“Growing Under Your Skin”: A Mãe Monstruosa em The Babadook

Elisabete Lopes

1- A palavra correta é Mama, tal como surge na bibliografia

2- Os realizadores da versão de 2014 são Veronika Franz e Severin Fiala. Esta informação está correta na bibliografia.

"Mothers are still expected to wear pastecardigans and care for their children – even when a beast lives below the floorboards".
(Black, 2021, online)

Seguindo as pisadas de registos cinematográficos, tais como o de *Mamma* (2013), de Andy Muschietti, *Let's Talk About Kevin* (2011), de Lynne Ramsay ou *Goodnight Mommy* (2014), de Matt Sobel, o filme *The Babadook* (2014), realizado por Jennifer Kent, plasma o retrato da figura materna de uma forma crua e real, destituída de artifícios. A figura da mãe solteira surge como alguém que empreende uma luta incansável contra o julgamento dos outros, configurando, portanto, uma autêntica heroína do Gótico, que se encontra perante a tarefa de ter de educar um filho sozinha, sem qualquer ajuda, sendo relegada para a condição de *otherness* pelos seus pares.

À luz de uma crescente tendência cinematográfica cujo enfoque reside no papel materno, o objetivo deste capítulo consiste em analisar *The Babadook* (2014) enquanto expressão cinemática do terror doméstico inerente ao denominado *Female Gothic*, na medida em que explora as consequências psicológicas e sociais que a depressão pós-parto assume na protagonista deste filme, Amelia (Essie Davis), que tenta educar um filho, Sam (Noah Wiseman), cuja personalidade não é fácil, ao mesmo tempo que trabalha e gere o seu lar. Neste sentido, pretende-se examinar a forma como Amelia gere as pressões que a rodeiam, nomeadamente, a intrusão de uma personagem pouco convencional, denominada Mister Babadook, que, enquanto emanação simbólica da sua mente, vem perturbar consideravelmente um ambiente doméstico onde já despontava a tensão e o desconforto emocionais.

É precisamente no contexto deste cenário doméstico desestabilizado que o espectador assiste à progressiva deterioração do estado mental de Amelia, na medida em que esta tenta, a todo o custo, fazer prevalecer o seu papel de boa mãe em detrimento do papel de mãe vilã. É igualmente na exploração

desta dualidade emergente que se aloja a faceta mais profunda desta reflexão cinemática empreendida por Jennifer Kent, que se propõe desmistificar o processo inerente à maternidade como foco de plenitude e autorrealização femininas. Com efeito, a realizadora australiana constrói um retrato da figura materna enquanto *locus* de contradição, e, como tal, longe da imagem de perfeição veiculada pelo imaginário coletivo que aparece colado a uma idealização impossível da figura materna, que pouca relação tem com a realidade. De modo a analisar esta intrusão do "monstro" no lar doméstico, há que contextualizar a narrativa de intrusão no seio do Gótico/terror doméstico dando ênfase ao facto de que *The Babadook* configura uma emanação do Gótico Suburbano. Neste enquadramento, torna-se igualmente premente efetuar a desconstrução desta mesma narrativa à luz do Gótico feminino, do discurso que envolve a maternidade e das teorias psicanalíticas que se debruçam sobre estas questões.

De facto, em virtude da natureza das questões que aborda, *The Babadook* insere-se na tradição do denominado Gótico Feminino, conceito que foi introduzido por Ellen Moers no seu paradigmático ensaio "Female Gothic" (1976). No âmbito do Gótico Feminino, uma das questões que sobressaía na narrativa prendia-se precisamente com questões relacionadas com a gravidez, o parto e a depressão pós-parto e o impacto contraditório que eram capazes de produzir sobre a mulher. Declara Moers:

> Fear and guilt, depression and anxiety are commonplace reaction to the birth of a baby, and well within the normal range of experience. But more deeply rooted in our cultural mythology, and certainly in our literature, are the happy maternal reactions: the ecstasy, the sense of fulfillment, and the rush of nourishing love which sweep over the new mother when she first holds her baby in her arms. (81)

Segundo a autora, através do recurso a este subgénero, autoras tais como Mary Shelley, puderam abordar as "questões proibidas" em torno da maternidade de um modo literariamente disfarçado. Efectivamente, a forma como Jennifer Kent constrói a personalidade de Amelia e caracteriza o ambiente em seu redor evoca a presença do Gótico Feminino, na medida em que este

é o subgénero que se centra nos meandros que envolvem a experiência feminina no seu lado mais negativo, reflectindo, por conseguinte, sobre várias questões, tais como a domesticidade, a dualidade de papéis que a figura materna tem de desempenhar e o conjunto de expectativas sociais relativamente à construção da feminilidade.

Aliado ao Gótico Feminino, surge o Gótico Suburbano. Com efeito, o cenário onde se desenrola a história de *The Babadook* configura um bairro que poderia localizar-se em qualquer ponto do mundo, o que traduz a mensagem de que esta não é uma história particularmente australiana, sendo o seu conteúdo transponível para qualquer realidade citadina do mundo ocidental. Jennifer Kent fala sobre esta transversalidade, numa entrevista conduzida por Ryan Lambie:

> I'm not really patriotic. I didn't want it to be particularly Australian. I wanted to create a myth in a domestic setting. And even though it happened to be in some strange suburb in Australia somewhere, it could have been anywhere. I guess part of that is creating a world that wasn't particularly Australian. (s/p)

Visto Kent pretender uma análise da personagem feminina a nível global, o próprio cenário veicula esse carácter universal. A adopção de elementos do Gótico Suburbano na narrativa cinematográfica que informa *The Babadook* é algo de intencional, uma vez que a realizadora pretende explorar o carácter subversivo e crítico subjacente a este subgénero. Na generalidade das narrativas que versam o terror, de início, os subúrbios são retratados como áreas residenciais privilegiadas onde vigora uma certa homogeneidade e uma certa harmonia que se baseia no convívio familiar com os vizinhos. É justamente partindo de um espaço culturalmente identificado com a harmonia que Kent introduz o elemento perturbador que configura o Gótico Suburbano. De facto, o ambiente tenso que se vive no interior da casa de Amelia não transparece imediatamente para o exterior, encontrando-se camuflado num bairro em que tudo é caracterizado por uma certa calma e homogeneidade. É a intrusão da figura de um monstro que acaba por desestabilizar o lar doméstico, trazendo à superfície os fantasmas que assombram a narrativa do Gótico Suburbano. Como refere Beatrice Murphy:

> …the Suburban Gothic is a sub-genre concerned…with playing upon the lingering suspicion that even the most ordinary-looking neighbourhood, or house, or family, has something to hide, and no matter how calm and settled a place looks it is only ever a moment away from dramatic (and generally sinister) incident. (2)

De facto, a intrusão do monstro na casa que Amelia e Samuel partilham funciona como um elemento desestabilizador que contribui para uma desconstrução de tudo aquilo que é idílico no bairro suburbano, revelando, por conseguinte, que mesmo nos sítios mais seguros e pacíficos pode despontar a tragédia.

Amelia vive com Sam numa casa que traz à memória traços da habitação da época vitoriana. A casa e o quintal parecem estar a necessitar de manutenção, o que já aponta para a vida ocupada que Amelia leva. Esta nem sempre foi sorridente nem complacente com a protagonista do filme, pois um incidente macabro relacionado com a morte do marido trouxe consigo uma sombra que paira de uma forma intangível sobre o espaço que ela e Sam habitam.

Este incidente tem subjacente um pormenor macabro: a morte do marido num acidente de viação dá-se quando Amelia estava a ser transportada em direcção ao hospital para dar à luz. De uma forma mórbida, no mesmo dia, Amelia tem de aceitar a morte do seu marido e encontrar forças para abençoar a chegada do filho de ambos. Esta coincidência é suscetível de ter traumatizado Amelia que, abruptamente, passa a viver com o seu filho, sozinha, sem qualquer apoio familiar ou de outra ordem. Em virtude destas circunstâncias, a jovem mãe vê-se forçada a desistir dos seus sonhos e encontra um emprego como cuidadora num lar de idosos. É aludido na narrativa de *The Babadook* que, Amelia estaria a pensar, no futuro, escrever e publicar livros infantis, mas este facto, é como que sublimado, quer no filme, quer na mente de Amelia.

O aspecto estético de Amelia no início do filme é aquele de uma mãe recatada, trabalhadora, humilde, discreta e marcadamente feminina, facto que é sublinhado pelo vestido cor-de-rosa que enverga, o que, no plano simbólico, destaca a sua feminilidade. Trata-se igualmente de uma cor conotada com a calma, a inocência e a própria maternidade. No decurso do filme, vemos uma

mãe que luta para atingir uma certa normalidade, em virtude de o seu filho não ser uma criança fácil[1].

No entanto, e à medida que o filme avança, devido ao excesso de tarefas que acumula, Amelia parece perder controlo sobre a sua sanidade mental. É nessa perspectiva que passa a incarnar a figura do *unreliable narrator*, um artifício típico da ficção Gótica, susceptível de expor as incongruências manifestadas ao nível da personalidade da personagem. Por exemplo, há uma cena na qual Amelia encontra um buraco na parede, do qual começam a sair baratas. O espectador percebe que não há buraco algum na parede e que tudo não passa de uma alucinação da personagem. De facto, a deterioração do lar e do espaço físico da casa parece espelhar a gradual descida de Amelia até aos confins da insanidade e a consequente degradação dos laços que a unem ao filho.

O filme retrata um filho muito ligado à mãe, usurpando o espaço privado da mesma. Esta invasão da privacidade de Amelia é salientada numa cena na qual podemos ver a jovem mãe, na cama, a autossatisfazer-se. Este momento de prazer é subitamente interrompido, quando Samuel irrompe pelo quarto adentro, sobe para a cama e reclama a atenção da mãe. Kent sublinha assim esta interdependência doentia que se estabelece entre mãe e filho, sendo que este último desrespeita a privacidade do espaço materno.

Há momentos nos quais Amelia tenta recuperar essa privacidade que, em parte, perdeu, com a chegada de Samuel. Exemplo vivido disso é quando vemos Amelia a passear num centro comercial, e depois a comer um gelado, sentada num banco. Porém, uma cena que era suposto evocar a satisfação pessoal, transmite, pelo contrário ansiedade e tensão. É como se a jovem mãe se culpabilizasse por não estar junto do filho e por estar a desfrutar de um momento de reflexão a sós. No fundo, Amelia sente o fardo da culpa que advém do facto de estar a educar o seu filho sozinha, sem o referencial da fi-

[1] Na realidade, o comportamento de Samuel pode considerar-se problemático, na medida em que revela traços de antissociabilidade aliados a uma tendência para a violência. No início do filme, Samuel é temporariamente expulso da escola após ter levado consigo uma arma que fabricou artesanalmente. Mais adiante, na festa de aniversário da prima, os dois discutem e ele empurra-a da casa da árvore, fazendo com que a menina se magoe ao cair no chão. O pormenor mais preocupante, acontece, contudo, quando Amelia nota que tem bocados de vidro misturados na sopa.

gura paterna. A tarefa de educar Samuel não é fácil, especialmente numa comunidade onde Amelia se sente sob constante escrutínio, quer a nível familiar, quer a nível institucional.

De facto, Kent coloca enfâse na personagem feminina, tentando transmitir aos espectadores a ideia de que ser mãe traduz uma realidade mais complicada do que aquela que aparenta. É por esta razão que todo o filme se centra na perspectiva de Amelia que se ressente com a falta de reconhecimento no que diz respeito a toda a complexidade de que se reveste o papel materno. Kent ressalta a este respeito que o objetivo do filme era desconstruir a ideia socialmente concebida de que ser mãe é sinónimo de plenitude e de felicidade, afirmando: "I'm not saying we all want to go and kill our kids, but a lot of women struggle. And it is a very taboo subject, to say that motherhood is anything but a perfect experience for women" (Lambie, "Jennifer Kent Interview," s/p). Neste sentido, a realizadora tenta levar para o ecrã um retrato fiel e cru, que não pretende descurar a parte mais dura da maternidade.

As expectativas em relação à eficiência materna não partem somente do exterior. Como observa Margo Lowy, na obra *The Maternal Experience: Encounters with Ambivalence and Love* (2020), a pressão que a própria mãe constrói em relação à imagem ideal que tem em relação às suas competências no âmbito da maternidade constituem igualmente um factor relevante (4). Assim, Amelia encontra-se perante uma encruzilhada: por um lado não parece corresponder às exigências que o exterior exerce sobre si, por outro lado, sente igualmente que não está a desempenhar o seu papel de mãe de forma correcta, isto é, não se sente "mom enough," parafraseando Amanda Konkle (4).

Lowy argumenta que o sentimento de ambivalência em relação aos filhos faz parte de todo o processo da maternidade, teoria esta que parece ser conivente com o sentido que Jennifer Kent imprime ao seu filme sobre o lado monstruoso da mãe:

> […] maternal hating feelings […] are secured in momentary and fluid emotions that hold the potential for maternal growth, reflection, learning and empathy, as such are a catalyst for feelings of maternal love. This understanding of the dynamic of maternal hatred is fundamental to the language of maternal love. (5)

Assim, para reaprender e retomar uma verdadeira linguagem que traduza o amor materno, Amelia, enquanto emanação da tradicional heroína do género Gótico, terá de confrontar os fantasmas que a assombram sob a forma de Mister Babadook. Em termos literais, Amelia terá de digerir todos os problemas que se escondem atrás deste monstro, para depois o poder expelir. Paradoxalmente, o monstro também traduz, como no caso da autora Mary Shelley, o lado criativo de Amelia. Pelas conversas que tem com as amigas da irmã, podemos deduzir que, antes de o marido morrer, Amelia estaria a dar os primeiros passos na construção de uma carreira enquanto escritora de livros infantis. Porém, na sequência da morte de Oskar (Benjamin Winspear), esse sonho teve obrigatoriamente de ser relegado para segundo plano, uma vez que havia um bebé para sustentar e a mãe seria doravante a única fonte de rendimento.

Amelia, pelo menos a nível inconsciente, deve ter culpado Sam pelo facto de a sua carreira nunca se ter desenvolvido e prosperado. Assim, o fantasma da escrita que nunca se consumou vem afirmar-se junto de Amelia, transfigurando-a num monstro. Nesta perspectiva, a criatividade de Amelia assume um carácter simultaneamente autodestrutivo e destruidor. A tinta preta e as ilustrações do livro infantil adquirem contornos macabros que fazem adivinhar um futuro nefasto para Amelia e seu filho Samuel. Kent introduz habilmente a ideia de que o monstro é engendrado a partir da criatividade e dos sonhos que a mãe solteira teve, ao longo dos anos, de reprimir. Com o passar do tempo, Amelia começou a sentir um nível de frustração enorme, sentimento este que se torna cada vez mais patente, à medida que o filme progride.

A frase "You can't get rid of The Babadook" pode remeter para dois campos semânticos: por um lado implica que os sonhos não se desvanecem, estão apenas latentes, à espera do estímulo certo para despertarem de novo e, por outro lado, pode igualmente referir-se à depressão que, entretanto, tomou conta da vida de Amelia. A tinta preta e forte que ilustra as páginas do livro é também a cor sombria do monstro que possui Amelia e que transforma radicalmente o seu comportamento.

Neste sentido, as ideias feministas de Kent desafiam o conceito de "essential motherhood," segundo o qual, o papel fundamental da vida da mulher se compraz na maternidade, devendo almejar a ser a mãe perfeita. Como Di Quinzio refere: "Essential motherhood dictates that all women want to be

and should be mothers and clearly implies that women who do not manifest the qualities required by mothering and/or refuse mothering are deviant or deficient as women" (xiii). Neste enquadramento, o conceito de "essential motherhood" reveste-se de uma conotação notavelmente negativa, na medida em que nega à mãe qualquer tipo de individualidade e subjectividade.

Patrice Diquinzio reconhece que o papel materno constitui uma peça fundamental na moldura da própria conceção do feminismo, uma vez que se afigura como um espaço onde a maternidade pode ser palco de reflexão, de desconstrução e de redefinição. Tal como refere a autora: "[…] mothering is both an important site at which the central concepts of feminist theory are elaborated, and a site at which these concepts are challenged and reworked" (xi).

De facto, no início do filme, a atitude de abnegação de Amelia denota um sentimento de "masochistic selfness" (Arnold 42) que consiste no sacrifício da sua identidade e da sua individualidade em prol de uma maternidade centrada em Samuel. Por esta razão, o comportamento e as atitudes de Amelia enquadram-se na tipologia que Sarah Arnold, na obra *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*, denomina de mãe sacrificial, na medida em que incarna uma mãe que aliena o seu bem-estar físico e psicológico em detrimento dos cuidados dados ao filho.

De acordo com a autora, a maioria dos filmes de terror que se centra na questão feminina ligada à maternidade, tenta empreender uma desconstrução de todo o contexto que envolve este processo, conferindo especial ênfase às ideologias prevalecentes numa determinada época e que são, de facto, susceptíveis de condicionar o que se espera do papel materno. Como refere Sarah Arnold: "[…] the horror film, on the one hand, attempts to deconstruct dominant ideological embodiments of self-sacrificing motherhood, but, on the other hand, often reproduces some of the fundamental aspects of good mothering" (37).

Num registo claramente oposto aquele que incarna a "good mother", Arnold identifica a "bad mother" como uma personagem problemática, cuja construção se reveste de complexidade, uma vez que, não só questiona os ideais maternos convencionados socialmente, mas também os desafia, pois não se coaduna com o modelo de mãe idealizado. Consequentemente, a "bad mother" constitui "a multifaceted and contradictory construct. […] she is indeed punished for rejecting her traditional function of self-sacrifice and devotion" (Arnold 68).

Assim, a tipologia materna que surge salientada com maior preponderância no filme de terror é justamente a "bad mother" que assume comportamentos que não são esperados pela audiência e que são codificados como contraditórios em relação ao conjunto de sentimentos expectáveis, tais como, a negligência, o egoísmo ou o abuso físico e/ou emocional. (Arnold 68).

Com efeito, enquanto a mãe dedicada, esmerada e carinhosa reforça os laços de identificação com os espectadores, a "bad mother" instila sentimentos de rejeição. Porém, a abordagem cinematográfica da "bad mother" pretende igualmente estabelecer pontos de identificação com a transgressão e as atitudes menos benevolentes da mãe. Como enfatiza Arnold: "[…] the Bad Mother horrors, when they do offer increased maternal perspective, may encourage identification with the mother's transgression (in other words, identification with her rejection of essential motherhood). Identification with transgression questions this very subordination" (71).

No filme de Jennifer Kent, Samuel sente que tem uma mãe ausente, no sentido em que o comportamento que aquela exibe se pauta pelo dever e sacrifício. Amelia surge no ecrã a sofrer de uma privação de sono grave, e é notório na sua expressão facial o desgaste e o cansaço. Deste modo, podemos observar que Sam é afectado pelo fenómeno inerente a uma "perda ambígua" (*ambiguous loss*), conceito desenvolvido por Pauline Boss na obra *Ambiguous Loss*. Como refere Pamela Jacobsen: "A child with a depressed do traumatized parent experiences an ambiguous loss because the parent is physically present but emotionally absent. Ambiguous loss disrupts normal grieving processes and prevents any sense of closure. Sam seems only aware of the emotional unavailability of his mother during her darkest times" (s/p).

Nesta perspectiva, a hipótese de infanticídio é um fantasma que o espectador sente pairar sobre o filme de Kent, sempre presente nas entrelinhas. A autora Cheryl Meyer, na obra *Mothers Who Kill Their Children: Understanding The Acts of Moms From Susan Smith to 'Prom Mom'*, chama a atenção para o facto de que o homicídio infantil não é um fenómeno de carácter imprevisível, uma vez que existem evidências prévias imanentes no contexto familiar que o comprovam. No caso concreto de Amelia, sentimos, na parte final do filme, esse receio de que a situação se descontrole e de que Amelia acabe mesmo por assassinar Samuel. Alega a autora que: "Infanticide is not a random, unpredictable crime. Instead, it is deeply imbedded in and is a re-

flection of societies in which occurs. The crime of infanticide is committed by mothers who cannot parent their child under the circumstances dictated by their unique position in place and time" (Meyer et al 7).

Cheryl Meyer e o grupo de investigadoras que se debruçou sobre a problemática do infanticídio materno salientam que este é, efectivamente, produto da junção de determinadas circunstâncias que acabam por se conjugar tragicamente no espaço e no tempo, criando, por conseguinte, um cenário propício a que isso aconteça. Por exemplo, o caso de uma mãe que sofre, desde o momento do parto de uma depressão pós-parto e que não solicita ajuda, ou, o caso de uma mãe que vive num stress constante e já não consegue cooperar com as exigências inerentes ao papel materno. As autoras observam igualmente que, muitas das vezes, o infanticídio ocorre tendo como referência as normas informais que regulam os comportamentos maternos a nível social, que acabam por ser muito exigentes em relação ao papel da mãe, o que faz com que seja frequentemente assolada por pensamentos negativos que a levam a acreditar e a interiorizar a noção segundo a qual não está a desempenhar o seu papel de forma correcta. Estes pensamentos de cariz negativo são susceptíveis de levar a mãe ao infanticídio, se esta não procurar ajuda médica ou se não recorrer ao apoio por da comunidade envolvente, aspecto este que transparece na personagem de Amelia.

De facto, na festa de aniversário da sobrinha, Amelia sente-se deslocada, uma vez que se encontra no meio de um grupo de mulheres detentoras de um certo poder económico e que vivem, por isso, um certo estilo de vida no âmbito do qual existe tempo para se dedicarem a atividades de voluntariado e a idas ao ginásio. Realmente, Amelia é incapaz de estabelecer qualquer tipo de identificação relativamente a estas mães, que parecem arranjar tempo para tudo e conseguir contrabalançar, de forma saudável e descontraída, o seu desempenho profissional com as exigências da maternidade. A mãe de Samuel começa a sentir crescer dentro de si uma *otherness*, a sensação de que não pertence ali, intensificada por um sentimento de desadequação, visto sentir que não consegue corresponder às expectativas de uma comunidade feminina aparentemente regida por supermães. No fundo, este sentimento diferenciador, que se traduz no sentimento de não pertença e se compraz na ideia de *otherness,* constitui precisamente uma resposta a esta ambivalência que reveste a maternidade e que as mães, na festa de anos, sublimam e fingem não existir.

No filme de Kent, há duas referências subtis que apontam para a imanência de um infanticídio. Por um lado, somos confrontados com as ilustrações violentas presentes nas páginas do livro *Mister Babadook*, que sugerem sentimentos hostis por parte de Amelia. Por outro lado, temos a própria imaginação de Amelia que, numa cena em que se encontra a ver televisão, sofre uma alucinação na qual visualiza o que parece ser uma notícia a anunciar uma tragédia familiar que a envolve a si e ao seu filho. Esta cena em particular assinala o quão perigosa Amelia poderá tornar-se, uma vez fora de controle.

Com efeito, a respeito do perigo da ocorrência do infanticídio, existem duas circunstâncias que podem levar a mãe a tolher a vida do próprio filho, que são, segundo Michelle Oberman: "the combination of a vulnerable mental health status and social isolation that leads to infanticide" (Meyer et al 30). Ou seja, as condições que Oberman preconiza são transpostas para o ecrã pelo olhar atento de Kent. De facto, Amelia descura a sua saúde física e mental, parecendo não compreender que estes dois factores assumem extrema relevância no âmbito do bem-estar familiar. A jovem mãe não parece admitir que sofre de uma depressão e que tem uma saúde mental instável, e, simultaneamente tenta, a todo o custo, lidar com uma dor de dentes que a aflige, sem ir ao dentista, provavelmente por motivos de ordem económica. Com efeito, a situação de Amelia é vulnerável quer a nível físico, quer a nível mental. Como reitera Lisa Baraitser, na sua obra *Maternal Encounters: The Ethics of Interruption*: "[…] mothers who spend long periods of the day and night with their young children can find themselves feeling mentally, emotionally and at times physically bruised" (59).

Uma noite, depois de Amelia ter verificado se havia monstros por debaixo da cama do filho ou no interior do roupeiro, prática que o filme dá a entender que funcionaria como um ritual familiar nocturno, aquela escolhe um livro para ler a Samuel. O livro intitula-se *Mister Babadook*; é do tipo *pop-up* e tem uma capa vermelha ilustrada com um vulto negro e impreciso [2]. A abertura do livro e a sua leitura funcionam como uma espécie de prólogo que abre as

[2] Mister Babadook é um ser feito de sombra. É uma figura delineada a partir do imaginário cinematográfico de Kent, que constrói uma personagem que alude ao filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919), de Robert Wiene, contendo igualmente traços das personagens típicas e invulgares que habitam o cinema de Tim Burton. O facto de se encontrar caracterizado como um ilusionista também é um factor subversivo, uma vez que o marido praticava magia, legado que parece ter sido transmitido a Samuel, uma vez que este se interessa igualmente por essa arte.

portas da casa de Amelia à intrusão do misterioso ser. Outro factor que é importante destacar é a violência intrínseca da própria história que retrata uma mãe psicologicamente perturbada e disfuncional que, no fim, cede a impulsos homicidas e mata não somente o cão da família, mas também o filho. No contexto conturbado do seio familiar de Amelia e Sam, Mister Babadook opera como um conto admonitório que prevê um desfecho trágico para a situação em que ambos vivem. Não podemos esquecer-nos de que há a possibilidade de ter sido a própria Amelia, dominada por sentimentos contraditórios em relação à maternidade, a escrever o livro que, entretanto, teria colocado de parte, por não dispor de tempo para o terminar.

Kent sugere que a figura de Babadook vai, aos poucos, ganhando terreno na casa dos Vanek. Primeiro, Amelia começa a ter somente vislumbres de uma sombra que, com o avançar do filme, se torna num conjunto de visões nítidas de uma figura que se assemelha a uma sombra e culminam num fenómeno de possessão. De facto, Jennifer Kent sugere esta hipótese numa cena na qual podemos ver Amelia na cama e se observa a fusão com o monstro. A partir dessa altura, Amelia passa a constituir, com efeito, uma ameaça real no seio do lar doméstico, uma vez que se adivinha nas entrelinhas a intenção de matar Samuel.

Efectivamente, tudo parece estar a desmoronar-se quer no seio familiar, quer na realidade espacial que rodeia Amelia. Por exemplo, numa cena perturbadora vemos que Amelia vislumbra um buraco na parede de onde saem baratas. Na cena mencionada anteriormente, as baratas que Amelia vê a sair do buraco e a correr pela parede significam tudo aquilo em relação ao papel materno que ela não deseja interiorizar. Como observa Amanda Konkle: "These roaches seem to express the disgusting, not-me feelings Amelia has about being a parent—feelings that, as the storybook says, will make you 'wish you were dead'" (7). Estas baratas, que são fruto das alucinações que atormentam Amelia, apontam, num plano simbólico, para todos os aspetos negativos relacionados com a maternidade que ela não deseja assimilar e que, por esse motivo, repele [3].

---

[3] A vizinha que vive na casa ao lado de Amelia e que, por vezes, procura ajudá-la chama-se Mrs.Roach, sobrenome que, traduzido à letra significa barata. Somente quando Amelia consegue reconhecer e integrar o seu lado mais negro é que passa a aceitar o apoio oferecido pela vizinha.

3- O ponto final deve ser colocado antes do início da frase seguinte que começa com De facto

Emily Black, no artigo "The Monster That Is Mental Illness" observa: "Mental illness and grief are creatures that lurk in the shadows, showing themselves only when they've scared you first. The only way you can negotiate with them, is by confronting them" (Black s/p). Neste contexto conturbado, e seguindo a lógica de Black, Amelia terá de confrontar o foco daquilo que a perturba, constituído pela amálgama das "creatures that lurk in the shadows," ("The Monster" s/p) nem que para tal, ela se deixe possuir pelo Babadook para depois ter a oportunidade de o derrotar. Como refere o conhecido verso de Emily Dickinson "One need not be a Chamber -to be Haunted".[3] (citado em Vendler 184) De facto, o monstro não se encontra preso à casa, como um espírito que assombra o lar, mas, pelo contrário, encontra-se essencialmente associado a Amelia. Exemplo disso é a ocasião em que Amelia tem um vislumbre do monstro no tejadilho do carro, isto é, fora do ambiente familiar proporcionado pela casa que habita.

Quando realmente a sombra do monstro se funde com o corpo frágil de Amelia, esta fica possuída e a sua alma presa no abraço fatal das asas negras da criatura denominada Babadook[4]. Logo que a possessão se concretiza, a expressão facial de Amelia transfigura-se num esgar de ódio e a perseguição ao seu filho tem início. Com efeito, a imagem inocente de Amelia, no seu vestido cor-de-rosa desvanece-se, e dá lugar a uma imagem onde impera uma mãe maléfica e feroz. Hannah Holway, no artigo "Beyond the Final Girl: *Hereditary* and the Possessed Women" afirma: "The possessed woman is often shown as repulsive, terrifying and hysterical, due to the forces taking over her body and mind" (Holway s/p). Ao passo que outrora evocava a imagem de um anjo doméstico, a mãe de Samuel metamorfoseia-se numa autêntica figura demoníaca, o que é denunciado pelas expressões faciais exageradas, pela voz grave e distorcida, pelas constantes mudanças de humor e pela violência inerente ao seu tom de voz e ao seu comportamento.

Nessa altura, é importante sublinhar que a figura materna já não é atormentada pelas insidiosas imagens de baratas a invadir-lhe não só a casa, mas igualmente o corpo.

[4] A figura do monstro denominado Babadook sugere simbolicamente, pela natureza da sua grafia, as expressões "Bad book" ou "The Mother's Book", aspecto que parece ter sido introduzido por Jennifer Kent de forma propositada no argumento do filme.

À possessão está subjacente a afirmação do lado criativo de Amelia em detrimento do seu lado materno e sacrificial. A possessão implica que Amelia deseja voltar ao seu papel criativo de mulher autora, que ambiciona ter uma voz enquanto mulher independente e que quer afirmar a sua feminilidade sem esta estar associada ao papel de mãe. Nesta óptica, *The Babadook* aponta para uma rejeição da maternidade e dos sacrifícios que esta implica por parte da mãe que se vê privada das condições – tempo e privacidade – para dar azo aos seus impulsos criativos.

As cenas finais remetem Amelia para a figura de uma "final girl" [5], que se apresenta vestida com uma camisa de noite em tons pastel e um casaco de cor-de-rosa, tonalidades suaves que enfatizam a sua natureza feminina, e que contrastam com a violência que é capaz de exercer, aspetos que indiciam a ambiguidade que reveste a sua personalidade. Coberta de sangue, suor e sujidade, ela percebe que tem de afastar o monstro, caso contrário o seu filho corre perigo de vida. Tal como Samuel adverte: "You let it in. You have to get it out". Esta frase coloca a responsabilidade dos acontecimentos diretamente sobre a figura materna. É interessante verificar que, em *The Babadook*, o ritual para expulsar o demónio, que habitualmente nos filmes que envolvem um exorcismo é conduzido por um padre, neste caso, é levado a cabo pela própria Amelia. Jennifer Kent insinua que cabe à figura feminina cortar os laços com o espírito negro e demoníaco que se apoderou da sua alma e que, insidiosamente, a tenta convencer a matar Samuel e a pôr um fim à sua própria vida.

Associada a esta "assombração" nefasta que afecta o lar de Amelia e de Samuel encontra-se a cave, lugar no qual Amelia guarda as recordações do marido, ou seja, é nesse espaço que Amelia também esconde o seu "Eu" anterior à maternidade. Paula Quigley, em "When Good Mothers Go Bad: Genre and Gender in *The Babadook*" assinala:

> Her most violent confrontations – with Samuel, with her dead husband, and with the Babadook – take place there, and ultimately the

[5] Amelia incarna uma "final girl" original, na medida em que lhe cabe confrontar e tentar aniquilar um monstro que, a nível simbólico, consiste numa exteriorização corpórea do seu lado mais negro, da sua sombra Jungiana. Esta ideia está subjacente na cena na qual Amelia afirma a sua territorialidade corporal e espacial perante o sinistro Mister Babadook, avisando-o, em tom ameaçador: "This is my house. You are trespassing".

> basement becomes 'home' to the uncanny manifestation of those fears and anxieties that she must confront in order to save herself and Samuel. (69)

A cave surge, então, como uma metáfora para o inconsciente de Amelia, uma vez que é onde ela tenta negar a sua tensão e a ansiedade associadas à sua ambivalência materna. Como tal, é nesse espaço húmido e uterino que a heroína do Gótico, possuída, luta no sentido de recuperar o domínio do seu corpo das garras de Babadook.

Durante a fase na qual Amelia se encontra possuída pela figura negra e sombria de Mister Babadook – que, no fundo, nada mais é do que a expressão visual da rejeição da maternidade e dos deveres que esta implica, e que Amelia tenta, a todo o custo reprimir – é a Samuel que cabe combater a entidade do mal, usando armas artesanais que ele próprio fabrica. Este pormenor indicia que, provavelmente, perto da data do aniversário de Sam – que coincide fatalmente com a data da morte do pai – Amelia começa a perder o controlo[6].

O fenómeno intrínseco à possessão confere a Amelia uma ambiguidade abjecta, na medida em que se observa uma transgressão a nível da fronteira que separa a identidade da mãe da identidade do monstro, que, no caso específico da possessão se misturam (Creed 32). Daí que Amelia sofra uma modificação significativa a nível da postura corporal, dos gestos e da linguagem que se torna progressivamente mais agressiva e de carácter violento. Há uma cena, na qual Amelia confessa ao filho: "You don't know how many times I wished it was you, not him that died. (…) Sometimes I just wanna smash you head against a brick wall until your fucking brains pop out" (*The Babadook*).

Já perto do final do filme, vemos que Samuel escapou ileso, conseguindo pôr a mãe inconsciente, e que esta se encontra atada e deitada no chão da cave. Ouvindo a voz do filho que a chama à realidade, Amelia vomita um jacto negro que anuncia que o lúgubre Babadook abandonou o seu corpo. Frágil, mas com a força inerente a uma mãe habituada a fazer sacrifícios, Amelia confronta directamente a figura fantasmagórica que incarna o mons-

---

[6] É sugerido, em *The Babadook*, que este "ritual" perigoso tem lugar cada vez que o aniversário do falecido marido se aproxima. É importante salientar que Oskar perdeu a vida no dia em que Samuel nasceu, aspecto que contribui para exacerbar a ambivalência materna de Amelia.

tro denominado Babadook, dizendo-lhe: "If you touch my son again I'll fucking kill you!" (*The Babadook*). Este grito de Amelia aponta para uma situação na qual ela já ganhou controle sobre o seu corpo e as suas ações, e, por essa razão, está pronta a enfrentar os seus próprios medos, saídos das sombras, e incorporados pelo Babadook[7].

Segundo a óptica de Hazel Cills, autora do artigo "Mother Dearest: How 'The Babadook' Inverts the Horror-Movie Mom", Amelia passa por várias transformações ao longo do filme: no início ela incarna a tradicional vítima do Gótico, no papel de uma mãe disposta a todo o tipo de sacrifícios pelo filho; de seguida, torna-se na figura da mãe monstruosa, na medida em que incarna o papel de uma "bad mother", e, no final do filme, dá corpo a uma "final mother", que traduz o facto de Amelia ter derrotado o monstro e de ter, em consequência disso, restaurado a paz familiar (Cills s/p).

O fim do filme anuncia que Amelia está pronta a fazer o luto pela morte do marido e preparada para aceitar que lhe cabe a ela educar o filho. A afirmação: "My husband died the day that Sam was born" (*The Babadook*) traduz um reconhecimento da perda e do acontecimento traumático que acabou por ensombrar o processo educacional de Samuel. Ao verbalizar a origem do trauma, e ao reconhecer esse facto, Amelia dá os primeiros passos no sentido de conseguir uma relação mais saudável com o filho.

É interessante verificar que, ao conseguir retomar o discurso de forma articulada, a entrada de Amelia na ordem simbólica implica o desvanecimento do fantasma de Mister Babadook e o cessar do seu discurso inarticulado, que nos remete para a ordem imaginária. Em termos práticos, isto significa que, para que Amelia ganhasse o controlo do seu "Eu", o monstro teria de ser derrotado. Segundo Kent, este monstro terá de ser gerido e não aniquilado, de forma a traduzir a verdadeira natureza dos factos, isto é, a angústia, o medo, a mágoa, o ressentimento ou a frustração e todos os outros sentimentos nefastos que assombram Amelia não são suscetíveis de se desvanecer num ápice. Terão, alega Kent, de ser emocionalmente geridos da melhor forma. Esta imagem é veiculada no filme quando vemos Amelia a tratar do jardim da casa.

---

[7] Quando Amelia consegue derrotar "Mister Badadook", o monstro esvazia-se da sua dimensão corporal e as suas roupas lúgubres e negras caem no chão. Logo de seguida, ouve-se um guincho estridente, e o olhar do espetador segue, no écran, uma presença invisível que sai do quarto e que se aloja na cave, cuja porta se fecha abruptamente.

Samuel entrega-lhe uma taça contendo terra e vermes que a mãe leva para a cave e deixa junto do monstro.

Traduzindo o teor desta imagem notavelmente metafórica podemos concluir que Amelia tem de aprender a viver com a sombra que a habita, e que tem de integrar a ideia de que é ela que comanda toda essa nuvem monstruosa de sentimentos que têm de ser domados, para que consiga viver a experiência da maternidade com maior plenitude. Ao adoptar este desfecho, Kent reitera a ideia de que a maternidade não implica somente factores positivos; ser mãe é assumir um papel que traz necessariamente mudanças e nem todas elas são positivas. O que é sugerido em *The Babadook* é que a mãe tem de encontrar uma maneira real e inteligente de lidar com a situação que consiste em reconhecer e aceitar o lado-sombra da sua personalidade e aprender a controlar o mesmo, de modo que, no fundo, atinja um registo materno que embora não seja o ideal, não se torne monstruoso. Jennifer Kent sublinha a este respeito: "I had to really defend that ending. To be perfectly honest, if I had to have killed that thing, I wouldn't have made the film. You can't kill the monster, you can only integrate it" (Eisenberg s/p).

O conceito de que o receio do monstro é também uma espécie de desejo, desenvolvida por Jeffrey Jerome Cohen, na obra *Monster Theory: Reading Culture* reflecte em pleno a realidade de Amelia no filme. Isto porque a figura de Babadook é o veículo que permite a Amelia disfarçar a sua identidade e levar a cabo as suas fantasias de negação materna (66).

Também na visão de Robin Wood, veiculada na obra *Hollywood: From Vietnam to Reagan and Beyond*, o monstro compreende uma manifestação de tudo o que é reprimido ou oprimido por uma determinada sociedade e, o autor assinala que, no fim, esta repressão é "domada" e efectivada. Basicamente, é o que sucede em *The Babadook*, já que Amelia se vê forçada a domesticar a raiva e a ansiedade que sente, de modo a poder tornar-se numa mãe funcional (Wood 68). Um segmento de texto que integra o livro ilustrado de Mister Babadook traduz este conceito referente ao que foi reprimido e que, ao ser constantemente ignorado e negado, se torna consequentemente mais forte: "The more you deny me, the stronger I get. Let me in! You start to change when I get in, the Babadook growing right under your skin" (*The Babadook*). Segundo Adam Hart, o monstro também constitui um repositório de ansiedade, sendo que o autor reconhece igualmente que a função inerente ao monstro é a de incorporar e de delimitar essa mesma ansiedade. Isto é, quando o monstro as-

sume uma forma corpórea, este funciona como uma ameaça detentora de contornos nítidos, que são por isso facilmente identificáveis (139).

Defendendo uma teoria original, Amanda Konkle argumenta que o verdadeiro monstro que vemos emergir em *The Babadook* se consubstancia numa corporeidade assustadora que reflecte o conjunto de todas as pressões exercidas sobre a figura materna por parte de ideologias que se baseiam no conceito de *intensive mothering*, isto é, uma filosofia segundo a qual a mulher possui uma vocação natural para a maternidade e que deve, por isso, assumir uma atitude subserviente em relação à mesma, relegando para segundo plano tudo aquilo que não esteja relacionado com o universo e bem-estar da criança. Por conseguinte, Konkle interpreta a emergência do monstro como uma revolta por parte de Amelia relativamente a todos os aspectos subjacentes a este conceito.

A forma como Jennifer Kent esculpiu a figura materna em *The Babadook*, salientando a sua ambivalência, encontra-se em conformidade com o conceito de "New Mother" proposto por Johanna Wagner, em "Sublimity of the New Mother in Gothic Film: The Babadook and Goodnight Mommy". Neste contexto, a autora define o sublime como algo que traduz "an overwhelming, painfully pleasurable experience, that is both astonishing, and terrifying" (81). Wagner salienta que a representação fiel e realista da mulher, a nível cinemático, é susceptível de evocar o sublime, especialmente quando se afasta do modelo binário mãe boa versus mãe má, ou daquilo que é expectável (imagem cultural da mãe benevolente que vigora no mundo ocidental). Argumenta ainda que, uma imagem que desafia estes modelos, como aquela que é transmitida por Jennifer Kent em *The Babadook*, constitui uma manifestação do sublime inerente ao género Gótico. A autora refere que este encontro com o sublime se reveste de um carácter confrontacional, no sentido em que o define como "an overwhelming, painfully pleasurable experience, that is both astonishing and terrifying" (Wagner 81). Deste modo, a autora define a imagem subjacente ao conceito de "New Mother" nos seguintes termos:

> These New Mothers hopelessly entangle the bad with the good, creating alluring ambiguity in characters who are both fearsome and sympathetic, who exist somewhere in the vibrant in-between. They blur boundaries of safety and threat; they are terrifying, but also invigorating they overwhelm our senses: they are *sublime*. (83)

Adoptando um ponto de vista positivo, Johanna Wagner partilha o espírito inerente ao filme de Kent, nomeadamente, no que se prende à introdução nos ecrãs de cinema de um retrato de uma "Nova Mãe" que procura veicular uma ideia mais fiel do complexo processo que envolve os meandros da maternidade, conseguindo, até certo ponto, uma identificação positiva por parte de mães que, na realidade, já passaram por essa situação, que, tal como o sublime, se compraz numa experiência que é "painfully pleasurable" mas igualmente "astonishing and terrifying".

Kent proporciona através de *The Babadook* uma autêntica fantasmagoria da maternidade (Moers 87), expondo e, consequentemente, explorando o lado mais negro da faceta materna, e simultaneamente abrindo espaço na direcção de uma resolução pacífica para o conflito interno que atormenta a mãe na contemporaneidade. Embora se leia nas entrelinhas que teria sido ajuizado por parte de Amelia ter recorrido a ajuda médica ou ao apoio da comunidade envolvente, para ultrapassar a depressão que a atormenta. Kent também revela que acima de tudo é à mãe, enquanto figura autónoma e "vivenciadora" dessa experiência materna, que cabe fazer a gestão da mesma.

Na cena final, Samuel demonstra a Amelia um truque de magia, mediante o qual faz aparecer uma pomba branca. Amelia ostenta uma expressão feliz no rosto enquanto o abraça. Samuel inclusive comenta: "It's getting a lot better, mummy" (*The Babadook*). De uma forma subtil, é insinuado no filme que Amelia foi também responsável por um acto de magia, uma vez que conseguiu afastar o monstro, remetendo-o para a cave, onde permanece vivo, mas inofensivo.

REFERÊNCIAS

Almond, Barbara. *The Monster Within: The Hidden Side of Motherhood*. University of California Press, 2010.

Arnold, Sarah. *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*. Palgrave MacMillan, 2013.

The Babadook. Realizado por Jennifer Kent, com Essie Davis, Noah Wiseman, Daniel Henshall, Barbara Mc Elhinney, Ben Winspear and Barbara West. Screen Australia, Causeway Films, 2014.

Baraitser, Lisa. *Maternal Encounters: The Ethics of Interruption*. Routledge, 2009.

Boss, Pauline. *Ambiguous Loss*. Harvard University Press, 1999.

Cills, Hazel. "Mother Dearest: How 'The Babadook' Inverts the Horror-Movie Mom". *Grantland,* Dezembro 2014, https://grant-

land.com/hollywood-prospectus/mother-dearest-how-the-babadook-inverts-the-horror-movie-mom/ (Acesso: 11/08/2021).

Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press, 1996.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.

Eisenberg, Eric. "The Babadook Ending: What Is Mister Babadook?". *Cinemablend*. Setembro 2016, https://www.cinemablend.com/news/1564550/the-babadook-ending-what-is-mister-babadook (Acesso: 11/08/2021).

Goodnight Mommy. Realizado por Severin Fiala and Veronica Franz, com Lucas Schwarz, Elias Schwarz, Susanne Wuest, and Hans Escher, Ulrich Seidl Film Produktion GmbH, Playtime, 2014.

Gioia, Amanda Di. *Childbirth and Parenting in Horror Texts: The Marginalized and the Monstrous*. Emerald Publishing, 2017.

Hart, Adam Charles. *Monstrous Forms: Moving Image Across Media*. Oxford University Press, 2020.

Holway, Hannah. "Beyond the Final Girl: Hereditary and The Possessed Woman". *Talk Film Society*, Maio 2020, https://talkfilmsociety.com/columns/beyond-the-final-girl-hereditary-and-the-possessed-woman (Acesso: 11/08/2021).

Jacobsen, Pamela. "Eye on Fiction: The Babadook and Maternal Depression". *The British Psychological Society*, Novembro 2016, https://thepsychologist.bps.org.uk/volume-29/november-2016/babadook-and-maternal-depression (Acesso: 11/08/2021).

Konkle, Amanda. "Mothering by the Book: Horror and Maternal Ambivalence in *The Babadook* (2014)". *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, vol. 3 (1-2), 2019, 1-12.

Lambie, Ryan. "Jennifer Kent Interview: directing *The Babadook*". *Den of Geek*, Outubro 2014, https://www.denofgeek.com/movies/jennifer-kent-interview-directing-the-babadook/ (Acesso: 11/08/2021).

Lowy, Margo. *The Maternal Experience: Encounters with Ambivalence and Love*. Routledge, 2020.

Let's Talk About Kevin. Realizado por Lynne Ramsay, com Tilda Swinton, John C. Riley, Ashley Gerasimovich, and Ezra Miller, BBC Films, 2011.

Mama. Realizado por Andy Muschietti, performances by Jessica Chastain, Nicolaj Coster-Waldau, Megan Charpentier, Isabelle Nélisse, Daniel Kash, and Javier Botet, De Milo, 2013.

Meyer, C. et al. *Mothers Who Kill Their Children: Understanding the Acts of Moms from Susan Smith to the 'Prom Mom'*. New York University Press, 2001.

Moers, Ellen. "Female Gothic", *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, editado por G. Levine e U. C. Knoepflmacher, University of California Press, 1982, 77-87.

Murphy, Berenice M. *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Palgrave McMillan, 2009.

Purves, Maria. Ed. *Women and Gothic*. Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Quigley, Paula. "When Good Mothers Go Bad: Genre and Gender in *The Babadook*". *Irish Journal of Horror and Gothic Studies*, vol. 15, 2016, 57-75. https://doi.org/10.20897/femenc/5910

Shelley, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Wordsworth, 1999 (1931).

Vendler, Helen. *Dickinson: Selected Poems and Commentaries*. Harvard University Press, 2010.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, 1992.

Wagner, Johanna M. "Sublimity of the New Mother in Gothic Film: *The Babadook* and *Goodnight Mommy*", editado por E. Lambertsson Björk, et al, *Women and Fairness: Navigating an Unfair World*. Waxmann, 2021, 81-96.

Wood, Robin. *Hollywood: From Vietnam to Reagan and Beyond*. Columbia University Press, 2003 (1986).