



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

BEATRIZ CASTRO

**REPRESENTAÇÕES DA MATERNIDADE -
uma reflexão sobre *Mães de Verdade* de Naomi Kawase**

Pelotas, RS

2021

**REPRESENTAÇÕES DA MATERNIDADE -
uma reflexão sobre *Mães de Verdade* de Naomi Kawase**

Artigo científico apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas

Orientadora: Prof^ª Dra. Ivonete Pinto

Pelotas, RS

2021

BEATRIZ CASTRO

BEATRIZ CASTRO

**REPRESENTAÇÕES DA MATERNIDADE -
uma reflexão sobre *Mães de Verdade* de Naomi Kawase**

Artigo científico apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas

Aprovada em 15/07/2021

Banca Examinadora:

Professora Dr^a Ivonete Pinto (Orientadora)

Professor Dr Guilherme da Rosa

Professora Dr^a Cíntia Langie

Sumário

Resumo/Abstract

Introdução

1. O cinema maternal e sensível de Naomi Kawase
2. As representações da maternidade expressas em *Mães de Verdade*
3. As identidades presentes nas relações de parentesco e o tabu da adoção no Japão

Considerações Finais

Referências Bibliográficas

Resumo: este trabalho tem como objetivo analisar o filme *Mães de Verdade* (Asa ga Kuru, 2020), de Naomi Kawase, refletindo sobre as representações e identidades possíveis na maternidade e nas relações de *parentesco* e *cuidado*, bem como o processo da adoção e seus tabus.

Palavras-chave: *Mães de Verdade*, representação, maternidade, adoção, tabu, cinema japonês.

Abstract: this work aims to analyze the film *True Mothers* (Asa ga Kuru, 2020), by Naomi Kawase, reflecting on: representations and possible identities in motherhood and in *kinship* and *care* relationships, together with the process of adoption and its taboos.

Keywords: *True Mothers*, representation, motherhood, adoption, taboo, japanese cinema.

Introdução

A maternidade possui cada vez mais possibilidades e camadas ao longo dos últimos anos, necessitando assim a busca por um olhar mais atento, real¹ e profundo diante das concepções maternas, relações de parentesco e cuidado. Por se tratar de um assunto universal presente em toda e qualquer sociedade, é relevante refletir sobre, pois cada maternidade terá suas diferenças e compreensões diante de seu contexto social e financeiro. E é neste cenário que será analisado o filme *Mães de Verdade* (Asa ga Kuru, 2020), da diretora japonesa Naomi Kawase. A partir deste objeto de estudo, o trabalho procura compreender também a representação da maternidade, a adoção e as relações de parentesco no Japão contemporâneo. Assim, estabelecemos um processo metodológico que parte do universo micro (o filme), para o universo macro (a cultura nipônica), em um movimento que retorna ao filme para melhor alcançar os objetivos desta pesquisa.

Mães de Verdade é o mais recente longa-metragem feito por Kawase, e mais um que trata da família, tema comum à sua vasta filmografia. A diretora japonesa observa as diversas representações maternas e relações de afeto presentes nos seus filmes, originando divisões de tempo-espço e protagonismo.

A temática familiar é relativamente recorrente no campo do cinema, em streamings, *Mãe Só Tem Duas* (Madre Sólo Hay Dos, México, 2020), *Jovens e Mães* (Teen Mom, Estados Unidos 2011-2020), por exemplo, são séries disponíveis na plataforma Netflix. Quanto aos filmes brasileiros que trabalham o tema, pode-se citar *Olmo e a Gaivota* (Petra Costa, 2015), *Mãe Só Há Uma* (Anna Muylaert, 2016) e *Que Horas Ela Volta* (Anna Muylaert, 2015). Importante ressaltar esse paralelismo entre culturas completamente distintas, como a brasileira e a japonesa, trabalhando o mesmo tema. Interessante para pensar o próprio cinema nacional e como podemos aprender, estabelecendo conexões com a nossa sociedade e a cultura nipônica.

Especificamente, a temática do longa-metragem de Kawase aborda relações parentais, de afeto e laços sociais/afetivos construídos entre uma mãe biológica e os pais adotivos de uma criança. É inquestionável a amplitude do conteúdo maternal presente em *Mães de Verdade*, uma mãe adotiva, uma mãe biológica e as identidades plurais as quais elas

¹ É válido mencionar que atualmente há um amplo debate na maternidade/paternidade sobre o dever e a atribuição desempenhadas pela mãe e pelo pai no seu núcleo familiar, surgiu um grande nicho de mães ativas na mídia, como blogueiras e *tiktokers* que usam o termo “maternidade real” para expor as diferenças do que seria uma maternidade romantizada, principalmente a maternidade precoce entre meninas dos 13 aos 20 anos. [A Romantização da Maternidade](#) e [Gravidez na adolescência](#)

pertencem, dividem e trocam. O longa invoca também a questão da funcionalidade da conduta da mãe: mãe é a que cria? Ou a que dá a luz? Estas questões não somente provocam a ideia, para usar um termo em voga, da *real* maternidade, como das relações de parentesco e cuidado. E Kawase também argumenta sobre os tabus criados em torno da adoção no Japão, tanto pelo preconceito em si, como porque muitas das crianças adotadas lá são provenientes de mães adolescentes.

Dentro disso, a investigação fará uso de autores como Erving Goffman (2011), e Stuart Hall (2006), para o tema da representação; Marilyn Strathern (2015) para o tema antropológico das relações de parentesco; Nadya Araujo e Helena Hirata (2020) para o gênero do cuidado, Ruth Benedict (2013) para a noção de costumes e Célia Sakurai (2019) sobre o ethos japonês. Relacionado com os estudos de cinema, o interesse parte das representações dos personagens expressas na *mise-en-scène*, conforme definida por David Bordwell (2013). A abordagem da pesquisa será a de uma perspectiva interdisciplinar dos estudos de cinema, adentrando campos como antropologia e sociologia.

1. O cinema sensível e maternal de Naomi Kawase

Naomi Kawase surge como autora independente iniciando sua carreira no final da década de 1980. Ela investiu no cinema essencialmente para descobrir sobre sua própria história, sobre quem eram seus pais biológicos e porque fora dada para adoção. E é através dos seus primeiros curtas-metragens buscando pelo pai desconhecido e suas origens, que começa sua longa trajetória como cineasta experimental, atuando também com um cinema performativo.

Em sua busca pelo pai, Kawase encontra o cinema e registra com sensibilidade toda sua investigação que se utiliza de listas telefônicas e fotos antigas. Estava empenhada a filmar a memória, sua história e tudo o que podia ter tido em uma família. *Em Seus Braços* (Ni Tsutsumarete, 1992), seu primeiro longa documental, a diretora faz uma ligação telefônica com o pai, em primeira pessoa e em voz off, apresentando assim muito do que viria a ser sua expressão cinematográfica: uma partilha do íntimo, visceral e cine-performativa.

A extensa filmografia da diretora japonesa é marcada pela temática da família, da natureza e da sua sensibilidade em registrar ambas. A inclusão da natureza em sua obra se dá de maneira primorosa “por uma insólita causalidade, tem como protagonista uma natureza tentacular, poderosa, dotada de uma energia própria e como tal capaz de condicionar a

existência dos personagens” (NOVIELLI, 2007, p.284). Em *Suzaku* (Moe no Suzaku, 1997) vemos uma família do interior sendo lentamente forçada a deixar seu tradicional estilo de vida com a construção de um túnel em meio a um cenário de crise rural. Com esse longa, Kawase se torna a cineasta mais jovem a ganhar o Câmera de Ouro no Festival de Cannes de 1997, tornando Naomi Kawase a primeira diretora mulher no Japão a receber um prêmio internacional.

Kawase recebeu ao longo dos anos inúmeras indicações e também ganhou diversos prêmios. Por estar em atividade, a cineasta regularmente está presente em festivais. *Mães de Verdade* foi exibido e esteve disponível para aluguel na 44^o Mostra Internacional de São Paulo, e igualmente selecionado na seleção oficial dos seguintes festivais: Festival de Cannes, TIFF (Toronto International Film Festival), e o Festival Internacional de Cinema de San Sebastián. *Mães de Verdade*, assim como os outros filmes da cineasta: *Shara* (Sharasojuu, 2003), *A Floresta dos Lamentos* (Mogari no Mori, 2007), *O Segredo das Águas* (Futatsume no Mado, 2014) e o *Sabor da Vida* (An, 2015). Todos trabalham a perda, a perda de algo, de alguém, mas principalmente a perda de alguém próximo, familiar ou muito amado. Estes filmes possuem o mesmo elemento: a dor e o renascimento.

É constante na obra da diretora os laços familiares e afetivos. Em seus filmes é possível ver a construção do sentimento e crescimento dos laços afetivos, da superação e da liberdade; há sempre uma prerrogativa de que as coisas podem mudar, melhorar e evoluir. Em *Sabor da Vida*, não há necessariamente relações familiares e sanguíneas, há justamente a construção dessas conexões afetivas sem que haja parentesco algum e somente essas aproximações amigáveis e afáveis tornam os personagens próximos e íntimos. Quando a idosa Tokue (Kirin Kiki) se aproxima sutilmente de Sentaro (Masatoshi Nagase), um chefe que possui uma tenda de *dorayakis* (um doce com massa de panqueca e recheio de feijão doce), procurando por trabalho na sua tenda, Sentaro não imaginaria o quanto aprenderia com Tokue, não somente aprenderia a fazer o recheio ideal e mais saboroso, mas compreenderia sobre a vida e sua própria redenção.

A forma com a qual Kawase constrói essa relação de afeto é ímpar. Personagens sensíveis e a natureza como marcadora da passagem de tempo-espço, como o registro da cerejeira em todas as estações do ano. Aliada à intimidade crescente entre Tokue e Sentaro, a própria personagem enfatiza a importância da cerejeira diversas vezes, de como a adora observar e ensina a sua maneira de ouvir e entender toda a natureza, o vento, os grãos de feijão e seu processo, o canto do pássaro, a vida. *Sabor da Vida*, fala sobre receber a natureza, senti-la, apreciá-la, fala sobre envelhecimento e perda, preconceito e perdão.

2. As representações da maternidade expressas em *Mães de Verdade*

Em *Mães de Verdade*, temos dois momentos-chave. No primeiro, somos apresentados à Satoko Kurihara (Nagasaku Hiromi) e seu marido Kiyokazu Kurihara (Arata Iura), um casal estável que quer ter um/a filho/a e com dificuldade na fecundação descobrem que o marido possui azoospermia. Frustrados, desistem de tentar tratamento, mas tudo muda quando o marido de Satoko busca informações sobre a adoção. Até esse ponto do filme vemos a trama apenas pela perspectiva do casal à procura pelos institutos de adoção, assim como todos os processos seletivos, necessários para tal. Tudo ocorre naturalmente bem até a adoção do menino Asato.

A instituição Baby Banton escolhida pelo casal possui determinadas regras quanto ao sucesso da adoção em que as principais seriam: contar à criança em idade apropriada que ela é adotada e que pelo menos um dos responsáveis abra mão do trabalho/carreira para estar disponível para os cuidados da criança. Dentro dos costumes japoneses, quando se é infértil e já se encontra em matrimônio, é oferecido o divórcio como opção para seu cônjuge. No caso dos Kurihara, o marido de Satoko é o infértil, ele ofereceu à esposa essa opção, a qual ela recusou. “Na falta de filhos, o casamento não tinha muito sentido e podia ser interpretado como uma quebra de contrato. Assim, podia ser desmanchado e a noiva voltava a viver com sua antiga família”(SAKURAI, 2019, p.296). Mais adiante, no processo de adoção nem fora cogitado que Kiyokazu ficasse sem trabalhar para a criação de Asato, pois ficou designado automaticamente para Satoko essa função. Na cultura japonesa, desde sempre o cuidado do lar, da família, seja do bebê ou do idoso, é frequentemente condicionados à mulher.

(...) como traço mais geral que especifica a configuração assumida pela organização social do cuidado no Japão, diríamos que, nesse país, cabe à família prover a atenção requerida por seus familiares e idosos, trabalho que é fornecido principalmente pelas mulheres (...) (GUIMARAES, 2020, p.221)

Quando a mãe assume os cuidados domésticos e a criação dos filhos, como Satoko, é normal no Japão a extensa jornada de trabalho atribuída ao pai, e como “chefe” da família, logo ele se torna ausente no cotidiano da mesma. Assim, todas as novidades e acontecimentos do dia a dia são contados pela mãe. A rotina da família é abalada com uma ligação da escola de Asato, informando sobre um incidente entre o filho e seu coleguinha de classe, o que no ato já gera um grande desconforto nos pais.

Nos chama a atenção a dicotomia familiar atual no Japão, que precisou ter transformações em sua estrutura no período pós Segunda Guerra Mundial, como nota Célia Sakurai: “Uma delas refere-se à tendência de se nuclearizar, ou seja, restringir-se a pai, mãe e filhos (e não mais a famílias extensas do passado (...)) Outra é a de contar com um número cada vez menor de filhos.” (SAKURAI, 2019, p.293). A diminuição do núcleo familiar acaba por gerar muitas expectativas em cima das crianças, com muitas cobranças, onde é esperado que o/a filho/a seja bom/a em inúmeros aspectos, não somente nos escolares. Esse incidente na escola envolvendo Asato mostra essa fragilidade no âmbito familiar dentro da cultura, como salientou Ivonete Pinto:

O incidente que leva o menino a ser acusado de ter empurrado um colega ganha uma dimensão épica. Por um lado, a preocupação com o não incomodar alguém é obsessiva; por outro, carrega uma contradição, já que os japoneses guiam-se por concepções morais arraigadas (o que explica no filme o tratamento dado à adolescente grávida, forçada a dar o bebê para adoção). E ainda há outra camada nesta angústia, principalmente da mãe. Não há diálogo que expresse esta ideia, mas podemos ler na face da personagem a dúvida sobre a origem da criança, onde poderia estar uma possível explicação para o hipotético gesto violento da parte dele. (PINTO, 2020, online)

É nítido o exagerado constrangimento que sentem os pais de Asato, de como ficaram “mal vistos” apenas porque duas crianças tiveram um pequeno problema. Incidente que nós ocidentais não ficaríamos nem um pouco envergonhados; o mais natural, principalmente aqui no Brasil, seria aconselhar as crianças a fazerem as pazes, sem precisar passar por toda essa atmosfera de tensão desnecessária. Até porque, o estranhamento das duas crianças afetou de forma direta somente os adultos, e uma situação dessas para os japoneses é vergonhosa e desrespeitosa, como se todos os fatores da vida deles pudessem se desestruturar com algo tão banal ².

Depois de toda a angústia gerada e do pequeno Asato declarar diversas vezes que não fez nada e até sugerir assumir a “responsabilidade” mesmo não tendo feito nada, o coleguinha machucado enfim assume que Asato realmente não cometeu nenhum ato contra ele, disseminando assim a aflição e confusão causada anteriormente. Após esse episódio, os espectadores recebem a informação de que ele foi adotado, e talvez alguns questionamentos

² Por conta de mudanças iniciadas ainda na era Meiji, o Japão desenvolveu uma concepção de infância um tanto diferente da dos ocidentais. A ênfase na educação escolar é muito grande (...) privilegia ainda hoje, especialmente nas primeiras séries, a coesão grupal. Essa característica estimula os professores japoneses a usar a vergonha como tática disciplinar, sem grandes preocupações com o que isso pode acarretar na autoestima das crianças. (SAKURAI, 2019, p. 323)

surgem quanto à relativa preocupação dos pais em relação ao incidente ocorrido na escola seja por causa disso.

O primeiro momento-chave aborda o cotidiano deles com Asato já na idade pré-escolar e também o passado deles até esse instante. Essa é a primeira maternidade que temos contato: a mãe adotiva envolta nas situações relativas à criança e toda sua ternura, afeto e paciência transparece nitidamente pelas suas feições e pela voz baixa.

Satoko representa uma personagem madura, calma e compreensiva. Em nenhuma cena a vemos sair dessas características comportamentais. Os momentos mais marcantes os quais demonstram mudanças no seu humor são geralmente situações maternas que envolvem maior tristeza e sensibilidade. A personagem Satoko percorre uma linha dramática constante, plenamente explorada pela fidelidade de suas emoções tão bem ornadas, através das quais percebemos a compaixão e flexibilidade dela, tanto em suas palavras como também em suas expressões corporais. Como podemos analisar nas seguintes cenas:



Figura 1 - *frame* do filme *Mães de Verdade*, 2020
A personagem Satoko em reflexão por não poder engravidar.



Figura 2 - *frame* do filme *Mães de Verdade*, 2020
A personagem Satoko quando recebe a ligação de que seu filho supostamente empurra o coleguinha na escola.



Figura 3- *frame* do filme *Mães de Verdade*, 2020
A personagem Satoko recebendo a ligação de que uma criança chegou para ser adotada.



Figura 4- *frame* do filme *Mães de Verdade*, 2020
A personagem Satoko após saber que Asato realmente não fez nada

Em todas as cenas de maior composição dramática para a personagem Satoko, o figurino está sempre voltado para uma paleta de cores claras e terrosas, há também muitas roupas listradas. Quando o foco está em sua personagem, o primeiro plano e o plano médio são os mais utilizados.

A maternidade representada por Satoko é pontual. Ela conversa e explica tranquilamente o que precisa ser dito ao seu filho Asato, inclusive começou a contar desde cedo à criança que ele é adotado. Com isto, mantém firmemente a política exigida pela instituição de contar sobre a adoção até o período escolar. Satoko não somente seguiu esse critério como também foi aberta e receptiva com o pedido da mãe biológica, não apenas de conhecê-la pessoalmente, mas manter Hikari Katakura no imaginário da criança. O roteiro resolve esta situação introduzindo o elemento carta. A mãe adotiva lê todos os anos para Asato a carta que Hikari, a “mamãe de Hiroshima”. havia escrito até que ele pudesse entender o conteúdo da mesma. Tanto que essa carta ao final do longa é imprescindível para que Satoko reconheça Hikari.

É pertinente observar que são escolhas que poderiam ter sido evitadas, apenas aconteceram por opção dos Kurihara, mas principalmente de Satoko. Ela optou por uma maternidade sincera. Em todas as suas cenas com Asato ela o escuta, e repreende a si mesma por duvidar do próprio filho no incidente da escola. Quando ele pergunta se já esteve em sua barriga, com um sorriso ela diz que não, e explica que ele esteve na barriga da outra mamãe. É oportuno destacar também que a pluralidade da maternidade é diversas vezes dialogada no filme: a mãe adotiva (Satoko) menciona e fala da mãe biológica (Hikari) na instituição (no momento da palestra). Uma mãe adotiva afirma que deixa claro sempre que seja possível para o filho que ele possua três mães, ela mesma, a mãe biológica e a senhora Asami, que por meio dela aconteceu a adoção.

Interessante pensar que mesmo não sendo mãe biológica, o fato de participar de todo o processo de adoção já faz com que a personagem seja considerada uma mãe. Na segunda metade do longa vemos com a gestação de Hikari que Asami não apenas viabiliza a adoção entre as famílias, como também cuida e fortalece as mães adolescentes, sendo uma grande mãe e amparar para todas as meninas que passam pela instituição. Em um determinado momento, Hikari questiona o porquê desse trabalho, e Asami confirma que suas escolhas a levaram até lá, somando-se ao fato de não poder ter tido filhos, mas a experiência por si só como cuidadora a tornou mãe.

Nas representações maternais, simplesmente o ato de cuidar, o *care* já garante uma posição e um papel de mãe sem precisar de qualquer tipo de ligação externa ou sanguínea. Não somente vemos isso entre Asami e Katakura, onde a relação delas transpassa a relação que Hikari possui com sua própria mãe, como Hikari se torna mãe de Tomoka mesmo que por breves momentos, Uma personagem que exigiu maturidade e cuidados de alguém que também ainda é uma criança e adolescente apesar de tudo que vivenciou.

Podemos observar nas próximas cenas, como Asami é zelosa, carinhosa e calorosa, abraçando Hikari e a protegendo do frio, mesmo tendo acabado de conhecer a jovem. Contrastando com a mãe de Hikari, que permanece em todas as cenas distante, fria e em atritos com a filha a ponto de agredi-la.



Figuras 5 a 8 - frames do filme *Mães de Verdade*, 2020. cenas com a mãe de Hikari, distanciamento, rejeição e raiva.



Figuras 9 a 11- frames do filme *Mães de Verdade*, 2020
Asami com Hikari, acolhimento, compreensão.

Asami é a representação do que seria uma maternidade voluntária. Não deu à luz e também não adotou, mas acolheu, e o acolhimento com cuidados, atenção e ensinamentos a tornaram mãe, uma mãe com eterna relevância. A personagem Hikari a procura, afinal ela teve uma família ali, alguém que não rejeitou ela e seu bebê. Goffman, no que tange a representação, diz:

Quando um indivíduo representa um papel, implicitamente, solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para que o personagem que vêm no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 2011, p.25)

O pensamento de Goffman nos permite ver a personagem de Asami quanto à representação da maternidade. Uma maternidade expressa por ela em sua vasta percepção diante todas as gestações que lhe chegam. Não há julgamentos, ela se estende numa rede de apoio imensa, pois tudo acontece naquele espaço, o Instituto Baby Banton. É lá que as adolescentes grávidas recebem assistência, é lá onde casais podem se tornar pais e o mais importante no caso, é onde as crianças órfãs encontram um lar. Cria-se uma ramificação onde o macro do processo adotivo parte do micro que é a Asami e seu papel dentro dessa instituição que ela mesma criou.

Quando o casal Kurihara chega à instituição, o lugar que até então despertou curiosidade e receio, aos poucos vai se desfazendo essa neblina de situação estranha, pois no ambiente está concentrado uma grande quantidade de casais. Todos que lá se encontram buscam e anseiam pela mesma coisa, a adoção de um/a filho/a.

Logo, de certa forma, a mistificação do tabu em adotar vai caindo por terra, uma vez que o casal se dá conta da naturalidade da experiência, que é comum a prática e que não há porque ter vergonha por buscar completar sua família. A instituição recorre de exemplos para que isso se torne mais orgânico e genuíno, através da presença de diferentes famílias contando suas experiências após terem adotado, estimulando assim quem estava na palestra e constatando como estão mais felizes depois dessa decisão.



Figura 12- frame do filme *Mães de Verdade*, 2020

Satoko e seu marido na Instituição Baby Banton



Figura 13- frame do filme *Mães de Verdade*, 2020

Satoko escutando com atenção sobre as exigências

Satoko e seu marido participam da reunião, onde todo processo é explicado, as exigências e as regras. Após, a palestra é aberta para uma sessão de diálogos, onde os pais que estão se candidatando à adoção podem conversar com quem já passou pelo processo, no caso, as famílias que foram lá para servir de exemplo e estímulo. Então, nesse momento é possível compartilhar suas angústias, questionamentos, experiências e assim por diante.

Algumas mães candidatas questionaram a possibilidade de continuarem trabalhando meio período e terem a criança assistida e cuidada pelos avós que estariam disponíveis para o cuidado, Asami ressalta a importância da constituição familiar proeminente ser a mãe e o pai. Mesmo que um tenha que abrir mão do seu emprego e carreira para o cuidar da criança.

Conforme as leis da adoção, não é permitido cuidado direto a terceiros, mesmo que seja parte da família.

No caso do casal protagonista é dito de forma sutil que o marido de Satoko está há mais tempo na empresa a qual ambos trabalham, o que indica que também deve possuir um cargo superior ao dela. Assim, entre eles ficou designado à Satoko a demissão do trabalho, o que não foi um problema para a personagem, ao menos o filme não expõe qualquer problema neste sentido. O que na instituição é visto positivamente, pois a cada etapa eles se encaixavam cada vez mais nas regras exigidas no processo.

Satoko assinou sua carta de demissão e rapidamente se tornou apta a receber uma criança, já que além de ter desistido do trabalho, já estava casada há mais de três anos conforme as exigências e moravam em um apartamento adequado aos pedidos. A protagonista se destaca diante desse cenário pela representação e escolhas que faz. Goffman nos dá pistas deste comportamento de Satoko:

A coerência expressiva exigida nas representações põe em destaque uma decisiva discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado. Como seres humanos, somos, presumivelmente, criaturas com impulsos variáveis, com estados de espírito e energias que mudam de um momento para outro. Quando porém nos revestimos de caráter de personagens em face de um público, não devemos estar sujeitos a altos e baixos.” (GOFFMAN, 2011, p.58)

O que avaliza os atos de Satoko, que frequentemente são abertos e receptivos, como ter recusado o divórcio, aceitar e esquecer a ideia da maternidade biológica, depois abraçá-la novamente quando o caminho sugeriu a adoção. Ela também se mostrou receptiva aos pedidos de Hikari de conhecê-la. Essa percepção pode ser refletida na frase Goffman através de uma citação de Simone de Beauvoir no que se refere à criação de laços femininos:

(...) as mulheres ficam limitadas à sua sorte feminina no geral e se unem por uma espécie de cumplicidade imanente. E aquilo que procuram entre si é, antes de mais nada, a afirmação do universo que têm em comum. Não discutem opiniões e ideias gerais, mas trocam confidências (...) Coletivamente encontram forças para romperem suas correntes (...). Comparam experiências: a gravidez, os nascimentos, suas próprias doenças e as dos filhos, e as preocupações domésticas tornam-se os acontecimentos essenciais da história humana. (...) (BEAUVOIR, apud GOFFMAN, 2011, p. 150)

Essa solidariedade feminina se estende até a personagem Hikari, que é tão protagonista quanto Satoko, evidenciando um duplo-protagonismo logo após sua primeira aparição no longa, e a qual também se expõe outras maternidades plurais. O primeiro contato com a personagem Hikari adolescente é no dia que o casal Kurihara recebem Asato, ali é possível identificar uma criança frágil, silenciada e oprimida.

É curioso constatar como qualquer ação fora na normalidade possa vir a ser constrangimento. Assim como o acidente na escola, que teve uma proporção imensa, quando Hikari conhece os pais do seu filho também se constrange por ter tido um filho tão jovem ou por entregar a eles o que seria sua responsabilidade e no ato se desculpa. E nesse momento, como citado por Beauvoir e Goffman, ocorre essa cumplicidade imanente, Satoko prontamente se identifica e compreende Hikari, abraça seu pedido e respeita sua dor.

Em seguida somos apresentados à história de Hikari Katakura pelo ponto de vista da mesma. Sua relação com os pais e sua irmã mais velha. Nas primeiras cenas do convívio familiar já é possível perceber a ausência de laços mais amistosos, nenhuma palavra ou gesto de afeto são feitos, há apenas críticas, ordens e restrições. Em um diálogo com sua irmã, Hikari é avisada sobre manter seu celular seguro de seus pais, pois já haviam tentado invadir a privacidade da irmã. Além disso, não permitiam que elas ficassem com os aparelhos celulares em seus respectivos quartos, tendo de os entregar a eles antes de dormirem ou estudarem. De certa forma, é possível destacar o afastamento emocional e físico dessa família; cada irmã em seu respectivo quarto e com suas respectivas atividades, e os pais controlando toda e qualquer situação dentro de casa.

Hikari não tem uma relação próxima nem com a sua irmã, que possui uma idade próxima a sua, nem com a sua mãe, rígida e autoritária. O pai está presente no ambiente, mas sua presença só é constatada quando existe a necessidade de uma afirmação maior, o do pai como chefe de família (reforçando sentimentos de um Japão medieval onde todo núcleo familiar era aristocrático), quando não necessário quem dita tudo é a mãe. Como diz Sakurai, “é evidente que mudanças forçadas por lei levam tempo para se consolidar, apesar de os japoneses do pós-guerra aceitarem sem muita discussão a incorporação de seu país aos padrões familiares ocidentais.” (SAKURAI, 2019,p.303).

E assim funciona o arranjo familiar ao qual Hikari foi criada e cresceu, provavelmente com um comportamento muito tímido causado diante das represálias e silenciamentos sofridos dentro de casa. A diretora Naomi Kawase criou uma personagem que não se expressa muito, como a ilustrar alguém que perde a autoridade de sua própria vida. Talvez seja uma liberdade que a jovem nunca teve, como Sakurai salienta:

Liberdade e igualdade significavam, em termos japoneses, mais especificadamente a possibilidade de ser membro de qualquer grupo (no trabalho, na escola, na vizinhança) - associativismo -, mas aceitando o pressuposto de que o indivíduo tem limites bem estabelecidos dentro do grupo: ele tem que obedecer, respeitar e ser leal aos seus superiores hierárquicos, seja ele o chefe local em que trabalha, o professor, o pai. Para garantir que isso ocorra, um ditado japonês esclarece as consequências da

subversão - “o prego que salta é logo abatido” -, dando a entender que a sociedade impõe sanções àquele que tenta fugir aos padrões. (SAKURAI, idem, p.153)

Os pais de Hikari haviam definido todos os passos que a filha daria, e em nenhum momento ela é questionada se quer ou não algo, cabia a ela apenas consentir. Como estava no ensino fundamental, precisaria se dedicar nos estudos para poder entrar na mesma escola de ensino médio que a sua irmã, pois a instituição denota certo prestígio à família, eleva o status social.

Para um longa cujo enredo se passa no tempo atual, é notável que determinadas conjecturas da cultura nipônica se mantenham arraigadas em situações como esta: a importância das instituições, o status do local de estudo dos filhos, do local de trabalho e também de moradia, tudo é levado em consideração.

Hikari no seu ambiente escolar, aparenta não possuir nenhuma amizade próxima ou íntima, e descobre através de colegas que um garoto quer conhecê-la melhor, a ponto de chamá-la para sair e ela aceitar. Vemos como a aparência e os gestos dela falam sobre sua personalidade.

Na maioria das cenas a vemos usando o tradicional uniforme japonês, o *seifuku*, que é obrigatório. O uniforme é inspirado na marinha britânica, onde as meninas usam as famosas saias de pregas, tanto no ginásio (fundamental), quanto no colegial (ensino médio) e os meninos a versão social, com calça e terno. A roupa por si só já declara a idade, a instituição de ensino e outros tipos de informação que ficam fácil deduzir. É uma época de descobrimentos, crescimento, deixar de ser criança para se tornar um adolescente, perda da inocência e ingenuidade entre outras situações.



figura 14 - frame do filme *Mães de Verdade*, 2020



figura 15 – Hikari em *Mães de Verdade*, 2020



figura 16 – *Hikari e o namorado em Mães de Verdade*, 2020

Em outras cenas a composição para a personagem Hikari se vale de roupas mais soltas, juvenis e coloridas, a paleta de cores varia entre tons neutros e pastéis, como na figura 16 acima. Seu rosto possui uma expressão infantil e acanhada, que desperta para o novo. Hikari usa o cabelo em corte chanel com franja, o que ajuda a manter essa visualização pueril dela, mas vai se alterando completamente com o desenrolar da história. Após viver as fragilidades do primeiro amor e acreditar na eternidade dele, a vida de Hikari muda radicalmente com a descoberta da gravidez. A personagem, na sua ingenuidade, não entende o que acontece durante e após o ato sexual, é possível vê-la frágil e vulnerável. Possivelmente sua ida ao médico foi pela mãe ter notado mudanças na filha, isso fica em aberto para o espectador.

Após o médico confirmar a gravidez, logo em seguida já deixa claro que não poderá tirar o feto considerando as semanas transcorridas, dando a entender que aparentemente é um procedimento recorrente. Hikari claramente não entende bem o teor e a gravidade da situação, por influência da mãe ela chora também. Nesse segundo ato temos a última maternidade em questão, mas é a que nos leva a todas as outras mencionadas anteriormente, é nela que temos o elo ramificador estendido às outras mães.

A personagem não teve nenhum apoio familiar, e o pai adolescente do bebê não assumiu a responsabilidade com ela. Hikari se vê sozinha, sem nenhum tipo de amparo afetivo ou psicológico. E assim os pais dela decidiram pela adoção, sendo o “dever” da personagem aceitar. Como Ruth Benedict menciona de forma recorrente em sua obra *O Crisântemo e a Espada* (1972), ocorre aqui o *giri*³ na maioria das relações de Hikari,. Sendo *giri* uma ideia, um conceito do dever, da obrigação, presente em todas as relações e interações humanas do povo japonês. Assim Hikari chega até Asami na Instituição Baby Banton em Hiroshima.

Com Asami, Hikari recebe o conforto e a assistência que não recebeu de sua família, e percebe que ali há uma pessoa que se preocupa e se importa com ela e com o seu bebê, desejando um bom parto e estadia, o qual a personagem demonstra surpresa por não ter recebido esse tratamento antes. Kawase constrói laços afetivos significativos, quando mostra um vínculo sendo criado por uma cuidadora e a segunda protagonista, convidando o espectador a também pensar na diferença de tratamento com a própria mãe de Hikari e levantando nesse momento a questão de como uma mãe biológica pode não corresponder com as expectativas criadas pelo seus filhos, família e sociedade. Já trazendo em contrapartida como uma mãe adotiva, ou uma mulher cuidadora/acolhedora podem desempenhar melhor esse papel maternal, do que a mãe/mulher que deu a luz, sobre a qual é esperado automaticamente essa representação de maternidade, como se fosse intrínseca a ela.

Há uma expectativa imensa gerada em cima da mulher que se torna mãe, e o que se espera dela, o papel que ela irá desempenhar e como representá-lo da melhor forma diante todas as suas relações sociais. O ponto sensível da maternidade é refletir e entender que como cada indivíduo é único, perante sua bagagem de vida, criação, estrutura social e financeira, a maternidade também o é e caminha de mãos dadas com todos esses fatores. Nem toda mãe

³ *Giri*: o nascimento do conceito de *giri* ocorreu durante o período feudal no Japão e detém a maior consideração nas relações humanas. A definição mais básica que se pode dar ao *giri* é uma dívida de gratidão e uma busca abnegada pela felicidade.

será carinhosa e afetiva e nem toda mãe será brava e rígida, entre outros exemplos, pois em cada lar haverá suas dicotomias e singularidades.

Com a personagem Hikari, vemos que ela não teve o zelo e o consolo maternal, encontrou o que seria próximo disso com Asami e as outras garotas que estavam na Instituição Baby Banton pelos mesmos motivos que ela. A experiência de conviver com outras jovens grávidas ampliou a visão de Hikari sobre uma maternidade não romantizada e também sobre as relações afetivas, estourando a bolha de pensamento da qual a personagem nutria, de esperar que toda relação social-afetiva fosse duradoura, boa ou amorosa.

Válido mencionar que durante a passagem de Hikari por Hiroshima, assim como a continuação de sua gestação até o nascimento de Asato, Kawase marca cinematograficamente todo o ato que envolve a personagem nesse período, com a forte presença do mar, barulhos da água e toda a sua vasta imensidão. Hikari está constantemente diante do mar, quando contempla a paisagem e o crescimento de sua barriga, é bem sugestivo as escolhas de cena pela diretora. No mesmo arco Kawase utiliza da câmera-corpo, uma simbologia discreta através da sua cine-performance: o que quer que estivesse acontecendo ali em termos gerais, já havia acontecido com ela, como uma confirmação silenciosa de que essa história não é apenas sobre esses personagens, é sobre si também, sua voz *over* respondendo à personagem Asami certifica isso.



figura 17- frame do filme *Mães de Verdade*, 2020

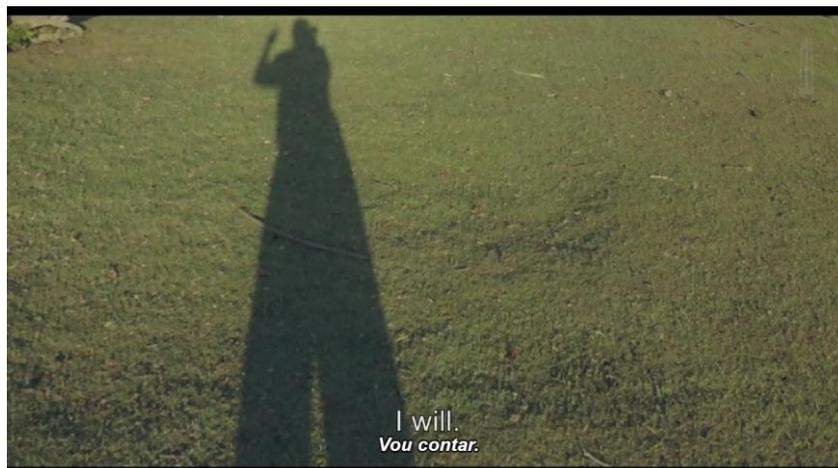


figura 18- frame do filme *Mães de Verdade*, 2020



figura 19- Hikari em *Mães de Verdade*, 2020

Com o nascimento de Asato, sua estadia chega ao fim em Hiroshima e Hikari volta para sua família. Temos então uma sequência de cenas (logo abaixo) onde mostra-se a inadequação da personagem nesse retorno ao ambiente familiar, o estranhamento ao entrar na casa e a má recepção que teve de sua família, mas principalmente da sua mãe, que não levou em conta e não teve consideração em como Hikari poderia estar se sentindo. O que é oportuno lembrar sobre esse período complicado e frágil em que se vive uma mãe pós-parto (mas pode ocorrer ou não em todas as gestações) que é o puerpério⁴.

As mudanças advindas do pós-parto são várias, em cada mulher pode se manifestar de formas completamente distintas, não somente o corpo sofre com essas alterações, mas o emocional e o psicológico também. A personagem não teve espaço e tempo para compreender

⁴Puerpério é a fase pós-parto em que a mulher experimenta modificações físicas e psíquicas. Este é o período de tempo que decorre desde a dequitação até que os órgãos reprodutores da mãe retornem ao seu estado pré-gravídico

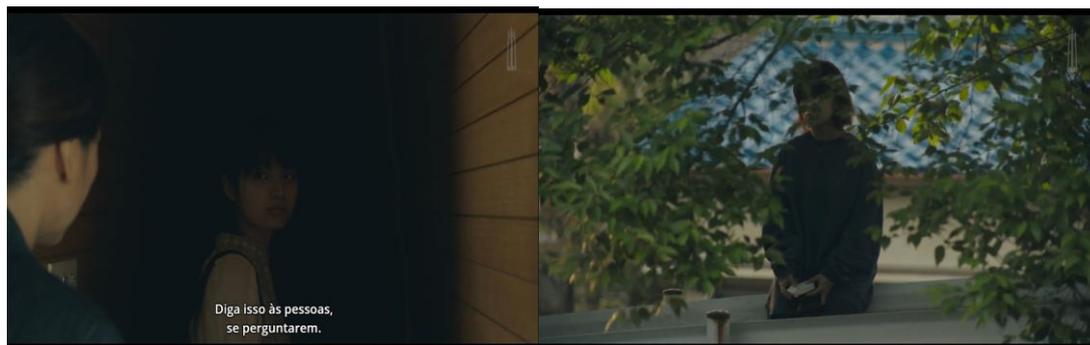
sobre suas reais necessidades, certezas e inseguranças, sobre quem ela é, e sobre sua identidade. Hikari representa a maternidade precoce, onde falta a consciência do próprio sujeito em identificar a si mesmo, suas características, qualidades, defeitos, a prerrogativa de poder ter suas próprias escolhas mesmo quando há certas limitações como o *giri*. Uma pré-adolescente de 14 anos não consegue atribuir o juízo de valor perante muitas coisas que são “destinadas” a viver e entender na fase adulta.

A personagem detém diversas camadas que não foram trabalhadas da melhor forma para que ela pudesse crescer e amadurecer, se expandir. Como veio a definir Hall (2002) sobre a composição da identidade de um indivíduo, onde se espera algo estável e consolidado, quando na realidade é subdividido, pois não só as relações familiares/sociais/afetivas o afetam como sujeito, mas sim toda a sociedade interfere na sua identificação e representação.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2002, p.12)

Diante das figuras 20 a 23 (abaixo), facilmente podemos observar a solidude de Hikari, cenas onde frequentemente a personagem está sozinha lidando com seus próprios conflitos, que dificilmente são externalizados em diálogo e/ou em ações.





figuras 20-23 - frames do filme *Mães de Verdade*, 2020

A solidão de Hikari

A complicação surge quando Hikari é expulsa de casa, por não concordar e aceitar tratar o que houve com ela como uma forte pneumonia. Sem ter para onde ir, volta até Hiroshima e pede abrigo e acolhimento em troca de trabalho para Asami. Nas dependências do Instituto Baby Banton Hikari consegue acesso ao arquivo de adoção dos Kurihara, que são os pais adotivos de seu filho. A instituição fecha e Hikari busca por outros trabalhos para se manter e paralelo a isso faz inúmeras tentativas de contato (ligações) com a família Kurihara.

Em um desses empregos, há uma instalação onde Hikari mora. É notável o declínio dela, sem estudo, sem família e sem amigos. Na aparência fica clara a transformação, de uma adolescente infantil e ingênua para uma adolescente mais séria, seus cabelos agora são compridos e tingidos, e suas roupas mais escuras e adultas. As trocas que Katakura teve com sua amiga Tomoka citada anteriormente, nesse decurso, incentivaram Hikari a tomar a atitude de ir atrás do filho mesmo que se utilizando da chantagem.

O clímax ocorre nessa reviravolta, a mãe biológica pedindo a devolução do filho para Satoko e Kiyokazu. Mas a mudança na personagem de Hikari é tão grande, que o casal não a reconhece. A *mise-en-scène* dessa cena expressada pelo estilo da Kawase, mistura vários elementos, como define Bordwell: “como seria o esperado a *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o movimento para a câmera” (BORDWELL, 2016, p. 200)

Kawase usa uma montagem não cronológica e, como citado em um parágrafo antecedente, utiliza do mar para identificar a personagem de Hikari, emprega o som do choro do bebê recém nascido como nos primeiros segundos do filme. Intercala as cenas, o som da trilha sonora discreta ao fundo ancorando a imagem narrativa, mesclando-as com a presença da Katakura na casa e depois com a ausência dela, do visível e do invisível. Asato de imediato

responde a esses sons, como se reconhecesse a presença de sua mãe biológica. Essa *mise-en-scène* percorre o estilo fílmico da diretora, a escolha sensorial da câmera e da sua subjetividade.

“Limitar o cinema a alguma noção de realismo seria empobrecer a *mise-en-scène*. Essa técnica tem o poder de transcender as concepções normais da realidade (...)” (BORDWELL, 2016, p. 202), Bordwell nos convida a analisar a composição da cena como um todo, percebendo suas motivações, observando como elas se desenvolvem.

A maternidade foi a junção principal de cada elo mostrado nesse longa, como a própria tradução brasileira sugere com o título *Mães de Verdade*⁵, possuindo essa pluralidade de personagens que podem desempenhar e representar sua parte/atribuição como mães, sem pressupor que há uma mãe melhor ou ideal mais do que a outra. Trata-se da maternidade pela sua relevância, com a personagem que se identifica como mãe e a que representa como mãe.

3. As identidades presentes nas relações de parentesco e o tabu da adoção no Japão

Os vínculos estão sendo mais discutidos atualmente devido à COVID-19, o que aumentou a necessidade de maiores debates e diálogos acerca das relações humanas. O que entrou em pauta com a pandemia é como essas relações/sociais/afetivas e de parentesco se estabelecem, já que existe ainda a necessidade do isolamento social para evitar a exposição das pessoas ao coronavírus. E nesse cenário se faz pertinente pensar a estrutura familiar/social e como ela opera - ressaltando que este artigo pensa necessariamente no contexto japonês, a partir da percepção de uma brasileira -, além do mais, convém buscar identificar essas identidades possíveis nas relações de parentesco e do mesmo modo suscitar através de ganchos os tabus da adoção no Japão.

Desde tempos mais remotos, a sociedade tem tendência a manter uma estrutura familiar baseada em pai, mãe e filhos. A estrutura familiar atual, por sua vez, passa por questões de gênero, sexualidade, hierarquia entre outros pontos. E nos interessa quanto ao filme é a identidade presente nessas relações e como é executada a organização delas, já que majoritariamente fica a mulher incumbida da casa, da família, dos cuidados e das atribuições exigidas socialmente.

⁵ Título original “Asa ga Kuru” significa em tradução literal “o amanhã virá”

Esse aumento na demanda exigiu muito das mulheres, pois não somente dobrou o trabalho com os filhos, mas também com os idosos da família, entre outros parentes. Trabalhos que não são remunerados já que não são vistos como trabalhos, mas sim como obrigação e ainda uma obrigação destinada predominantemente para a mulher. Evidenciando assim as desigualdades estruturais presentes nesses arranjos sociais, familiares e de parentesco, destinando apenas às mulheres as obrigações que englobam toda a família. Como Guimarães aponta:

O “cuidar da casa” (ou “tomar conta da casa”), assim como “cuidar das crianças” (ou “tomar conta das crianças”), ou até mesmo o “cuidar do marido” ou “dos pais” têm sido tarefas exercidas por agentes subalternos e femininos, as quais (talvez por isso mesmo) no léxico brasileiro têm estado associadas com a submissão, seja dos escravos (inicialmente), seja das mulheres, brancas ou negras (posteriormente). (GUIMARÃES, 2020, p.31)

O trabalho acaba por se estender de uma mulher para a outra, a conexão criada entre elas faz com que crie uma rede de apoio mútua, pois é notável se ver como Beauvoir menciona a cumplicidade feminina é feita através de trocas e experiências, como Strathern afirma abaixo, acaba se desenvolvendo sua própria dinâmica diante essas conexões.

(...) é formulado em termos de conexões e desconexões entre pessoas que podem ou não ser consideradas parentes: o primeiro processo implica o segundo. Nesse caso, divide-se a relação (em dois tipos) de modo tão convincente a ponto de me fazer querer chamá-la de "a relação da antropologia". Os tipos que interessam aqui abrangem o campo conceitual (ou categórico) e o campo interpessoal. De um lado, estão as relações que parecem fazer conexões por meio da lógica ou do poder de articulação que desenvolve sua própria dinâmica; de outro, as relações conduzidas em termos interpessoais, conexões entre pessoas moduladas com uma história detalhada e particular (STRATHERN, 2015, p.16)

Dessa forma, se passa a barreira do trabalho formal para o trabalho doméstico, e como vem a definir Guimarães (p. 152) o trabalho de cuidado. A transição entre esses trabalhos é sentida apenas nas mulheres que têm que lidar com todas essas responsabilidades e incumbências, conseqüentemente essas adversidades vieram como dores físicas, exaustão mental, irritabilidade entre outros. No Japão, desde as mudanças da era Meiji⁶, para a época atual, houve a necessidade de abraçar costumes ocidentais e deixar a hierarquia ruir, tendo de ser reforçada pela adesão de leis, ainda assim décadas depois o sentimento *giri* continua, principalmente para as mulheres.

⁶ Um traço significativo da Era Meiji: regulamentar a vida social de maneira compulsória, através de leis, decretos que vêm de cima para baixo. A pressa na modernização do país redundou num sistema em que as regras de funcionamento da sociedade passaram a ser uma questão do Estado japonês. (SAKURAI, 2019, p.152)

De fato, um dos grandes problemas surgidos no contato com o Ocidente, nessa nova etapa da história japonesa, foi a diferença de valores com relação aos vivenciados pelos japoneses até então. Um dos choques dizia respeito à definição do papel do indivíduo dentro da sociedade. A ideologia ocidental abria às pessoas a perspectiva de buscarem seu próprio destino independentemente dos laços que as ligava às suas comunidades (...) Outro ponto problemático era a introdução, do dia para a noite, do princípio da igualdade dos cidadãos. Desafiou uma tradição milenar quando foi por lei (...) Para absorver valores tão distintos dos tradicionais sem se desestruturar completamente, o Japão os vestiu com roupas próprias. Assim, com o tempo, os japoneses aceitaram os princípios ocidentais de igualdade e de liberdade. (SAKURAI, 2019, p.152)

É surpreendente que mesmo em uma cultura tão distante da nossa como é a nipônica, e todos os processos históricos dessa cultura, temos similaridades quando se trata da função da mulher na sociedade. No Brasil não há um termo como o *giri*, há em certas palavras a estrutura machista a qual todos/as estamos inseridos/as que se assemelha ao *giri*, que é o dever. Vendo por um aspecto geral, as mulheres japonesas e as mulheres brasileiras estão separadas apenas pelos costumes, pois as obrigações designadas a nós mulheres aparentam ser as mesmas no Ocidente e no Oriente. Strathern diz:

“(...) do pensamento sobre o parentesco ou sua relevância para as preocupações contemporâneas; não expande nossas sensibilidades sobre a diversidade ou sobre a ingenuidade por meio da qual as pessoas resolvem as coisas sozinhas. Trata-se de indicar menos o que torna as pessoas distintas umas das outras e mais o que elas têm em comum.” (STRATHERN, 2015, p.15)

Já no que diz respeito à adoção, o Japão se destaca entre todos os países do mundo quando representa a menor taxa de adoção de crianças⁷. Em contrapartida possui a maior taxa de adoção de adultos, sendo estes homens. O peso da segunda guerra mundial foi muito alta para os japoneses, inúmeras crianças ficaram sem seus pais e lar.

Existe ainda a noção de preconceito que essas crianças podem vir a sofrer por não possuírem o mesmo sangue dos pais adotivos, além disso, permanece a preferência por bebês e crianças do sexo masculino para a questão da continuidade da família. Logo, uma filha não poderá contribuir com a tradição japonesa, de prosseguir com o negócio da família e/ou a sucessão do sobrenome.

As famílias precisam de filhos para manter seu *status*. Os filhos sempre foram muito valorizados porque deles dependia a continuação do nome da família. (SAKURAI, 2019, p. 295)

⁷ A chance de uma criança ou jovem ser adotada no Japão é de apenas 12%. Em 2015 o número de órfãos no Japão era de cerca de 90 mil. Apenas em Tóquio eram 29.979 jovens de 0 a 18 anos. (<https://www.japaoemfoco.com/adocao-de-criancas-no-japao/>)

Como Sakurai afirma acima, a necessidade de ter filhos é em suma para manter a posição da família, ou seja, seu status e linhagem, mas buscam a adoção não há herdeiros diretos (consanguíneos), e se são filhas mulheres, no caso, recorrem a adoção de um adulto homem para casar elas.

Sendo a continuidade da linhagem o ponto central na montagem da família aristocrática japonesa, a adoção era uma prática bastante comum na ausência de filhos. Ela podia ocorrer para ambos os sexos, mas com predominância para os homens. O filho adotado passava a ter os mesmos direitos do filho legítimo, mesmo os de um primogênito. A adoção ocorria também entre famílias em que só havia filhas mulheres. (SAKURAI, 2019, p. 296)

O que fica um pouco dúbio a respeito da adoção no Japão, porque acarreta nessa contradição de ter uma taxa baixíssima de adoção de crianças e bebês, para a maior taxa de adoção adulta, o que suscita de certa forma o debate acerca do forte tradicionalismo japonês.

O fato é que os estereótipos com relação ao Japão e aos japoneses podem ser vistos como um sintoma do quanto o país chegou a ser fechado e desconhecido para os outros ao longo de sua história. (SAKURAI, 2019, p.205)

Kawase encarrega-se de desanuviar o estigma em torno do tabu da adoção, naturalizando a prática, visto que ela pertence a esse lugar, e pode assim contribuir (com propriedade) em desconstruir esse pensamento fechado em torno da adoção. Em *Mães de Verdade* temos o tabu de forma velada, não há necessariamente um bloqueio quanto à prática. A diretora nem permite que haja algum sentimento negativo em relação à experiência, pelo contrário, estimula mesmo com a hesitação presente nos personagens a instigar e descobrirem mais sobre o leque de possibilidades e realidades que a adoção representa.

O filme quebra a noção de família que a sociedade japonesa tem, que envolve a consanguinidade. Importante frisar que o longa trabalha com êxito a questão do tabu, não permitindo que seja lido como algo proibido, censurado ou desaprovado. O próprio filme reforça a necessidade de que é preciso e deve ser dito à criança e às pessoas do seu convívio de que ele/a é adotado/a, e isso é veementemente confirmado com os diálogos da personagem Satoko ao seu filho Asato. Desde cedo ela deixou esclarecida sua origem e também no momento que “confrontam” Hikari, quanto à chantagem sofrida por eles de que deixariam todos saberem sobre o filho adotado, e eles confirmam sem nenhum problema, que sim ele é adotado, todos sabem disso, e eles não têm vergonha.

Essa desconstrução é trabalhada por Kawase quando ela cria (principalmente através da montagem não cronológica) o paradoxo existente entre os dois lados da moeda. Por um lado, uma família não pode ter filhos e desafia os próprios preconceitos (tabus) da sociedade decidindo adotar. Por outro lado, outra família não aceita a gravidez precoce da filha, sem casamento e a mandam para a instituição para ter e dar o bebê que será adotado. É nessa contradição da sociedade que Kawase investiga através das personagens, a mãe adotiva e a mãe biológica e como ela concilia ambas. Neste movimento, constrói a sua visão do mundo familiar como diretora, mulher e filha adotiva, indagando essas questões sensíveis e essenciais que envolvem a adoção e a maternidade, sobre as quais este artigo se propôs a refletir.

Considerações finais

Este trabalho buscou compreender as possíveis representações da maternidade, as relações de parentesco e adoção no Japão contemporâneo, que tem na obra *Mães de verdade*, de Naomi Kawase, seu objeto de pesquisa. Para isso, foi necessário o suporte teórico de diversos autores do campo do cinema e também da antropologia. Para alcançar os objetivos deste artigo, o processo metodológico partiu do universo micro (o filme), para o universo macro (a cultura nipônica).

Foi necessário analisar cada maternidade do filme e suas camadas, pois cada personagem representou uma maternidade diferente e também uma identidade diferente, trazendo paralelo a elas o paradoxo da adoção que amarra ambas as histórias, com a mãe adotiva e a mãe biológica.

Uma das dificuldades encontradas durante a pesquisa foi a falta de material audiovisual feito por mulheres japonesas com a mesma temática, já que atualmente Kawase continua sendo o nome feminino mais expressivo, quase único, do cinema no Japão. Sendo ela a pioneira como diretora mulher a trabalhar temas específicos como maternidade e adoção. Nem mesmo seu contemporâneo Hirokazu Koreeda, que igualmente trabalha temas familiares, aborda as questões da maternidade. Aliado a isso, há a falta de documentos japoneses traduzidos para a língua portuguesa a fim de termos dados mais consolidados sobre a adoção no Japão. Os dados aqui apresentados acabaram baseando-se na matéria bruta que é o filme e em fontes restritas ao jornalismo.

Em contrapartida, acreditamos ter sido possível absorver a relevância da maternidade (e da adoção) através do filme, nos concentrando nas escolhas narrativas e de linguagem cinematográficas apresentadas pela diretora. Da mesma forma, julgamos que os teóricos utilizados aqui confirmam as ideias de Kawase e dão crédito à importância da representação e de como o indivíduo percebe sua própria identidade.

Referências bibliográficas

BENEDICT, Ruth. **Padrões de cultura**. Petrópolis: Vozes, 2013.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada: padrões da cultura japonesa**. Petrópolis: Vozes, 2019.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas/São Paulo: Unicamp/Edusp. 2016.

COISAS DO JAPÃO. “Jido yogo shisetsu: a triste realidade da adoção no Japão”. **A adoção no Japão**. 2018; Disponível em: [Jido yogo shisetsu: a triste realidade da adoção no Japão](#). Acesso em 05/07/2021.

DATA FOLHA. “**Pesquisa aponta que afazeres domésticos dificultam home office para 64,5% das mulheres**”. 05/08/2020; Disponível em: [mulheres no home office](#). Acesso em 05/07/2021

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOVERNO FEDERAL. “Campanha visa reduzir altos índices de gravidez precoce no Brasil”. **Ministério da mulher, da família e dos direitos humanos**. 09/03/2020; Disponível em: [Campanha visa reduzir altos índices de gravidez precoce no Brasil](#). Acesso em 30/04/2021

GUIMARÃES, Nadya Araujo; HIRATA, Helena. **O gênero do cuidado: desigualdades, significações e identidades**. São Paulo: Atêlie Editorial, 2020.

GREE LANE. “Saiba mais sobre o conceito de giri”. **Línguas Japonês**. 24/07/2019; Disponível em: [conceito giri](#). Acesso em 04/07/2021

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

KAWANAMI, Silvia. **Adoção de crianças no Japão**. Japão em foco. 24/04/2014; Disponível em [Adoção de Crianças No Japão | Curiosidades do Japão](#) Acesso em 05/07/2021

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Brasília: UnB, 2007.

PINTO, Ivonete. “Naomi Kawase e a tensão japonesa”. **Cinema Escrito**. Disponível em: [Naomi Kawase e a tensão japonesa](#). Acesso em 28/10/2020

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

STRATHERN, Marilyn. **Parentesco, direito e o inesperado: parentes são sempre uma surpresa**. São Paulo: Unesp, 2015.