade Média, as configurações “aceitáveis de aparência, atitudes e comportamento prescritas para as mulheres” (MILES, 2006, p. 139, tradução nossa).^{ix} Para Miles, a pintura de Carlo da Camerino, *The Madonna of Humility with the Temptation of Eve* [Nossa Senhora da Humildade com a tentação de Eva], do final do século 14, é um referencial apropriado para ilustrar a justaposição “da ‘mulher boa’ com a ‘mulher má’” (MILES, 2006, p. 139, tradução nossa).^x Três quartos da parte superior da referida pintura são ocupados pela figura da Virgem Maria, contrastando com a figura estereotipada de

Eva, nua, segurando a maçã mordida, e com a serpente, ambas posicionadas estrategicamente na parte inferior do quadro. A crítica enfoca em sua análise da ilustração que a “representação do corpo da Virgem está limitada diretamente às partes que servem para sustentar e alimentar a criança” (MILES, 2006, p. 139, tradução nossa),^{xi} sugerindo que a maternidade é um ideal necessário a ser almejado pelas mulheres que desejam ser boas.

A teoria do abjeto de Julia Kristeva, unida às teorias do grotesco, são referências teóricas necessárias para este estudo comparativo, uma vez que a maternidade na esfera grotesca se apresenta, em muitos casos, distante dos modelos tradicionais preconizados nas imagens costumeiras de perfeição familiar. Criando um neologismo, característica comum a seus textos, Kristeva publica em 1977 o controverso “Hérétique de l’amour” – aglutinando as palavras francesas *hérétique* [herege] com *éthique* [ética] –, no qual a psicanalista mescla conceitos da maternidade na psicanálise com a óptica teológica católica, em que a figura da Virgem Maria funciona como um placebo criado para atenuar a angústia humana perante a morte. A psicanalista inicia o seu texto afirmando que “a única função do ‘outro sexo’” é ser mãe e que “vivemos numa civilização em que a representação *consagrada* (religiosa ou leiga) da feminidade é absorvida pela maternidade” (KRISTEVA, 1988, p. 269, grifos da autora). Em seu ponto de vista, “quando o feminismo reivindica uma nova representação da feminidade, ele parece identificar a maternidade com esse equívoco idealizado e recusando a imagem e seus abusos, contorna a experiência real que tal fantasma oculta” (KRISTEVA, 1988, p. 269).

É possível perceber uma gama de possíveis conceitos de maternidades grotescas na literatura. Tais exemplos de maternidades desviantes, como bem nos lembra Susana Bornéo Funck em “Representações da maternidade e da paternidade na literatura feminista contemporânea” (1999), geralmente são providos de uma “força revolucionária e não mais como modo de manutenção do *status quo*” (FUNCK, 1999, p. 304) e, a meu ver, se opõem a ilustrações como a de Nossa Senhora da Humildade. Essa crítica a certos valores tradicionais, como o da maternidade perfeita e o da família estereotipadamente feliz, está presente em *The Biggest Modern Woman of the World*.

Umberto Eco observa que, desde a Antiguidade, tanto a beleza quanto a feiura são definidas “em relação a um modelo estável” (ECO, 2007, p. 15). Esse modelo idealizado com o qual o feio contrastava, ao qual Eco faz menção, será sempre o arquétipo normalizador do qual o ser grotesco irá se distanciar. Margaret Miles tenta categorizar os possíveis mecanismos para a identificação do grotesco nas artes que

afrontam tais arquétipos de perfeição, e afirma que "os três recursos retóricos e pictóricos mais relevantes que contribuem para a apresentação grotesca são: caricatura, inversão e hibridização" (MILES, 2006, p. 155, tradução nossa).^{xii} Dessa forma, as caracterizações grotescas são compostas pelo reverso do que está tradicionalmente representado. Margaret Miles observa que a mulher grotesca é representada pelo contrário do modelo de perfeição feminina medieval, eternizado pela religião católica nas múltiplas iconografias da Virgem Maria.

Na obra de Swan esses conceitos de maternidade e a condição da mulher inserida em uma cultura patriarcal encontram-se amalgamados na protagonista, que, de certa forma, se assemelham à figura pertencente ao imaginário católico de Nossa Senhora das Dores. *The Biggest Modern Woman of the World* apresenta uma cena marcante da *Pietà* às avessas. A maternidade grotesca na obra de Swan se opõe à figuração tradicional da *Pietà* por mostrar uma gigante segurando o corpo de seu filho monstro que acaba de morrer no parto.

Um dos momentos dolorosos pelos quais passa a gigante ocorre durante o parto de sua segunda gravidez. Por se tratar de um bebê-monstro, o procedimento dura três dias para ser concluído e a criança vive por apenas 11 horas. Seu óbito é atribuído às suas "dificuldades genéticas" (SWAN, 2001, p. 327, tradução nossa).^{xiii} O nascimento da criança é relatado por Anna, em seu diário, e pelos médicos Dr. Beach e Dr. Robinson, em seus respectivos relatórios médicos. Anna inicia a sua narrativa como gigante de circo de horrores, sugerindo que seu corpo desproporcional lhe confere poder e que ela é feliz com sua magnitude. O final da obra de Swan termina com o fracasso dela em ser mãe, em ser vista como uma normal em sua comunidade, chegando mesmo a desculpar-se ao médico por ser uma gigante (SWAN, 2001, p. 328). Seu esforço para se normalizar através da maternidade é em vão. O espetáculo da maternidade grotesca da gigante tem seu momento máximo quando Anna segura em seus braços o corpo de seu filho morto:

"Eu não vou fotografar um cadáver," disse o fotógrafo. Eu comecei a chorar porque eu vi que Babe não estava se mexendo nos braços de Martin e sua língua se estendia sem vida para fora de sua boca aberta. Martin parou de gritar e docilmente trouxe a criança inerte a mim. Eu o embalei em meu peito e mandei Martin buscar os médicos que dormiam no andar de cima. "Você tiraria uma foto do meu filho?" eu pedi. "Ela será a minha única recordação dele". O homenzinho se arrastou enrubescido e suavemente disse sim [...]. Eu me deitei no quarto com Babe, feliz por tê-lo comigo pela última vez, e me senti resignada. A morte dele acabou com o sonho de Martin de ter uma raça de gigantes e aniquilou minha esperança de que finalmente, algum dia, eu pudesse ter uma conexão com esse mundo estranho no qual eu fui lançada. (SWAN, 2001, p. 326-327, tradução nossa).^{xiv}

Os gigantes percebiam o nascimento desse filho como uma possível saída para se normalizarem. Martin acreditava que vivendo em meio a outros gigantes ele poderia

ser aceito como apenas mais um integrante do grupo, e não como uma aberração que se destaca da maioria. No entanto, esse sonho do marido de Anna camufla, na verdade, uma vontade inconsciente de não ser visto como um monstro, e ser incorporado em sua sociedade como um normal. De forma semelhante, Anna acredita que não seria mais considerada por sua comunidade como um ser grotesco se constituísse uma família aos moldes tradicionais. A realização de seu desejo dura apenas 11 horas e é, de certa forma, eternizada pela fotografia que, na verdade, mostra uma versão grotesca da *Mater Dolorosa*. A gigante que chora a morte de seu filho e o segura contra seu peito, com diversos ferimentos em seu corpo anormal ocorridos durante o parto, remete à imagem de Nossa Senhora da Dores.

Em *The Biggest Modern Woman of the World* o ideal de maternidade normal é posto em cheque. A obra de Swan desestabiliza os modelos tradicionais de família. O casamento de Anna Swan com o também gigante Martin Bates serve apenas para satisfazer os caprichos de seu agente circense que lucra expondo aberrações em um circo de horrores. A maternidade da gigante não corresponde ao padrão normal no qual a mãe estereotipadamente embala um filho sadio e está amparada sob a proteção de seu marido.

ⁱ “Women have been frightened to really reveal the darker emotions that have gone with mothering – about their frustrations, their sense of anger, their sense of powerlessness”.

ⁱⁱ “Motherhood is the most under-paid, under-acknowledged, and over-sentimentalized job in the world”.

ⁱⁱⁱ “[...] an imprisoning model of femininity”.

^{iv} “[...] constantly cheerful and looking after the needs of other people in the family”.

^v “comfortable concentration camp”.

^{vi} “happy housewife heroine”.

^{vii} “[...] aching dissatisfaction [...]”.

^{viii} “Positive’ images of women – that is, images of socially approved women, ‘good’ women from the perspective of the governing male collective – often function not as ‘rewards’ for women, but as prescriptive messages. Positive images define what female ‘goodness’ looks like and urge women to imitate the qualities of these images. Positive images of women, then, play a very important role, even or especially, in the most misogynist societies. Similarly, misogynist literature consistently pictures and praises good women; frequently an unrealistically inflated sense of women’s superiority justifies the author’s attack on women who fall from this ideal as most women inevitably must. Praise for the ‘superiority’ of women therefore can operate to justify vilification of women”.

^{ix} “[...] acceptable appearance, attitudes, and behavior prescribed for women”.

^x “[...] the ‘good woman’ and the ‘evil woman’[...]”.

^{xi} “Depiction of the Virgin’s body is limited to parts directly in the service of bearing and nourishing the child”.

^{xii} “Three major rhetorical and pictorial devices contribute to grotesque presentation: caricature, inversion, and hybridization.”.

^{xiii} “genetic difficulties”.

^{xiv} “‘I won’t photograph no corpse,’ the photographer said. I began to weep for I saw that Babe wasn’t moving in Martin’s arms and his tongue lolled slackly out of his open mouth. Martin stopped shouting and meekly brought the inert child to me. I cradled him to my breast and sent Martin to fetch the doctors sleeping upstairs. ‘Will you take a picture of my child?’ I asked. ‘It will be my only memento of him.’ The little man shuffled and blushed and softly said yes [...]. I lay in the borning room with Babe, glad to have him to myself for the last time, and felt resigned. His death ended Martin’s dream for a giant race and dashed my hope that finally, someday, I might have a connection with this odd world into which I’d been thrust”.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de (1970). **O segundo sexo**: volume 1 – fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 310 p.
- BEAUVOIR, Simone de (1967). **O segundo sexo**: volume 2 – a experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 310 p.
- CARSON, Fiona. *Feminism and the Body* (2001). In: GAMBLE, Sarah (Ed.). **The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism**. London: Routledge, 2001. p. 117-128.
- ECO, Umberto (2007). **História da feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. 453 p.
- FRIEDAN, Betty (2001). **The Feminine Mystique**. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 2001. 587 p.
- FUNCK, Susana Bornéo (1999). Representações da maternidade e da paternidade na literatura feminista contemporânea. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). **Falas de gênero**: teorias, análises, leituras. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres. p. 301-308.
- KRISTEVA, Julia (1988). **Histórias de amor**. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 423 p.
- MILES, Margaret R. (2006). **Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West**. Eugene: Wipf & Stock Publishers. 254 p.
- STEVENS, Cristina Maria Teixeira (2007). Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira. **Maternidade e feminismo**: diálogos interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres; EDUNISC. p. 17-73.
- SWAN, Susan (1991). *Breaking the Maternal Silence: No More Good Mothers*. In: DRAGU, Margaret; SHEARD, Sarah; SWAN, Susan. **Mothers Talk Back**. Toronto: Coach House Press. p. 207-221.
- SWAN, Susan (2001). **The Biggest Modern Woman of the World**. Toronto: Lester & Orpen Dennys Limited. 343 p.

ABECAN
20 ANOS DE INTERFACES BRASIL-CANADÁ

24 A 26 DE OUTUBRO 2011 | SALVADOR - BAHIA - BRASIL