

## **MONSTER AS CAN BE: O GÓTICO CONTEMPORÂNEO EM I AM MOTHER**

**Maria Conceição Monteiro<sup>1\*</sup>**

**Caroline Façanha dos Santos Mathias<sup>1\*\*</sup>**

**Paula Pope Ramos<sup>1\*\*\*</sup>**

<sup>1</sup>Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

### **Resumo**

Este trabalho investiga como o filme *I am Mother* (2019), dirigido por Grant Sputore, traz para o centro da narrativa a relação entre mãe e filha e faz convergir na primeira as figuras da mãe nutridora e da mãe destruidora, ora uma mãe-máquina, ora um corpo-monstruoso, na tentativa de criar um ser humano perfeito. Logo, buscaremos analisar, com recurso à poética gótica, as relações entre as personagens femininas que em momentos diferentes ocupam o lugar central do ser mãe, assim como também questionaremos o processo de construção de identidade feminina em um futuro pós-humano. Para atingir tais objetivos, foram utilizados como referencial teórico, sob a lente do gótico contemporâneo, conceitos de monstruosidade, de mãe nutridora/destruidora e de abjeção.

**Palavras-chave:** Poética gótica; Monstruosidade feminina; Teratologia; Filmes *SciFi*; Inteligência artificial

---

\* Doutora em Literatura Comparada (Universidade Federal Fluminense/Nottingham University) e pós-doutora em Literatura Inglesa (Universidade Estadual Paulista). Atualmente, é professora titular de literaturas de língua inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Entre suas publicações, figuram: *Sombra errante* (2000); *Na aurora da modernidade* (2004); *Leituras contemporâneas* (2009); *Figurações das paixões nas literaturas de língua inglesa* (2013); *O corpo mecânico feminino* (2016); *Viagem ao fim do dia: poemas e contos* (2017); *Quando éramos todos vivos: e alguns poemas* (2019). Bolsista UERJ/FAPERJ. Seu e-mail é: mcmont@bighost.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8999-4421>.

\*\* Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestra em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e bacharela em Literatura pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente desenvolve pesquisas sobre as relações de gênero dentro do gótico inglês e da distopia contemporânea. Seu e-mail é: carolinefacanham@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7115-6086>.

\*\*\* Mestranda em Literatura Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e licenciada em Letras/Inglês pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Atualmente, estuda a poética gótica e as políticas que regem o corpo feminino em suas ficções. Seu e-mail é: ppopperamos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9148-9240>.



## MONSTER AS CAN BE: CONTEMPORARY GOTHIC IN *I AM MOTHER*

### Abstract

This paper investigates how the movie *I am Mother* (2019), by Grant Sputore, brings into the center of the narrative the relationship between mother and daughter and converges the concepts of the nourishing mother and destructive mother, either a machine-mother or a monstrous body, in the attempt of creating a perfect human being. Thus, we will analyse, using the Gothic Poetics, the relationships between the female characters whom, in different moments, occupy the central space of being mother, as well as ponder on the process of the female identity development in a post-human future. In order to reach this objective, some theoretical references are used, under the lens of a contemporary gothic, concepts such as monstrosity, nourishing/destructive mother and abjection.

**Keywords:** Poetic of gothic; Female monstrosity; Terathology; SciFi Movies; AI

Logo à primeira vista na obra cinematográfica *I am Mother* (2019), dirigida por David Spoutore, há uma promessa de intimidade. Conforme as portas do *bunker* se abrem, sombra e luz se misturam, vida e morte se mesclam e, ao mesmo tempo em que a articulação de engenhocas experimenta nova existência, os barulhos de destruição fora do útero mecânico de Mother, em uma sequência de som de tiros, nos mostram que a mesma máquina capaz de gerar vida a um novo ser humano, quando está fora de nossas vistas, descarrega munição para uma batalha em curso à qual não temos acesso. Assim, já de partida, há uma tensão no cerne da narrativa. Em seguida, a tela nos entrega algumas informações: aquele local é uma unidade de repovoamento apenas um dia após a extinção, na qual se encontram 63.000 embriões humanos. O número de habitantes humanos ali, no entanto, é zero. Mas se, por um lado, o espectador recebe informações em linhas robotizadas no centro da tela em uma construção que nos desaconselha a questionar a veracidade daqueles dados, por outro, tanto a promessa de intimidade quanto a de confiança com que nos agarramos aos números passados pelo sistema da Inteligência Artificial são postas em xeque, uma vez que o filme, em seus vislumbres iniciais, nos passa outro aviso, ainda que de forma velada: *nem tudo é o que parece ser*. Por trás de um sistema que gera vida, poderia haver também uma arma de destruição em massa. Por trás do útero apertado de Mother, estreitas também são suas certezas no que diz respeito aos habitantes da Terra.

A sequência de imagens iniciais segue pelos túneis da instalação e nos apresenta um androide, Mother, ainda em seu local de nascimento, sentada em uma cadeira, conectada a uma aparelhagem que, como um cordão umbilical, a alimenta e a traz a um estado consciente. Com a extinção da humanidade, vemos a gênese de uma mãe-máquina. E, assim, quebrando paradigmas da tendência do *SciFi* de perseguir narrativas em que o ser humano dá origem a um maquinário (destrutivo ou não), é o criador-máquina que dá origem a uma criatura humana. Escolhe, entre os milhares de embriões, uma fêmea. Se na tradição judaico-cristã Deus criou primeiro o homem e, a partir dele, a mulher, a deusa-máquina, em um processo profano de criação às avessas, cria primeiro a mulher. Tão mecânico quanto o corpo-máquina de Mother, vemos o nascimento da bebê: com um apito que soa como aparelhos de conveniência doméstica, um forno elétrico ou talvez um micro-ondas, a bebê fica pronta, é retirada daquele útero sintético e, naturalmente, põe-se a chorar. Portadora de uma Inteligência Artificial facilmente adaptável e de ferramentas capazes de acalantar e confortar um bebê, Mother toma-a no colo, onde painéis se aquecem a fim de transmitir calor, e toca, em um aparelho de rádio, uma seleção de músicas até encontrar uma que pudesse acalmar a recém-nascida. Pela primeira vez, é possível conhecer também a sua voz, que chega em um tom familiar e compassivo — maternal, poderíamos dizer —, quando diz “Pronto. Está tudo bem, pequena” (*I AM MOTHER*, 2019, nossa tradução)<sup>1</sup>.

Se vida e morte emparelham-se de modo tão intenso logo nos primeiros momentos do filme, vale lembrar aqui o quanto esses temas são familiares ao gótico. Cuidado e destruição tampouco deixam de ocupar esse lugar, tal qual o arquétipo da mãe nutridora e destruidora. Neste artigo, nosso objetivo é analisar a obra

cinematográfica *I am Mother* sob o prisma da poética gótica, em específico o que a crítica entende por gótico contemporâneo. O preâmbulo entre a mãe nutridora e a mãe destruidora — e sua relação aguda de espelho entre o próprio caráter humano de dois gumes — será entrecortado pelo próprio arco da personagem Daughter, que deixará de assumir a função de filha, para passar por um processo de amadurecimento e consciência do papel que deve desempenhar naquele mundo, em meio às aspirações da educação que lhe deu a Mother e as promessas que uma forasteira lhe faz ao invadir o pequeno núcleo familiar ao qual esteve confinada. Nosso ponto aqui será traçar um panorama em três momentos: (i) a proibição de um objeto de desejo, (ii) a chegada do objeto perdido e a vivência desse desejo original e (iii) a transcendência da dinâmica com o objeto de desejo e a busca por uma aspiração fora desse núcleo de forças instauradas na infância do desejo. No filme *I am Mother*, cada uma dessas fases é vivenciada da seguinte forma pela protagonista da obra, isto é, a Daughter:

1. A proibição de usufruir de uma conexão humana no momento de seu desenvolvimento.
2. A chegada da invasora que ensaia um retorno do desejo primário, que foi negado pela Mother, quando do pedido de Daughter em momentos iniciais da trama.
3. A compreensão de que esse desejo não pôde satisfazê-la e a busca por um *becoming-mother*, que será também diferente das próprias aspirações que o androide possuía para com a sua criação.

### **Mãe nutridora e destruidora**

Ao longo do filme o espectador é testemunha do desenvolvimento de uma relação afetiva entre mãe e filha, máquina e humana. Mother, dedicada à criação da filha sem reparos, cumpre o seu papel de mãe nutridora. Rosi Braidotti, no capítulo “*Mothers, monsters and machines*”, de seu livro *Nomadic Subjects* (1994), une esses três elementos para discutir o lugar da mulher dentro dessa nova dinâmica da reprodução de espécies, dominada pela tecnologia. Antes, é interessante conceitualizar o que entendemos por mãe, por monstro e por máquina.

Por mãe, entendemos a função maternal que é outorgada à mulher nas sociedades ocidentais. A mãe é uma figura disruptiva. Conforme aponta Margrit Shildrick (2002, p. 30, nossa tradução<sup>2</sup>), as mães, como uma categoria discursiva, “frequentemente representam as melhores esperanças e os piores temores de sociedades confrontadas pela sensação intuitiva de suas próprias instabilidades e vulnerabilidades”. O trabalho do cuidado dos filhos recai, principalmente, sobre a mãe. Logo, recaem sobre ela também as ansiedades culturais quanto ao processo de maturação da vida dos indivíduos. Isso faz com que essa função tenha um lu-

gar de entremeio, no limiar da adoração e do terror. Essa ambiguidade materna é resultado direto do corpo que ocupa culturalmente essa função, o corpo feminino.

A mulher, nas sociedades ocidentais, é situada como o outro do homem; é marcada pela diferença inscrita em si desse protótipo primeiro do humano. Uma lógica que remonta a Aristóteles, conforme nota Braidotti (1994), que apresenta a norma humana em termos de organização do corpo baseada em um modelo masculino. A reprodução, quando ocorre de acordo com a norma, produziria um corpo masculino; o feminino aconteceria somente quando algo de errado ocorresse nesse processo reprodutivo. É interessante relembrar, no entanto, que Mother, em seu processo de criação, inverte essa lógica ocidental, e cria primeiro uma mulher, fazendo, à sombra dela, o segundo ser humano, um homem, o irmão da Daughter. Ademais, a mulher, atravessada pela diferença, é relegada ao lugar de outro, marginalizado, de modo que pode ser facilmente identificada com o monstro.

Por monstro, entendemos aquele corpo que incorpora a diferença, torna-se outro, mas que não deixa de refletir os desejos daquele que o criou. Segundo Braidotti (1994), o monstro encarna a diferença da norma humana básica; é desviante, uma anomalia, ou seja, é anormal. Esse entendimento vai ao encontro do texto fundador da teratologia criado pelo estudioso Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Culture (Seven Theses)* (1996), em que são atribuídas sete premissas para se entender a construção do monstro. Em sua sexta premissa “Medo do Monstro é, na verdade, um tipo de Desejo” (COHEN, 1996, nossa tradução<sup>3</sup>), Cohen discorre sobre a ambiguidade que figuras monstruosas provocam sobre o nosso imaginário, repousando no limiar do fascínio e do rechaço:

As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fantasias escapistas potentes; a conexão da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma saída temporária da restrição (COHEN, 1996, p. 16-17, nossa tradução<sup>4</sup>).

Essa potência ambivalente é altamente produtiva ao lidar com o corpo feminino e, no filme, vivencia-se essa experiência de forma intensa, pois ambas as figuras femininas evocam sentimentos antagônicos da parte da protagonista, que deve aliar-se a um lado e recusar o outro. Interessante perceber aqui que tanto a Mother quanto a invasora (uma mulher que, gravemente baleada, pede auxílio à porta do *bunker*) precisamente evocam uma ideia ambivalente para a protagonista do filme, pois, se a criadora movimenta-se na perigosa dinâmica entre nutrir sua criatura e destruir aquelas que não obtêm o resultado esperado, a invasora também exerce fascínio e representa risco para a Daughter, embora o que ela oferece seja difícil de recusar. A conexão humana que lhe foi negada agora acena como possibilidade, mas, ao mesmo tempo, impõe que a jovem sacrifique a segurança de que dispõe dentro do *bunker* e se arrisque no mundo lá fora, com todo tipo de perigo, desde a possível falta de recursos básicos para a subsistência até mesmo a exposição aos perigos que parecem cercar aquele mundo.

Segundo Cohen, aprendemos que o monstro pode assumir diferentes características, a depender do contexto a que esteja ligado. A primeira premissa, que dita “O Corpo do Monstro é um Corpo Cultural” (COHEN, 1996, nossa tradução<sup>5</sup>), assinala que o corpo monstruoso “literalmente incorpora medo, desejo, ansiedade e fantasia (atarática ou incendiária), dando-lhe vida e independência *uncanny*” (COHEN, 1996, p. 4)<sup>6</sup>. Sendo assim, é um corpo localizável historicamente em determinado contexto social e possível objeto de adoração e de medo. O que o corpo de Mother pode estar tentando nos dizer, ao combinar os receios de uma expansão midiática acima de nossas possibilidades de contenção e receios antigos e não resolvidos relacionadas à figura maternal?

David Punter, outro nome marcante do estudo acerca da poética gótica, comenta a monstruosidade do corpo da mulher em *The Gothic Condition* (2016):

O corpo da mulher é um corpo sempre aberto à possibilidade de contaminação, pela possível e, às vezes, indetectável presença de um outro — o bebê — oposto ao corpo masculino, que é culturalmente presumido como inviolável (PUNTER, 2016, p. 101, nossa tradução<sup>7</sup>).

Ao ser a encarnação do des-humano, habitando o limiar entre o humano e o inumano, o corpo feminino postula-se enquanto corpo abjeto. Aberto à possibilidade de contaminação às vezes indetectável por outro corpo, isto é, o de um bebê, ele não sustenta a inviolabilidade cultural que envolve aquele masculino. Em outras palavras, o corpo da mulher carrega, em si, uma indiferença aos limites quando se modifica, como observa Shildrick (2002), durante a gravidez, a lactação ou a menstruação. É, então, essa abertura que torna o corpo da mulher des-humano, abjeto e monstruoso. Também assinala Braidotti (1994):

Se definirmos o monstro como uma entidade corpórea que é anômala e desviante *vis-à-vis* a norma, então podemos dizer que o corpo da mulher compartilha com o monstro o privilégio de suscitar uma mistura única de *fascinação e horror* (BRAIDOTTI, 1994, p. 80, tradução nossa, grifos da autora<sup>8</sup>).

É essa característica monstruosa do corpo da mulher, de estar sempre em movimento, de ser vetor de criação, que permite que ele se transfigure até mesmo em uma máquina, como vemos em *I am Mother*.

Por máquina, entendemos aqui a Inteligência Artificial como campo particularmente profícuo da academia na atualidade. Braidotti (1994) investiga as novas implementações tecnológicas na medida em que elas interferem na função social da mãe como escolha e podem promover maior liberdade. Outros estudiosos investigam a Inteligência Artificial e sua relação com o gótico contemporâneo, e aqui mais especificamente distopias, como retrato da velha premissa frankensteiniana: a raça humana criaria um dia algo capaz de destruí-la. Vemos, na obra cinematográfica em questão, esse mesmo potencial destruidor da criatura,

uma vez que a máquina, concebida com a finalidade de preservar a vida humana no planeta Terra, é também eficiente em sua devastação.

Em *I am Mother*, a função maternal é delegada a uma máquina que, mesmo que mantenha a fixidez de sua forma física, não está livre das forças conflitantes e complementares que regem o ser mãe. Tal qual uma mãe humana, a mãe-máquina leva em si o potencial nutridor e o potencial destruidor da criação. Joseph Campbell, mais conhecido por compor um modelo esquemático amplamente utilizado por escritores e roteiristas, a famosa *Jornada do Herói*, utilizou-se de modelos junguianos ao compor o estudo que deu origem à estrutura narrativa, inserido no livro *O Herói de Mil Faces* (2017). Um desses modelos diz respeito à mãe nutridora que atua de forma dúbia: “a mãe da vida é, ao mesmo tempo, mãe da morte” (CAMPBELL, 2007, p. 295). Se, na mitologia grega, vemos a tríade feminina compondo as Moiras responsáveis pelo nascimento, o desenvolvimento e a partida de um ser humano, a construção da chave da mãe nutridora/destruidora abocanha vida e morte, todas as etapas da existência, luz e sombra, começo e fim. Nas palavras de Campbell (2007), vislumbra-se um retrato do poder feminino, capaz, em sua força maternal, de uma dança mortal que sabe abrigar, em seu bojo ou sob suas asas, os opostos:

Ela abrange o abrangente, nutre o nutriente e é a vida de tudo o que vive. Ela é também a morte de tudo o que morre. Todas as etapas da existência são realizadas sob sua influência, do nascimento — passando pela adolescência, maturidade e velhice — à morte. Ela é o útero e o túmulo: a porca que come seus próprios leitões. Assim sendo, ela une o “bom” e o “mau”, exibindo as duas formas que a mãe rememorada assume, em termos pessoais e universais (CAMPBELL, 2007, p. 115).

Assim como, miticamente, o corpo da mulher é marcado por certa dubiedade, a Mother também é. O simples fato de se tratar de uma máquina ocupando a função materna já é o suficiente para causar um sentimento disruptivo. David Gilmore, no capítulo “*Our Monsters, Ourselves*”, em seu livro *Monsters* (2003), ajuda a pensar também na construção da figura monstruosa, dessa vez a partir de projeções criadas na primeira etapa da vida. Segundo o autor,

Como os monstros estão indubitavelmente conectados às fantasias infantis (BEAUDET, 1990; WARNER, 1998), podemos olhar para a psicanálise da infância em busca de alguma direção, pois os monstros são os *alter egos* das crianças, seus *selves* interiores (GILMORE, 2003, p. 175, nossa tradução<sup>9</sup>).

Essa marca monstruosa atuaria como reverberação na vida adulta, ecoando o movimento iniciado na vida psíquica da criança. Tal marca, vale dizer, seria construída em um local específico: no limiar entre alguém que ela admira, mas que também teme, visto que é responsável por introduzir as primeiras proibições.

Vemos Mother ocupar o papel de nutridora desde o início da trama, quando nina a criança, educa, ensina balé e até mesmo dilemas filosóficos. No entanto,

esses momentos são contrabalançados com outros que nos suscitam sentimentos ambivalentes. Como quando, por exemplo, Daughter questiona o motivo de não poderem deixar o *bunker*, ao que Mother responde que lá fora não é seguro, e que, se ela tomasse a decisão de sair dali, poderia colocar a vida da jovem em risco. Para Daughter, que não tem ciência de todo o panorama da situação, essa decisão pode parecer um ato de cuidado. Contudo, essa preocupação se desmonta quando o espectador descobre que o corpo material da máquina é apenas um; ela é capaz de transferir a sua inteligência artificial para outros corpos-máquina de maneira simultânea, de modo que ela sabia exatamente o que se desenrolava do lado de fora. Tinha, ainda, controle sobre tudo. Incorpora, então, o potencial destruidor: alimenta o afeto da filha, ao mesmo tempo em que lhe nega experiências.

O filme evolui e acompanhamos o desenvolvimento de Mother em uma figura mais autoritária, mais opressora. Seu corpo-máquina começa a desempenhar funções que não têm ligação com o ato de cuidar, como o trabalho que desenvolve no laboratório da instalação, ou como quando precisa de reparos mecânicos em suas engrenagens. A chegada de uma intrusa é o que coloca em choque esses polos e os faz convergir em um. Daughter descobre que as informações que Mother lhe dava não eram de todo verdadeiras, de modo que a desconfiança e o descontentamento que sentia tornaram-se mais latentes. A intrusa causa outra ruptura também, agora no âmbito da linguagem, quando se refere à Mother como “*droide*” – tal qual os que ocupam o exterior do *bunker* e funcionam como soldados. Daughter somente a conhecia a partir de sua função maternal e é quando passa a conhecê-la também por outro nome, com outra função, que entende o potencial nutridor e destruidor da mãe-máquina.

A Mother é duplamente monstruosa por ocupar o lugar de outro, um androide, e ainda por causa de sua função como mãe. Ela, um monstro, uma vez que não é humana, tenta criar o ser humano perfeito, sem reparos, após a extinção da humanidade – uma ironia, tendo em vista que a premissa da profecia científica *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley é o oposto, já que ali é o humano quem tenta criar um ser sobre-humano perfeito, processo que influencia até hoje a construção do monstro nas páginas de livros e nas telas a partir das obras audiovisuais contemporâneas. Isso, no entanto, suscita questões: como pode um monstro, a alteridade, marcado por diferença, criar um humano perfeito? Ao vermos uma mãe-máquina e as ansiedades que envolvem a maternidade, parece haver, como aponta Braidotti (1994), uma urgência política quanto ao futuro da mulher no debate da nova reprodução tecnológica. Qual seria o espaço que restaria para a mulher nesse novo sistema reprodutivo? O filme parece assinalar que esse avanço, a maquinação da maternidade, vem com problemas: onde fica a conexão humana? Será que há futuro na criação quando ela é feita por uma máquina? Não falta algo? Será que, talvez por um lado positivo, essa nova forma de reprodução não poderia, também, libertar a mulher desse lugar maternal?

## O gótico contemporâneo e o desejo pelo objeto perdido

A ambiguidade no cerne da narrativa, o constante choque de ideias consideradas opostas – que são, na verdade, complementares – e a construção de um sujeito psicologicamente fragmentado são alguns dos elementos que colocam a produção australiana *I am Mother* no escopo do gótico. A poética gótica se destaca por sua longa duração e sua capacidade de adaptação surpreendente, desde as suas primeiras manifestações, ainda no século XVIII, com a publicação de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, ou um século mais tarde, durante os anos do decadentismo vitoriano *fin de siècle*, com obras como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, ou *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. O século XX, assolado pelas duas grandes guerras, também obteve do gótico recursos para contar as suas histórias, com autores como Stephen King com suas variações monstruosas, psicológicas ou não, como *It - A Coisa* (1986), e Margaret Atwood, que, no ano anterior, publicava obra-retrato de uma ansiedade de gênero nos mais altos graus de temperatura, em níveis agudíssimos de opressão patriarcal, com *O Conto da Aia* (1985). Esses são apenas dois nomes da atualidade no cenário literário que exemplificam escritores que se utilizam de temas góticos em suas obras, impregnadas pelas mesmas ansiedades culturais, agora revisitadas com novas roupagens.

A poética gótica dedica-se à experiência humana dilacerada, esgarçada e nua. Trata de fazer emergir aquilo de mais essencial que há no humano, a sua face obscura, e coloca em conflito afirmações aparentemente estáveis; subverte-as e as apresenta sob uma nova luz, de modo que nada é de fato o que parece ser à primeira vista, tal como os primeiros momentos de *I am Mother*, que aparentam nos alertar sobre não se fixar com rigidez em verdades superficiais. Há exemplos desse mesmo movimento em obras clássicas do gótico ainda em suas primeiras manifestações. Um monge, figura pia da igreja católica, pode se tornar um assassino incestuoso ou, ainda, uma mulher, opondo-se ao ideal feminino de fragilidade e benevolência, pode desempenhar atos violentos e cruéis por puro desejo de gozo e de vingança. Por se tratar de uma poética de constituição complexa e transtemporal – elementos considerados góticos podem ser encontrados em textos tão antigos quanto *Beowulf*, poema épico anglo-saxão escrito possivelmente no século VIII –, e por ser capaz de transformar-se e de permanecer de forma consistente nos meios artísticos ao longo de tantos anos, estabelecer uma definição fixa seria limitá-la. Logo, a descrição apresentada por Hogle (2002) parece ser a mais interessante. Segundo ele,

A ficção gótica geralmente oscila entre as leis terrenas da realidade convencional e a possibilidade do sobrenatural [...] muitas das vezes aliando-se a um em detrimento do outro no final, mas comumente levantando a possibilidade de que os limites entre esses podem ter sido cruzados, ao menos psicologicamente, mas também fisicamente, ou ambos (HOGLE, 2002, p. 2-3, nossa tradução<sup>10</sup>).

A extensão da poética gótica, uma miríade de possibilidades, pode gerar uma compreensão difusa, de modo que a observação de Bruhm (2002) sobre um gótico contemporâneo se torna importante, sobretudo para este trabalho. Para esse autor, o gótico sempre se ocupou de uma certa relação de jogo com a cronologia, desde *Otranto*. Isto é, diz respeito a um movimento de olhar para o passado, por vezes um imaginário, em uma tentativa de recuperar uma estabilidade social que nunca existiu; é espectral. Esse tema atravessa essa poética ao longo dos séculos e nos deixa com um questionamento: o que de fato caracterizaria o gótico contemporâneo? Para Botting (2005), uma mudança importante na relação do gótico com a cronologia, ocorre quando o *SciFi* se associa a ele: as ansiedades culturais representadas no gótico não são mais projetadas no passado, mas no futuro.

Bruhm (2002) aponta ainda outros aspectos que caracterizam o gótico contemporâneo. Depois das guerras do século XX e da corrida espacial, ele foi impregnado por um medo de invasão de estrangeiros e de outros seres monstruosos, assim como os avanços tecnológicos desse mesmo período desestabilizaram a sociedade na mesma proporção que deram esperança de um melhoramento na vida dos indivíduos. No entanto, é importante notar que esses temas, apesar de contemporâneos, estavam presentes, também, no gótico setecentista e oitocentista. A estratégia recorrente de deslocar as suas histórias para países estrangeiros, preferencialmente os católicos, e lá ambientar os seus contos de horror repletos de transgressões, é um exemplo. Assim como a tecnologia e a sua capacidade de criar monstros, embora talvez não tão surpreendente para o século XXI, também foi retratada em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. O medo da destruição em massa e completa da humanidade, de fato, parece ser um sentimento atual, sobretudo com o desenvolvimento de armas nucleares e biológicas capazes de extinguir os seres vivos da face da Terra.

Outra proposta de Bruhm (2002) que aponta para um gótico contemporâneo é o uso consciente que faz de teorias psicanalíticas. Isso não quer dizer, no entanto, que o gótico anterior à teorização da psicanálise não fosse tocado por esses assuntos. Pelo contrário, textos góticos ofereceram, muitas vezes, linguagem para que a psicanálise pudesse desenvolver suas teorias – veja-se o que Sigmund Freud defende como o não familiar (*unheimlich*) e o seu recurso ao conto de E.T.A. Hoffman, “*The Sandman*” (1816) para desenvolvê-lo. Parece razoável assinalar, então, que a abordagem psicanalítica mais consciente do gótico contemporâneo é *uncanny*. Para Bruhm (2002), o gótico, desde o século XX, tem em suas narrativas, de maneira bem delineada, um esquema de necessidade e de desejo (*need e desire*) não só como tema, mas como dilema teórico. O sujeito gótico, que, para ele, é o sujeito psicanalítico, é atravessado por questões, desejos e fantasias fora de seu controle; opera, portanto, no terreno do inconsciente. Trata-se desse lugar onde interditos não importam e onde o consciente não toca, e que parece surgir da proibição primeira da satisfação de desejos que resulta, posteriormente, em uma tentativa de recuperar esse objeto perdido. Ou seja, o desejo pelo objeto perdido que se manifesta a partir de um impedimento nasce de uma falta, que é o que parece guiar o gótico em sua expressão contemporânea.

No caso do filme, a proibição de Daughter surge quando lhe são impedidos o convívio com outros como ela, seus irmãos, e a vivência em um núcleo familiar menos asfixiante. Quando questiona Mother sobre o motivo de não poder ter mais irmãos, ela recebe como resposta “Mães precisam de tempo para aprender” (I AM MOTHER, 2019, nossa tradução<sup>11</sup>), uma recusa seguida de uma promessa: eventualmente, quando a máquina estivesse pronta, finalmente a filha poderia ter irmãos. Isso desencadeia, de uma perspectiva psicanalítica, a disparada de um desejo direcionada àquilo que lhe foi negado. Cria, então, um objeto perdido. Segundo Bruhm (2002),

O que torna o gótico contemporâneo particularmente contemporâneo tanto em seus temas quanto em sua recepção, contudo, é que esses desejos inconscientes se concentram no problema de um objeto perdido, a base mais primordial de nossa necessidade do gótico e tudo o que viria junto (BRUHM, 2002, p. 263, nossa tradução<sup>12</sup>).

Vale dizer que, mesmo quando a perda é física, insere-se nela uma dimensão psíquica ou simbólica. Em *I am Mother*, quando se analisa a figura da mãe — que, se por um lado, é nutridora e lhe concede a vida, por outro, em sua face destruidora, lhe tolhe a possibilidade de obter o que deseja —, quais seriam as implicações simbólicas e psíquicas que poderíamos esperar da criança que se vê impedida de dispor de uma conexão humana? Ainda de acordo com Bruhm (2002), no gótico psicanalítico, há um desejo intenso de um objeto que foi perdido, ou, ainda, de outro objeto ou prática que possa ocupar esse lugar. Esse objeto, no entanto, carrega em si, em algum nível, a ameaça de punição. Esse evento no filme, a recusa da conexão humana, torna-se disparador para o dilema da relação entre mãe e filha que, se vive fase de bonança, com boa convivência, ao longo das primeiras fases de seu desenvolvimento, será posta à prova com a chegada de um terceiro elemento, uma invasora mulher que, apesar de sua aparente materialidade, atua como uma espécie de espectro do objeto perdido dessa filha.

### *Becoming-mother*

O que é tornar-se mãe? O que constitui essa função cultural? Quais são os processos psíquicos que um indivíduo deve enfrentar a fim de ocupar esse lugar? O que ele desencadeia? O que ele implica?

Para Bruhm (2002), conforme observado anteriormente, o gótico contemporâneo é centrado no sujeito psicanalítico atravessado pelo desejo inconsciente de um objeto perdido. Essa falta e a necessidade de preenchê-la são a força motora desse gótico. No escopo de *I am Mother*, a Daughter passa por esse processo já de início, quando lhe é vetada uma possível conexão humana, com um outro assim como ela. É dessa tensão que decorre o processo de construção de seu *self*. Se o pai tirano interrompe o acesso irrestrito do filho à mãe e desencadeia processos psíquicos traumatizantes, também pode fazê-lo a mãe autoritária.

A mãe gótica que deve ser abjetada e o pai tirânico autoritário que deve ser destronado são, de acordo com a psicanálise, parte do *self* que devem ser temidas porque elas o definem ao mesmo tempo em que externalizam a autodefinição de um indivíduo para uma outra e, talvez, para muitas versões fora desse outro (BRUHM, 2002, p. 260, nossa tradução<sup>13</sup>).

A necessidade de tornar abjeta a mãe faz parte do pacto de experiências traumáticas que compõem a poética gótica, na medida em que somos convidados a enfrentar os nossos temores e os agentes principais desse controle e influência. Esse processo pelo qual o filho deve passar é o que garante o desenvolvimento de uma subjetividade autônoma. Daughter passa por esse processo de duas maneiras. Primeiro, ainda impedida de obter seu objeto perdido, acredita tê-lo encontrado na intrusa. Então, foge do *bunker* com essa mulher, vivenciando, por fim, o desejo proibido de se conectar com outro da mesma espécie e rechaçar o contato com a mãe-máquina. Ela não parece perceber, logo de partida, que somente essa separação física não seria o suficiente. De acordo com Bruhm (2002), no esquema psicológico sobre o qual se debruça o gótico, não há somente o desejo do objeto perdido, mas também a aprovação do tirano que retirou esse objeto de cena. Daughter, insatisfeita com o que obteve da intrusa humana, retorna para o *bunker*.

O processo de autonomia de Daughter passa pelo que Julia Kristeva (1982) chama de abjeção da mãe: uma vontade de afastar-se, mas, ao mesmo tempo, um sentimento de retornar ao seio nutridor. Segundo ela, a proibição parental não é o único motivo pelo qual a criança precisa se distanciar da mãe. Ela precisa torná-la abjeta, descartar a conexão primária que mantém com ela, torná-la perigosa e sufocante, a fim de tornar-se um sujeito autônomo. É preciso, então, que esse sujeito mate a sua mãe para tornar-se ela, um *becoming-mother*; ele lamenta esse objeto perdido, ao mesmo tempo em que o incorpora. O objeto perdido do gótico contemporâneo é o *self*.

É por esse processo que Daughter passa. Em uma cena com intenso peso dramático, ela comete o matricídio: descarta a figura opressora e sufocante de Mother, corta o cordão umbilical, para assumir a autonomia de seu *self*, uma identidade autônoma. Mas não sem antes receber a sua aprovação: “Eu te transformei na mulher que você é para que pudéssemos fazer isso [criar os demais irmãos] juntas.” (I AM MOTHER, 2019, nossa tradução<sup>14</sup>). Esse processo de *becoming-mother*, literal e simbolicamente, tem com finalidade afirmar-se como um ser autônomo. Ele não vem carregado da função cultural do ser mãe. Trata, sobretudo, da habilidade abrangente de ser tudo que a mulher/mãe engloba em si, ocupar o lugar central da criação ativa que pertence à mãe. Daughter é o seu próprio objeto perdido; o seu desejo é ter agência sobre a sua vida e, consequentemente, sobre toda a criação; é ter poder.

Contudo, como vamos entender, a inteligência artificial que cuidou de Daughter é a mesma que compõe as máquinas que estão refazendo os campos para reabitar a Terra; é a mesma que cuida da segurança do *bunker*. Se concebemos que todos os andróides são compostos por uma só consciência, conclui-se

que o processo de matar a mãe não se dá de forma absoluta, pois aquela inteligência artificial continuará existindo. Essa morte, muitas vezes, se dá de forma simbólica, que será o caso de nosso exemplo.

Bruhm afirma:

Especialmente quando visto através das lentes da psicanálise, é aí que o gótico contemporâneo notadamente registra uma crise na história pessoal: no mundo retratado em tais obras, somos forçados a enlutar-nos simultaneamente pelo objeto perdido (um parente, Deus, ordem social, realização obtida através do conhecimento ou do prazer sexual) e nos tornar o objeto perdido a partir da identificação ou da imitação (BRUHM, 2002, p. 268, nossa tradução<sup>15</sup>).

Ao analisar o arco da personagem Daughter, alienada da companhia da raça humana durante todo o seu processo de criação, percebe-se que ela enfrenta agora movimento ora de aproximação, ora de rechaço à dinâmica prescrita no trecho acima. Por um lado, vai assumir a função de cuidadora realmente como previsto pela Mother. No entanto, avessa às aspirações da androide que a criou, pensa diferente dos critérios de manutenção da espécie humana e pretende garantir que todos os irmãos, inclusive aqueles que no futuro não tiverem desempenho no nível das expectativas de excelência, terão uma chance de existir nesse novo mundo em que Daughter assume função maior do que ser mãe e se torna o objeto perdido que não logrou obter. Não mãe apenas, mas a base de acesso, ponte que, antes de ser construída em guias maternais ou em círculo familiar hierárquico, será de algo que ela nunca teve, o que sempre buscou e no passado não pôde obter: conexão humana. Ela será precisamente a companhia que nunca teve.

No encerramento do filme, enquanto Daughter nina o seu irmão cantando a mesma música que a embalou anos antes, percebemos uma presença. Ela ainda está machucada dos últimos eventos, o que nos indica que não se passou muito tempo desde a morte simbólica da androide. Daughter para subitamente e a música cessa. Eis que o espectro da máquina-mãe aguarda à espreita, pois sabemos que ela, a inteligência artificial, de fato está ali, e põe-se a cantar também. Como uma cortina de névoa, somos embalados em companhia da voz compassiva de Mother, enquanto Daughter está diante da infinidade de embriões que esperam para nascer e observa a dimensão do trabalho que segue por vir.

### Considerações finais

A poética gótica, nascida da tensão e do caos de uma revolução, parece refletir, ao longo de sua trajetória na arte, esse mesmo momento de angústia e de inquietude nos mais diversos contextos históricos e sociais nos quais se insere. No século XXI, em luz dos avanços tecnológicos surpreendentes marcados pela arcaica organização social ocidental, tais ansiedades mantêm o foco no corpo da mulher, embora este se assuma também sob a forma de máquina. Em *I Am Mother*, enquanto o corpo abjeto da mãe, assinalado pela admiração e pelo rechaço,

é feito de engrenagens robóticas, o sujeito gótico contemporâneo, em sua busca pelo objeto perdido, é confrontado pela sua humanidade dilacerada, incompleta.

Na produção cinematográfica australiana, vemos Daughter buscar repetida e incessantemente aquele elemento da vida que lhe fora roubado e proibido pela mãe-máquina. Diferente do que pensa a protagonista humana, não é tanto a companhia de outro como ela que lhe faz falta, mas a sua subjetividade autônoma e a agência sobre a sua vida que, enquanto filha de uma mãe tirana, ela jamais poderia gozar. O movimento de emancipação de Daughter, que passa pela abjeção da mãe, culmina no reencontro dela consigo mesma. E, assim, a crise do objeto perdido se ressignifica quando a protagonista se apodera da função que a colocara outrora em uma dinâmica de subalterna, atuando, agora, como a guardiã das próximas vidas humanas seguindo bases diferentes das que a sufocaram.

### Notas

1. No original: *"There you go. It's okay, little one"* (I AM MOTHER, 2019).
2. No original: *"have often represented both the best hopes and the worst fears of societies faced with an intuitive sense of their own instabilities and vulnerabilities"* (SHILDRICK, 2002, p. 30).
3. No original: *"Fear of the Monster is Really a Kind of Desire"* (COHEN, 1996).
4. No original: *"The same creatures who terrify and interdict can evoke potent escapist fantasies; the linking of monstrosity with the forbidden makes the monster all the more appealing as a temporary egress from constraint"* (COHEN, 1996, p. 16-17).
5. No original: *"The Monster's Body Is a Cultural Body"* (COHEN, 1996).
6. No original: *"quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and uncanny independence"* (COHEN, 1996, p. 4).
7. No original: *"the body of the woman is a body always already open to the possibility of contamination, by the possible and sometime undetectable presence of an other - the baby - as opposed to the body of the male, which is culturally presumed [...] to be inviolate"* (PUNTER, 2016, p. 101).
8. No original: *"If we define the monster as a bodily entity that is anomalous and deviant vis-à-vis the norm, then we can argue that the female body shares with the monster the privilege of bringing out a unique blend of fascination and horror"* (BRAIDOTTI, 1994, p. 80, grifos da autora).
9. No original: *"Since monsters are undoubtedly connected to childhood fancies (Beaudet 1990; Warner 1998), we may look to the psychoanalysis of childhood for some direction, for monsters are children's alter egos, their inner selves"* (GILMORE, 2003, p. 175).
10. No original: *"Gothic fiction generally oscillates between the earthly laws of conventional reality and possibilities of the supernatural [...] often siding with one of these over the other in the end, but usually raising the possibility that the boundaries between these may have been crossed, at least psychologically but also physically or both"* (HOGLE, 2002, p. 2-3).
11. No original: *"Mothers need time to learn"* (I AM MOTHER, 2019).
12. No original: *"What makes the contemporary Gothic particularly contemporary in both its themes and reception, however, is that these unconscious desires center on the problem of a lost object, the most overriding basis of our need for the Gothic and almost everything else"* (BRUHM, 2002, p. 263).

13. No original: “*The Gothic mother who must be abjected and the authoritative tyrannical father who must be overthrown are, according to psychoanalysis, parts of one’s self that must be feared because they define the self at the same time as they take one’s self-definition outside, to an other and perhaps to many outside versions of that other*” (BRUHM, 2002, p. 260).
14. No original: “*I’ve made you into the woman that you are so we could do this together*” (I AM MOTHER, 2019).
15. No original: “*Especially when viewed through the lens of psychoanalysis, then, the contemporary Gothic markedly registers a crisis in personal history: in the world depicted in such works, one is forced simultaneously to mourn the lost object (a parent, God, social order, lasting fulfillment through knowledge or sexual pleasure) and to become the object lost through identification or imitation*” (BRUHM, 2002, p. 268).

### Referências

- BOTTING, Fred. Introduction. In: BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- BRAIDOTTI, Rosi. Mothers, Monsters and Machines. In: BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects*. Nova York: Columbia University Press, 1994. p. 75-94.
- BRUHM, Steven. The Contemporary Gothic: why we need it. In: HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 259-276.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). In: COHEN, Jeffrey Jerome. *Monster Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 3-25.
- GILMORE, David. Our Monsters, Ourselves. In: GILMORE, David. *Monsters: Evil Beings, ...*. Pennsylvania: University Of Pennsylvania Press, 2003, p. 174-194.
- HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- I AM MOTHER. Direção: David Sputore. Produção de Timothy White e Kelvin Munro. Estados Unidos: Netflix, 2019. Streaming. (115min.).
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*. Tradução de Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- PUNTER, David. The Abhuman Remains of the Gothic. In: PUNTER, David. *The Gothic Condition*. Cardiff: University of Wales Press, 2016, p. 96-105.
- SHILDRICK, Margrit. Monstering the (M)other. In: SHILDRICK, Margrit. *Embodying the Monster*. Londres: Sage, 2002, p. 28-47.

Recebido em: 27/07/2020

Aceito em: 16/11/2020