

Back in Your Box: Transgressão e Punição de Mildred Pierce

Marta Correia

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Citation: Marta Correia, “Back in Your Box: Transgressão e Punição de Mildred Pierce”. *Via Panorâmica: Revista Eletrônica de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, nº 6, 2017: 8-27. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ler.letras.up.pt/>.

Resumo

Com este artigo pretendo analisar a figura de Mildred Pierce, centrando-me no seu papel de mãe e recorrendo a três representações disponíveis em três media distintos: o livro de James M. Cain (1941), o filme realizado por Michael Curtiz (1945) e a mini-série televisiva de Todd Haynes que recupera a vida desta personagem feminina no ano de 2011. Procuo demonstrar como as narrativas apresentam as transgressões de uma mulher que, confrontada com a Grande Depressão e as suas consequências financeiras, tenta transformar a sua domesticidade num negócio de sucesso, invadindo, assim, uma esfera masculina. Correspondentes aos desvios de Mildred, discuto ainda as punições aplicadas que surgem no seio de uma ordem patriarcal e moralizante determinada a perpetuar-se.

Palavras-chave: Mildred Pierce; representações; arquétipo; mãe; patriarcado; James M. Cain; Michael Curtiz; Todd Haynes.

Notas Introdutórias

É meu propósito com este artigo analisar a figura complexa de Mildred Pierce, centrando-me no seu papel de mãe e recorrendo a três representações disponíveis em media distintos: o livro de James M. Cain publicado em 1941, o filme realizado por Michael Curtiz em 1945 e a mini-série televisiva de Todd Haynes que recupera a vida desta personagem feminina no ano de 2011.

O livro, uma das novelas de James M. Cain adaptadas ao cinema,¹ não é um exemplo comum da ficção “hardboiled” que oferece histórias urbanas de violência,

dinheiro e poder, geralmente figurando uma personagem masculina de raça branca como protagonista. Cain faz parte do triunvirato deste género popular dos anos 30 e 40 do século XX, juntamente com Raymond Chandler e Dashiell Hammet, mas a inovação de *Mildred Pierce* é clara, pois surge uma personagem feminina central, uma anti-heroína destruída pela sua ambição, e Veda, sua filha, a mulher-fatal que ela própria criou. Mildred não consegue fazer valer o seu estatuto de mulher independente num mundo controlado por homens durante a Grande Depressão nos Estados Unidos da América, um mundo ainda fortemente sexista. O narrador onisciente da história acrescenta informação ao diálogo, dando-nos conta de pensamentos inconfessáveis e indizíveis de Mildred, facto que vai manipular o leitor, criando não um sentimento de compaixão absoluta pela personagem principal, mas abrindo um espaço de ambivalência no juízo moral que o leitor faz dos acontecimentos e dos sentimentos desta mãe que, neste contexto, emerge como uma personagem deslocada, uma mulher que não cumpre o seu destino natural e que ousa aventurar-se num território masculino.

O filme de 1945 valeu a Joan Crawford, a protagonista, um Óscar de Melhor Actriz e foi um sucesso de bilheteiras. Bret Wood nota: “[it] is considered a landmark melodrama, influential film noir, and simply one of the most important films ever made”.² Baseado no livro de Cain, e adaptado ao cinema por William Faulkner, entre outros, a estrutura narrativa da película revela interferências insidiosas do discurso patriarcal no destino de Mildred. Uma combinação de géneros, o melodrama ou *weepie*³ e o *film noir*, este filme acrescenta ao livro uma história de crime e detectives característica do género. Esta vai desautorizar a perspectiva feminina incorporada através do recurso a *flashbacks* de uma narradora não-fidedigna que contrastam com a figura da esquadra policial detentora da verdade, como prova o eficaz deslindar do homicídio de Monte Beragon. Mildred mente para proteger a sua filha Veda, suscitando, desta forma, uma desconfiança do público que testemunha a mentira em relação aos momentos narrativos que esta personagem controla. O período histórico que se vive ajuda a explicar esta necessidade de reconduzir uma mulher de volta à esfera privada. Pamela Robertson defende que “[*Mildred Pierce*’s] release date of 20 October 1945 coincided with the return of American GIs from World War II and the subsequent need to reassert masculine authority in the workplace after the unprecedented wartime employment of women” (Robertson 43). Este é o momento histórico em que se instala a *feminine mystique* que Betty Friedan identificou na sociedade norte-americana, uma ideia essencialista que define o espaço doméstico como o destino natural de uma mulher (Friedan 146).

Kate Winslet arrecadou um Emmy, um Globo de Ouro e o prêmio do Screen Actors Guild de melhor interpretação feminina na mini-série filmada para o pequeno-eclã pela sua representação de Mildred Pierce em 2011. Trata-se de um trabalho notável e intensivo de uma atriz que está presente em todas as cenas desta obra e que constitui o retrato que permite maior empatia com a figura trágica de Mildred Pierce. A série é uma adaptação fiel e muito próxima do livro, não apresentando, contudo, um narrador onisciente que nos informe dos pensamentos mais íntimos e moralmente condenáveis de Mildred. Tudo o que sabemos é-nos dado a conhecer pelo diálogo e/ou pelas imagens. A ausência deste narrador que tudo sabe e o estatuto da mulher no mundo ocidental de 2011 contribuem para a possibilidade de olharmos para Mildred com maior benevolência. Uma audiência contemporânea que não condena as diversas ambições de uma mulher olha para Mildred como representante de uma época longínqua que nos é apresentada em tons sépia e dourados, tons quentes de um tempo passado.

I A Boa Mãe



(Curtiz 1945)



(Haynes 2011)

“She really was a wonderful cook”. (Cain 29)

A figura de Mildred Pierce como mãe surge-nos nas primeiras linhas do texto de Cain, assim como nas primeiras imagens da mini-série televisiva, revelando uma das funções do arquétipo da mãe, a função de alimentar (Neumann 43): uma personagem que habita a esfera privada e mais particularmente a cozinha, o espaço da mulher que produz com as suas mãos os alimentos que nutrem as suas crianças, mas que também confecciona bolos e tartes para vender à vizinhança. O seu aspecto físico é descrito no texto: “His wife was icing a cake . . . as there was a smear of chocolate on her face, and she wore a loose green smock, it was hard to tell what she looked like, except for a pair of voluptuous legs that showed between smock and shoes” (Cain 3). Uma figura feminina

quase assexuada que se cobre no seu uniforme da cozinha, revelando apenas como marca da sua sensualidade as suas pernas voluptuosas, um indício da existência de um potencial sexual que Mildred vai revelar ter.

Em nenhum momento vemos Joan Crawford ou Kate Winslet vestidas desta forma ou com uma mancha de chocolate no rosto. Joan Crawford apenas veste um avental e não é visualmente representada a executar detalhadamente as tarefas que uma cozinha exige, cabendo à sugestão da sua indumentária e do espaço essa função. Também o comentário de Mildred contribui para a formação da ideia de que a sua vida estava confinada à cozinha: “I was always in the kitchen. I felt as though I had been born in a kitchen and lived there all my life”.⁴ O público da época via em Joan Crawford uma atriz



glamorosa e a sua *star persona*, a sua imagem pública intrinsecamente ligada à imagem de si como pessoa fora dos ecrãs e indissociável de uma vida grandiosa, não permitiria a sua representação segundo os termos de James M. Cain.⁵ Kate Winslet surge-nos logo na primeira cena como uma cozinheira eficiente capaz de cumprir todos os passos da confecção culinária, apesar de não envergar uma bata que esconda a sua figura de mulher. Nota-se uma preocupação mais naturalista na mini-série de não sugerir apenas uma dona-de-casa, mas de mostrar de uma forma pormenorizada e descomplexada as actividades de uma mãe esforçada e trabalhadora. É nesta representação que observamos com mais insistência a presença de um símbolo de grande relevância ligado ao arquétipo e que traduz o “vessel character of the belly”: o forno (Neumann 46). Jung defende que “hollow objects such as ovens and cooking vessels are associated with the mother archetype” (81). Mildred ocupa dentro da sua cozinha um espaço que sublinha a sua função de alimentar e rodeia-se de utensílios que a assistem nessa tarefa prioritária de uma mãe. O espírito de sacrifício que revela marcadamente no texto, dando prioridade à alimentação das crianças, e a importância que coloca no alimento primordial e maternal, o leite, referido como sagrado, são outros aspectos que reforçam a figura de Mildred Pierce como boa mãe.⁶



(Curtiz 1945)



(Haynes 2011)

“[Mildred] took the lovely creature in her arms and kissed her”. (Cain 252)

Erich Neumann aponta como outras funções do arquétipo mãe “giving . . . warmth and protection” (43). Em vários momentos do texto, observamos Mildred a cumprir essa função; a expressão “take [the children] into her arms” é recorrente, confirmando a ideia de Mitchell que aponta para a representação da mãe como “intimate and accessible” (130). Kate Winslet é uma mãe ficcional mais calorosa do que Joan Crawford, que abraça as suas filhas cinematográficas de uma forma rígida e retraída, embora este facto se deva a estilos de representação em épocas distintas e não a uma falta de sentimento que se pretenda transmitir no filme.

Um dos momentos mais indicativos da função de protecção no livro de Cain surge quando Mildred abraça a sua filha mais nova e a acalma: “little Ray trotted in, weeping. Mildred held up her covers, folded the little thing in, snuggled her against her stomach, whispered and crooned to her until the weeping stopped” (Cain 18). Ray é uma criança espontânea e verdadeira que necessita da atenção materna e a imagem de protecção nesta instância é total: o calor do corpo da mãe que a aconchega na sua cama⁷ e lhe fala suavemente até passar o momento de desconforto, e a criança descrita como uma “coisa pequena” e indefesa que necessita desta intervenção. Erich Neumann nota: “the Feminine appears as great because that which is contained, sheltered, nourished, is dependent on it and utterly at its mercy. Nowhere perhaps is it so evident that a human being must be experienced as ‘great’ as in the mother” (Neumann 43). Contudo, a relação desta mãe com Veda é mais problemática, o que se nota quando observamos o esforço que Mildred faz para ter a

oportunidade de exercer a sua função de protectora com a filha mais velha: “[Mildred] felt wretched, wished Veda would come over to her, so she could take her in her arms . . . but Veda’s eyes were cold . . . Mildred seized the chance to gather Veda to her, and kiss her” (Cain 13). A função de Veda parece ser, desde cedo na obra, de contrariar a eficácia que Mildred deseja ter como mãe.

II A Mãe Ambígua



(Curtiz 1945)



(Haynes 2011)

“If she were provoked . . . there came a squint that was anything but alluring, that betrayed a rather appalling literal-mindedness . . . that hinted at something more than complete vacuity inside”. (Cain 17)

Mildred Pierce tenta ser uma mãe competente, deparando-se, no entanto, com inúmeros obstáculos que lhe irão conferir uma dualidade e a vão transformar numa personagem ambígua e complexa. Um dos grandes veículos de percepção da dualidade utilizado nos três media é o espelho. Sylvia Harvey refere a função desta estratégia cinematográfica utilizada frequentemente em *film noir*: “mirrors and reflections . . . indicate lack of unity” (Harvey 51). Utilizado recorrentemente na obra de Cain, o espelho sugere a existência de uma duplicidade no carácter de Mildred que, em diversos momentos do texto, surge inspeccionando-se. Para além da ideia de ambivalência, Gen Doy sugere uma outra interpretação possível da utilização de espelhos: “The mirror only provides a virtual image, not a real image. A virtual image is a view of something in the ‘wrong’ place” (52). A imagem de Mildred não é una e é constantemente desdobrada em reflexos, imagens virtuais, não reais e deslocadas.

Erich Neumann aponta também para a noção de ambivalência da figura materna: “the Archetypal feminine is not only a giver and protector of life but, as container, also holds fast and takes back. The cave is a dwelling as well as a tomb” (Neumann 45). Mildred vive numa casa onde a sala de estar, o lugar privilegiado da família, é descrito como um espaço que “achieved the remarkable feat of being cold and at the same time stuffy, and that it would be quite oppressive to live in” (Cain 2). Contudo, existe um espaço alternativo, íntimo e de privacidade a que se dá o nome de “den”, uma toca ou um covil semelhante à imagem da caverna, que suscita sensações de conforto e protecção e nos remete para a palavra “womb”, o espaço materno por excelência. Monty Beragon, o segundo marido de Mildred, reconhece o ambiente acolhedor da “den”: “Do you know the best room I was ever in? . . . It’s that den of yours” (Cain 247). É curiosa a noção de que a casa da mãe contém um espaço frio contíguo a um espaço que encerra em si mesmo uma ideia de abrigo e, simultaneamente, de proximidade extremada e sufocante (no caso de Veda) ou simplesmente de incapacidade de manutenção (como se passa com Ray). O episódio crucial revelador da ineficácia do espaço da mãe como acolhimento é a morte de Ray atribuída à irresponsabilidade materna e associada a uma imagética funérea que evoca a palavra “tomb”.

No texto de Cain a “den” foi estruturada por Bert, o primeiro marido de Mildred, e exhibe fotografias de festas e jantares em que participou. A mini-série da HBO inclui apenas fotografias familiares e, sobretudo, das crianças. O filme oblitera este espaço da sua narração. Apesar de a “den” se situar num espaço que pertence num primeiro momento a Bert e foi por ele criado, esta personagem deixa a habitação familiar no início da acção e transfere a propriedade para Mildred. É a mãe que detém acesso ilimitado à “den” e é também ela que restringe o acesso do pai a um lugar privilegiado de convivência. Mildred expulsa Bert de casa, tomando o poder sobre o espaço familiar: “You might as well pack right now, and leave for good, because if you go out of that door I’m not going to let you come back” (Cain 5). Este é o primeiro passo que Mildred dá como uma mulher independente, figura que colide com o seu papel de mãe. Cedo somos avisados da incapacidade maternal de Mildred: “her hips were small, like Veda’s, and suggested a girl, rather than

a woman who had borne two children” (Cain 17). Um outro elemento reforça esta ideia. Neumann nota que “at the centre of the schema is the great vessel of the female body . . . its principal symbolic elements are the mouth, the breasts and the womb” (44). Contudo, e em todos os media, a parte do corpo de Mildred que reiteradamente a define são as suas pernas, a que Monty se refere como imorais. Este facto sublinha a noção de que Mildred não será uma mãe capaz e evidencia uma dimensão sexual que se vai revelar como uma das transgressões de Mildred.

III A Má Mãe



(Curtiz 1945)

(Haynes 2011)

“Where in the world have you been? . . . It’s your daughter Ray . . . they’ve taken her to the hospital”. (Cain 105)

Mildred vive numa situação financeira desesperada durante a Grande Depressão. A venda de produtos culinários a vizinhos não é suficiente para a manutenção da família, agora reduzida a si e às suas filhas. A sua amiga e futura sócia define claramente a condição de Mildred: “you have joined the biggest army on earth. You’re the great American institution that never gets

mentioned on Fourth of July - a grass widow with two small children to support” (Cain 10). Contra a sua própria vontade, Mildred rende-se às evidências e consegue trabalho como empregada de mesa num restaurante modesto. A sua ideia do trabalho que conseguiu é reveladora do que sente: “the sentence she would be serving” (Cain 58), uma pena a ser cumprida pela sobrevivência da sua família. A prioridade de Mildred continua a ser a família, as suas filhas e, em particular, Veda: “I want her to have it. Cake - not just bread” (Cain 57). Para a filha mais velha Mildred quer uma vida de luxo e não apenas de cumprimento das necessidades básicas.

É no ambiente do restaurante que Mildred comete a sua segunda transgressão sexual ao aceitar passar um fim-de-semana com um cliente, Monty Beragon.⁸ No texto de Cain e na mini-série de Todd Haynes, Mildred envolve-se sexualmente com um dos ex-sócios do marido. No filme, esta ligação é omitida e Mildred conhece Monte através de uma relação de negócios, já que este é o proprietário da casa onde Mildred vai instalar o seu primeiro restaurante.

No decurso desta escapadela romântica, as instâncias ekfrásticas de representação de Mildred assumem formas diversas. Num primeiro momento, esta personagem é retratada como uma criança que esquece os seus deveres de mãe: “the beach bag dangling *innocently* from her hand, the coat thrown *carelessly* over one arm” (Cain 98, itálicos meus). Não parece haver malícia, mas sim irresponsabilidade de uma mulher adulta que se comporta como uma criança, que ignora as suas obrigações e vive o momento sem preocupações. Num outro momento do texto, Mildred e Monty surgem comparados a lobos enquanto comem: “He got plates, and they cut hungrily into [the steak] like a pair of wolves” (Cain 102). É uma imagem animalesca, primitiva, que contrasta com a imagem inicial de Mildred, uma mulher atarefada na cozinha, cumprindo a sua função de mãe. No filme de Michael Curtiz, a ambiguidade desta mãe surge reflectida num espelho enorme que nos mostra um abraço lânguido dos dois amantes. “The . . . mirror of film noir creates a visually unstable environment in which no character has a firm moral base from which he can confidently operate” (Place and Peterson 69). Um outro elemento de instabilidade, um sinal claro de que algo não está bem e de que haverá uma

quebra da harmonia, é-nos sugerido pela agulha do gira-discos que emperra. A imagem vincadamente sensual de Kate Winslet e os momentos eróticos incluídos na mini-série marcam esta ocasião como uma viragem clara na representação de Mildred Pierce.

De regresso a casa Mildred é confrontada com a doença grave de Ray,⁹ a sua filha mais nova, e com acusações que apontam para a sua total incompetência como mãe: “Mrs Floyd sat there and kept up a running harangue about mothers who run off with some man and leave other people to look after their children” (Cain 106). No livro e na mini-série da HBO Ray encontra-se gravemente doente no hospital. No filme da Warner Bros, Mildred é substituída de facto por uma outra personagem feminina que cumpre o seu papel de cuidadora, enquanto a mãe biológica e transgressiva satisfaz os seus prazeres carnis com o amante. Esta mãe de substituição temporária é a amante do seu marido, Mrs Biederhof, a quem Mildred se vê obrigada a agradecer profusamente pelos cuidados que dedicou à filha.

Apenas no livro se acrescenta um outro comportamento reprovável da mãe que tem de se afastar da sua filha que agoniza para cumprir afazeres profissionais:

All next day she had an unreasoning, hysterical sense of being deprived of something her whole nature craved: the right to sit with her child . . . But she couldn't stay. She had to go, to deliver pies, to pay off painters, to check on announcements, to contract for chickens, to make more pies. (Cain 108)

A actividade profissional sobrepõe-se às suas funções de mãe e afastam-na da filha agonizante.

Nos momentos que precedem a morte da filha, Mildred é representada como “a woman of stone” (Cain 109), petrificada pelos acontecimentos trágicos, paralisada pelo medo, pelo extremo da situação¹⁰ e pela premonição que a sua condição de mãe lhe permite: “from the ice that was forming around her heart, Mildred knew it was no false alarm”(Cain 110). Pedra e gelo, imagens frias de uma mãe incapaz.

Ray morre. A última palavra que profere é “mãe” na sua versão infantil

“Mommy”. Mildred chora a morte da filha, acrescentando uma outra transgressão ao seu estatuto de mãe, apenas revelado pelo narrador onisciente do texto de Cain. Mildred “took Veda into her arms . . . at last she gave way to this thing she was fighting off: a guilty, leaping joy that it had been the other child who was taken from her, and not Veda” (Cain 124). É sugerido por estas palavras que Mildred não reserva o mesmo amor para as duas filhas, que assume intimamente preferências e concede a Veda um estatuto especial. A dedicação a Veda é retratada como uma veneração e torna-se doentia.¹¹



(Curtiz 1945)



(Haynes 2011)

“Mildred never cooked anything herself now, or put on a uniform”. (Cain 194)

Numa tentativa de superar a humilhação que Veda sente pelo trabalho que faz a sua mãe¹² e de ultrapassar a insegurança que ela própria sente,¹³ Mildred engendrara um plano que lhe permitiria ascender socialmente ao tornar-se empresária, dona de um restaurante. Apesar da recente morte da filha, Mildred prossegue com os planos originais e inaugura com grande sucesso o seu estabelecimento. Para este espaço são transferidos símbolos que Erich Neumann aponta como ligados à figura da mãe. “The other series [of symbols] deriving from the breasts of the woman-vessel . . . consists of the . . . grail” (46). Mildred vê no seu restaurante o seu “Holy Grail, attained by fabulous effort and sacrifice” (Cain 141). Monty e Veda, dois personagens que desdenham o espírito empreendedor de Mildred e o seu esforço, apelidam o novo espaço de “Pie Wagon”. Neumann considera que “another symbolic sphere in which the maternal character of containing is stressed includes . . . [the] wagon” (45). Surgem, assim, estes símbolos ligados à figura da mãe

deslocados de uma esfera privada a que Mildred estava confinada para um espaço público conduzido por uma mulher/mãe. Pouco a pouco, Mildred troca o avental por indumentárias mais condizentes com o seu estatuto de empresária. Pamela Anderson nota aspectos que masculinizam a figura de Mildred no filme de 1945: “soon she is wearing suits with broad, padded shoulders and a severe hairdo. She starts to drink straight scotch, saying ‘It’s just a little habit I picked up from men’” (Robertson 49). No texto de Cain deixamos de ver o avental referenciado à medida que Mildred vai contratando pessoal auxiliar para o restaurante e cessa a actividade de cozinheira por completo. Ainda antes da abertura do restaurante, sobrecarregada com as encomendas que recebia e o seu trabalho fora de casa, Mildred contrata uma empregada doméstica: “Taking care of the children [herself] was out of the question, so she engaged a girl named Letty, who cooked the children’s lunch and dinner” (Cain 74). Mildred vai, aos poucos, desligar-se das funções primeiras de uma mãe tradicional e centrar-se nos seus negócios.

O sucesso financeiro que decorre do restaurante vai ser utilizado na realização dos desejos caros de Veda, que se torna mais e mais dependente de luxos que a mãe suporta, e se afasta de Mildred, apenas autorizando uma aproximação maternal, uma manifestação de carinho, quando recebe compensações materiais. Mildred encontra nestes raros momentos de exteriorização afectiva de Veda uma fonte de enorme prazer: “Tomorrow you get your piano. At Veda’s squeal of delight, at the warm arms around her neck . . . Mildred relaxed, found a moment of happiness” (Cain 188). Mildred não encontra outra forma de se relacionar com a sua filha que não seja material, embora anseie por uma ligação afectiva, espontânea e verdadeira. Nancy Chodorow nota que “the mother-daughter relationship ... is clearly a passionate and central one . . . but [it] may overwhelm and invade both the mother’s and daughter’s psyche” (Chodorow ix). Os desejos de Mildred ultrapassam os limites da maternidade e transformam-se numa obsessão sufocante: “[Mildred] took the lovely creature in her arms and kissed her, hard, on the mouth” (Cain 252). Veda sente-se claramente invadida por uma mãe que rejeita, como se observa ao longo de toda a acção e nos três media. O momento mais marcante desta realidade surge aquando da maquinação de Veda que, para obter uma avultada

soma de uma família abastada, se declara grávida do herdeiro. Num diálogo violento que vai precipitar a expulsão de Veda de casa da mãe, Veda confirma a sua condição de mulher-fatal:¹⁴

Mildred - You're just trying to shake . . . the whole family down for money. You're not pregnant at all.

Veda - It's a matter of opinion, and in my opinion, I am.

Mildred - Don't I give you everything that money can buy?

Veda - With enough money, I can get away from you . . . from every rotten, stinking thing that reminds me of [this] place or you. (Cain 222-223)

Veda parece revelar o que Jung define como “resistance to the mother - the motto of this type is ‘anything so long as it is not like mother’ [It] can sometimes result in a spontaneous development of intellect for the purpose of creating a sphere of interest in which the mother has no place . . . its real purpose is to break the mother’s power by intellectual criticism and superior knowledge (Jung 90, 91) Mildred é uma mãe e dona de casa que se transforma em empresária de sucesso no mundo da restauração. Veda é uma jovem artística e musical que faz questão de esclarecer a mãe ignorante do mundo intelectualmente superior que habita: “[Veda] told [Mildred, cooking in the kitchen] of her progress with the Chopin ‘Grand Valse Brilliante’, repeating the title of the piece a number of times . . . she employed the full French pronunciation, and obviously enjoyed the elegant effect” (Cain 12). O contraste entre as duas é, além de continuamente insinuado por Veda, explícito: “I can get away from you, you poor, half-witted mope . . . and your pie wagon and your chickens . . . and everything that smells of grease” (Cain 224). Veda insiste em distanciar-se da mãe, desvalorizando o trabalho árduo mas manual da sua progenitora e situando-se a si própria num estrato social superior, ignorando, assim, a fonte do rendimento que lhe permite usufruir de uma vida materialmente folgada. Mildred sofre com a rejeição repetida da filha, com os limites que esta lhe impõe à exteriorização do amor maternal e com a negação da participação nas decisões importantes da sua vida através de palavras duras que profere e que afastam a figura da mãe.

Veda revela ambições ligadas à materialidade e ao estatuto social. As ambições de Mildred como mãe manifestam-se num desejo incontrolável de

proximidade emocional e física da filha e da sua aceitação, que pensa ser possível atingir apenas através da satisfação dos desejos frívolos de Veda. A sua ineficácia como mãe é evidente, pois precisa de utilizar a sua capacidade económica para obter míseros momentos de falsa afectividade. Tais são as exigências de Veda que, numa tentativa de manutenção desta relação, através de uma vida sumptuosa de gastos excessivos, Mildred leva os seus negócios à ruína.

Mildred tem, apesar da sua evidente incapacidade de mãe, ilusões quanto ao poder que pode exercer sob a sua filha, reveladas pelas suas palavras: “The hand that holds the money cracks the whip” (Cain 171). Subjacente a esta imagem de violência, está a ideia de uma mãe poderosa que, através do uso da chantagem financeira, controla a filha. Contudo, é Veda que surge como a figura de poder:

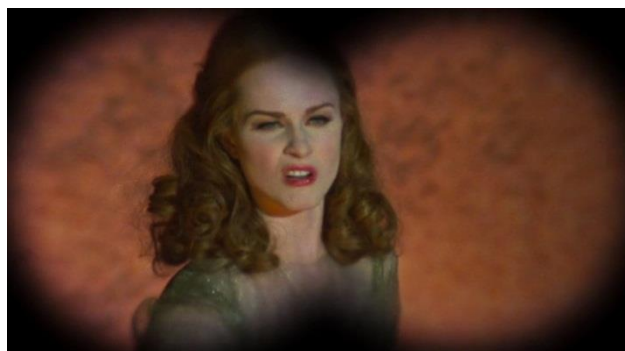
She couldn't break Veda, no matter how much she beat her. Veda got victory out of these struggles, she a trembling ignoble defeat. She was afraid of Veda, of her snobbery, her contempt, her unbreakable spirit . . . a cold, cruel, coarse desire to torture her mother, to humiliate her, above everything else, to hurt her. Mildred yearned for warm affection from this child . . . but all she ever got was a stagy, affected counterfeit. (Cain 79)

O desespero leva Mildred a agredir Veda em vários momentos dos três media, mas Veda não quebra e mostra-se capaz de agredir a mãe: “Mildred . . . slapped Veda Veda had slapped her back Veda went on in her cool, insolent tone” (Cain 169). É Mildred quem recua, perdoando continuamente as afrontas da filha.

No filme da Warner Bros, Veda não se torna numa cantora lírica de renome, mas sim numa artista de variedades num bar de frequência duvidosa. Uma mulher imoral e capaz de cometer um crime de sangue não poderia ter sucesso segundo o *Hays Production Code* de 1930, um código de conduta rigoroso sobre os possíveis temas abordados no cinema. O castigo pelas suas transgressões surge através da prisão pelo homicídio de Monte Beragon. A razão formal deste desenlace é explicada pelo mesmo código que não permitiria a relação indecorosa de Veda com o marido da sua mãe.¹⁵ Apesar desta diferença

crucial de destino de Veda, esta nunca cessa de revelar o desdém que sente em relação à mãe e a ilusão de que merece pertencer a um mundo socialmente superior.

O momento da revelação da “gravidez” de Veda despoleta um outro sentimento indigno de uma mãe, a inveja: “For a second the jealousy was so overwhelming”; “jealousy gnawing at her” (Cain 213, 214). A inveja da possibilidade de ser mãe, de ter sucesso e de se sentir realizada neste papel consomem Mildred. Este sentimento inconfessável surge-nos apenas no texto pela voz do narrador onisciente, não sendo abordado pelos outros media. No texto de Cain, é justificado pelas marcas do tempo que Mildred sente no seu corpo: “She continued to gain weight . . . she was beginning to look matronly” (Cain 194). Nas duas representações visuais de Mildred, nem Joan Crawford nem Kate Winslet revelam os sinais da decadência física que caracterizam a figura de Mildred como mãe de uma mulher adulta no livro.



(Haynes 2011)

De facto, Mildred vive num contínuo movimento entre a realidade que vê e aquela em que prefere acreditar. Na mini-série da HBO, Mildred apercebe-se da maldade de que Veda é capaz através de um olhar por uns binóculos, uns olhos que não são apenas os seus de mãe, mas que incluem lentes capazes de uma visão mais objectiva. No texto de Cain é-nos dito “she preferred to remain at a distance, to enjoy this child as she seemed, rather than as she was” (261). Apesar dos sinais dos comportamentos de Veda ilustrados por representações ekfrásticas sugestivas,¹⁶ Mildred não consegue superar o seu amor incontrolável pela filha e recusa-se a aceitar a realidade dos factos. A tempestade que

atravessa na véspera de Ano Novo para se encontrar com Monty constitui uma imagem que ilustra esta incapacidade de Mildred. Num primeiro momento, Mildred repudia a gravidade da situação, apesar dos obstáculos que encontra: “She thought it funny that people should get so excited over a little rain”; “I didn’t see any storm” (Cain 176-78). Apesar da descrição que Monty faz de uma situação meteorológica grave - “It’s a raging torrent, with half bridges out and three feet of water boiling over the rest” (Cain 179) - e dos alertas emitidos no rádio, Mildred está disposta a minimizar uma tempestade que se vai revelar como “the worst storm in the annals of the Los Angeles weather bureau, or of any weather bureau” (Cain 187). Da mesma forma, Mildred permite-se ignorar os comportamentos desviantes de Veda e prosseguir com a sua existência sem lhes conferir a importância que merecem.

As condições meteorológicas surgem como um reflexo da realidade também no filme de Michael Curtiz. Paul Schrader refere-se a esta característica do *film noir*: “the rainfall tends to increase in direct proportion to the drama” (Schrader 57). A chuva reflecte um momento de crise e, no final, quando o mistério está resolvido e a ordem patriarcal reestabelecida, o Inspector Peterson refere-se a um dia de sol que se aproxima.

IV A Mãe Obliterada



(Curtiz 1945)



(Haynes 2011)

“What it cost her to . . . draw the knife across an umbilical cord, God alone knows”. (Cain 281)

O momento climático da acção que culmina com a anulação de Mildred como

mãe ocorre narrativamente da mesma forma no texto de Cain e na mini-série de Todd Haynes. Mildred depara-se com Veda no quarto de Monty e apercebe-se do envolvimento romântico entre a sua filha e o seu segundo marido. Esta situação de quase incesto deixa Mildred na fronteira da sua tolerância e a sua representação ekfrástica demonstra-o: “Mildred’s breathing became heavier, as though she were an animal, and had run a distance, and was panting” (Cain 275). Face a esta traição dupla, íntima e insuportável, Mildred torna-se num animal nos limites do seu esforço e ataca violentamente a sua filha, atingindo as suas cordas vocais, a fonte de talento e do rendimento de Veda. Esta vai usar este ataque para desferir o seu último golpe de cinismo, já que não sofreu ferimentos sérios, usando-os antes para se libertar de um contrato profissional que a limitava e possibilitar um acordo com uma empresa que lhe prometia voos mais altos em Nova Iorque, para onde parte com o seu amante, Monty. O sucesso da pérfida Veda esvazia Mildred do seu papel de mãe, anulando-o. É Mildred que surge agora representada como uma cobra, um dos “evil symbols” que Jung encontra ligados à figura da mãe (81, 82): “[she] began to talk, her tongue licking her lips with quick, dry motions like the motions of a snake’s tongue” (Cain 280). Mildred revelou-se uma má mãe porque ineficaz, sem controlo sobre si própria ou sobre a sua filha, e o castigo que recebe é a sua aniquilação total: perdeu as suas duas filhas e o seu estatuto materno. Kate Winslet surge deambulante pelas ruas da vizinhança suburbana, lavada em lágrimas, desesperada e, num outro momento, com um olhar suplicante, derrotada, as mãos de Bert protegendo as suas.

O filme de Michael Curtiz apresenta uma narrativa alternativa a esta apoteose de destruição da figura da mãe. Veda tenta seduzir Monte, que a rejeita, e esta humilhação vai conduzi-la ao homicídio de Monte, o objecto do seu desejo. Joan Crawford é representada lacrimajante e contemplando o suicídio perante a verdade do comportamento da filha. Mildred mente para proteger a filha, mas o poder patriarcal na figura do Inspector Peterson desvenda o crime, retirando Veda de cena.

Em todos os media, Mildred é, no final, acolhida pelo seu primeiro marido, Bert, uma figura masculina que põe termo aos desvarios de Mildred e

restitui a ordem patriarcal. A última cena quase subliminal do filme da Warner Bros é bem reveladora desta necessidade. Pam Cook nota: “two women who work together, this time to support the patriarchal institution by scrubbing the steps of the police station” (75). A par desta imagem de duas mulheres de joelhos a lavar escadas, surge-nos a figura de Mildred conduzida por Bert a caminhar em direcção a um sol luminoso, agora que o equilíbrio foi restaurado, um equilíbrio que depende da obliteração da figura feminina que ousa atravessar os limites da esfera privada que lhe é destinada pela sociedade.

Impõe-se uma última representação ekfrástica que encerra em si este movimento de redução da figura de Mildred. Monty dirige-se-lhe nestes termos: “You’re a goddam varlet . . . She suddenly had the same paralysed, shrunken feeling . . . and she kept shrinking” (Cain 183). Esta invectiva de Monty e o sentimento de inferioridade que causa a Mildred a sensação de estar a encolher é um reflexo do que realmente acontece a esta personagem feminina e às suas funções. Mildred perdeu as duas filhas, os seus negócios e a sua autonomia financeira. É uma mulher profissional fracassada e uma mãe sem funções, uma não-mãe. Adrienne Rich defende que “the loss of the daughter to the mother . . . is the essential female tragedy” (qtd. in Williams 3). É ao movimento de ascensão, transgressão e conseqüente queda de Mildred que assistimos, a figura trágica da mãe que encolhe até ao ponto da obliteração, punida por um *status quo* que não poderia permitir a uma mulher desvios, sob pena de se desintegrar.

Obras Citadas

Cain, James M. *Mildred Pierce*. London: Phoenix, 2011

Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. London: Thames and Hudson, 2007.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Churchwell, Sarah. “Rereading: Mildred Pierce by James M. Cain”. *The Guardian* 24 June 2011. n. pag. Web. 2 October 2017.

<<http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/24/mildred-pierce-sarah-churchwell-rereading?INTCMP=SRCH>>

Doy, Gen. *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. London: I.B. Tauris, 2005.

Forster, Gregory. "Double Cain". *Novel: A Forum of Fiction* 29.3 (1996): 277-298.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. London: Penguin Classics, 2010.

Jacobs, Amber and Rob White. "Todd Haynes's 'Mildred Pierce': A Discussion". *Film Quarterly* 23 February 2012. Web. 2 October 2017. <<https://filmquarterly.org/2012/02/23/todd-haynes-mildred-pierce-a-discussion/>>

Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. London: Routledge, 1991.

Kaplan, E. Ann, ed. *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 2001.

Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

"The Motion Picture Production Code of 1930. *ArtsReformation.com*. 12 April 2006 Web. 2 October 2017. <<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>>

Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1963.

Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1991.

Robertson, Pamela. "Structural Irony in Mildred Pierce or How Mildred Lost Her Tongue". *Cinema Journal* 30.1 (1990): 42-54.

Silver, Alain, and James Ursini, eds. *Film Noir Reader*. New York: Proscenium Publishers Inc., 2001.

Sochen, June. "Mildred Pierce and Women in Film". *American Quarterly* 30.1 (1978): 3-20.

Williams, Linda. "Something Else besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama". *Cinema Journal* 24.1 (1984): 2-27.

Wood, Bret. "James M. Cain Profile". *Turner Classic Movies*. n.d. Web. 2 October 2017. <<http://www.tcm.com/this-month/article/218666%7C0/Based-On-James-M-Cain.html>>

Filmografia

Mildred Pierce. Dir. Michael Curtiz. Warner Bros, 2005.

Mildred Pierce. Dir. Todd Haynes. HBO, 2011.

¹ Outros incluem *Double Indemnity* e *The Postman Always Rings Twice*.

² <http://www.tcm.com/this-month/article/218666%7C0/Based-On-James-M-Cain.html>

³ “Addressed to a female audience, their female protagonists confronted issues or problems specified as ‘female’ - domestic life, the family, maternity, self-sacrifice, and romance” (Chadwick 318-19).

⁴ Curtiz, minuto 19:54.

⁵ No entanto, uma atriz era uma mulher que deixava a sua casa para trabalhar, o que poderia justificar que pudesse desempenhar o papel de uma mãe que é punida pelo patriarcado.

⁶ “She lived on oatmeal and bread, reserving for the children such eggs, chicken, and milk as she could buy”; “The milk was a sacred duty” (Cain 43, 20).

⁷ A cama é outro símbolo ligado à esfera simbólica do arquétipo maternal (Neumann 45).

⁸ O amante de Mildred assume o nome de Monte Beragon no filme da Warner Bros.

⁹ A filha mais nova de Mildred assume o nome de Kay no filme de Michael Curtiz.

¹⁰ “The cruel sadness of it had left her numb, as though she had no capacity to feel” (Cain 112).

¹¹ No texto podem ler-se as seguintes observações por parte do narrador onisciente: “she knelt beside the bed . . . took the lovely creature in her arms”; “her worship of Veda”; “There was something unnatural, a little unhealthy, about the way she inhaled Veda’s smell as she dedicated the rest of her life to this child who had been spared” (Cain 252, 259, 125).

¹² Veda sente vergonha da mãe e das suas actividades profissionais “Aren’t the pies bad enough? Did you have to degrade us?” (Cain 79).

¹³ Mildred confessa “I can’t go home and face my children if they know I’ve been working all day at taking tips, and wearing a uniform, and mopping up crumbs” (Cain 44).

¹⁴ Veda é um caso de mulher-fatal interessante, já que cumpre os requisitos de extrema beleza e de frieza, representando não uma ameaça ao poder patriarcal, mas ao desejo que provoca na figura da sua mãe, contrariando a sua mais comum função descrita por Camille Paglia: “the woman fatal to men . . . Her cool unreachability beckons, fascinates and destroys” (13-15) É de notar, no entanto, que a figura de Mildred se masculiniza no decorrer da acção, o que confere a Veda a possibilidade de ser uma mulher-fatal.

¹⁵ O Hays Production Code explicita as limitações que impõe: “The sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin . . . Sex perversion or any inference to it is forbidden”. (<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>)

¹⁶ Mr Treviso, o professor de música de Veda, diz da sua aluna, aconselhando Mildred a afastar-se: “You go to a zoo . . . You look at little snake, but you no take home” (Cain 234). Num outro momento do texto, o olhar de Veda surge nestes termos: “her light blue eyes stared at Mr Levinson with a fixity characteristic of certain varieties of shark” (Cain 257).