

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA  
REVISITAR OS GRANDES GÊNEROS: A COMÉDIA (PARTE II) –  
A COMÉDIA, IMPROVAVELMENTE  
16 e 29 de setembro de 2020

SERIAL MOM / 1994  
("Mãe Galinha")

*Um filme de John Waters*

*Realização e Argumento:* John Waters / *Montagem:* Janice Hampton e Erica Huggins / *Música:* Basil Poledouris / *Direção de Fotografia:* Robert M. Stevens / *Produção:* John Fiedler e Mark Tarlov / *Produção Associada:* Pat Moran / *Produção Executiva:* Joseph Caracciolo Jr. / *Interpretações:* Kathleen Turner (Beverly Sutphin), Sam Waterston (Eugene Sutphin), Ricki Lake (Misty Sutphin), Matthew Lillard (Chip Sutphin), Scott Wesley Morgan (Detetive Pike), Walt MacPherson (Detetive Gracey), Justin Whalin (Scotty), Patricia Dunnock (Birdie), Lonnie Horsey (Carl), Mink Stole (Dottie Hinkle), Mary Jo Catlett (Rosemary Ackerman), Patsy Grady Abrams (Mrs. Jenson), Patricia Hearst (Jurada n.º 8) / *Casting:* Paula Herold e Pat Moran / *Direção Artística:* David J. Bomba / *Guarda-roupa:* Van Smith / *Cópia:* 35 mm, falado em inglês, legendado em castelhano com legendas eletrônicas em português / *Duração:* 94 minutos / *Estreia Mundial:* 13 de abril de 1994, Estados Unidos da América / *Inédito comercialmente em Portugal.*

A sessão do dia 29 de setembro na Esplanada decorre com intervalo.

\*\*\*

*All my films are based on reversals – good is bad, ugly is beautiful.*

John Waters, entrevista concedida a Scott MacDonald, in  
*A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, 1988

Se quisermos reduzir **Serial Mom** a uma fórmula simples, arrisco dizer que podemos situar este filme algures entre duas referências. Por um lado, **Strait-Jacket** (1964), obra citada diretamente por John Waters e que é protagonizada por Joan Crawford. Crawford é Lucy Harbin, uma mulher que, certo dia, enlouquece, sendo acometida por um instinto homicida que desconhecia possuir. Mais tarde, aparentemente – atenção que este filme foi realizado pelo rei dos *twists* William Castle – esta decide trocar de vez a frigideira pelo machado, matando quem lhe faça frente, em especial quem vier estragar os planos familiares desta “mãe galinha”. A certa altura, um médico assinala como “a sanidade é um termo relativo”, algo que ressoa com estrondo no filme de John Waters, já que a “fada-do-lar” perfeita é, aqui, uma sanguinária homicida sem qualquer consciência dos efeitos dos seus atos. Ao mesmo tempo, uma das personagens mais detestáveis de **Serial Mom** – a senhora que não rebobina as cassetes alugadas no clube de vídeo – é viciada em musicais para toda a família – em suma, a perversidade nasce no âmago do *american dream*, desobedecendo a muitas das nossas expectativas. Tudo o que é na aparência muito *são* está vulnerável à relatividade deste mesmo termo – a sanidade é uma construção social? Não queremos cair em mais fórmulas de trazer por casa, mas é mais ou menos isso, sim.

Por outro lado, é incontornável compararmos a “serial mom” com Dawn Davenport (a musa do *trash*, Lady Divine), uma mulher que ganha notoriedade graças a um continuado

comportamento homicida – o crime tem *glam* no universo de Waters, um confesso viciado em julgamentos mediatizados de psicopatas e assassinos. Em **Female Trouble** (1974), a obra que se seguiu ao mais controverso dos seus filmes, **Pink Flamingos** (1972), dois fotógrafos canibalizam a falta de consciência de uma dona de casa que desespera por algum tipo de reconhecimento público. Alegam ver nela “o crime personificado” e, a dado momento, qual “Frankenstein warholiano”, esta torna-se o epítome “do crime e da beleza”, leia-se, do mais feio e nefando como do mais belo e fascinante. No pico da sua suja celebridade, Dawn Davenport, orgulhosa da sua figura anafada e do rosto desfigurado na sequência de um odioso ataque com ácido sulfúrico mas, apesar ou por causa disso, apresentada como “a mulher mais bela do mundo”, pergunta a uma plateia de fãs quem quer morrer pela arte (*pour la beauté du geste?*). Imediatamente um homem levanta-se e grita: “eu!”. Dawn não pestaneja e atira a matar. As personagens de Waters não hesitam na hora de matar em nome da arte ou de uma arte que não pode ser entendida senão como a mais pura expressão subversiva. A “coisa subversiva” – e estamos a falar também do filme série B de Castle – mostra-se no coração de uma família disfuncional que desespera por uma saída, por uma qualquer forma de felicidade ou posteridade.

Muito se escreve – vezes de mais, na minha opinião – que Waters é o “mestre do desleixo” ou o “papa do *trash*”. Ora, deveria esclarecer-se, pensando sobretudo em quem não conhece o seu cinema, que ele também é dos cineastas mais ternurentos da história do cinema moderno. O amor que nutre por todas estes atores, por todas estas personagens, por todas as suas manias e disfunções, é real e comovente (por alguma razão gosta de apelidar a sua família de atores de *dreamlanders*). Roger Ebert (abril de 1994), crítico de cinema que se iniciou nestas lides como colaborador de um dos nomes maiores do *trash* americano, o influente Russ Meyer, refere, com alguma justiça, que **Serial Mom** não tem a piada que poderia ter por força desse carinho que Waters nutre pela sua (anti-)heroína. Com efeito, ela mata de modo absurdo, quase aleatório, mas também é vítima de um ideal, de uma sociedade que fez da figura materna uma personificação de virtudes inalcançáveis e exemplares lições de moralidade (uma exemplaridade tóxica!).

A assassina deste filme “para toda a família” – só que na realidade, no subcutâneo, tão tresloucado como qualquer um dos “filmes desleixados” dos geniais primeiro tempos de Waters – é uma mãe consumida por “tipos-ideais” que constituem uma esgotante e desmesurada exigência moral. A protagonista apenas cede à pressão social que recai sobre ela visando uma perfeição que, na realidade, é irrealizável – sim, a insanidade não está somente nesta “mulher sob influência”, mas, mais até, no entorno. Waters é muito hábil a relativizar, e pôr em relação, as várias (in)sanidades que vão a jogo numa sociedade sob o efeito de filmes de terror, fitas *porno* e familiares. A execrável senhora que não rebobina as cassetes é *como é* também por causa deste cinema que se diz da gama mais pura e cristã? A pergunta é lançada com o intuito de nos provocar uma gargalhada, mas as suas implicações vão muito para lá do riso fácil.

É natural que, a propósito de **Serial Mom**, alguns críticos tenham citado filmes como **Society** (1989), de Brian Yuzna, ou mesmo **Blue Velvet** (1986), de David Lynch, pois Waters incorre no mesmo tipo de escavação – o verbo não é tanto “escavar”, mas mais “escavacar”... o quê propriamente? A ferida pútrida (que cheira mal mas não se vê à vista desarmada) do *american dream*. E Waters “escava(ca)” este *dream* ao jeito de um Douglas Sirk (**All that Heaven Allows** [1955]) ou, melhor ainda, de um Rainer Werner Fassbinder (**Angst vor der Angst** [1975]), ainda que colado o mais que pode à realidade fabricada e artificial que critica – também apetece acrescentar que Waters não se limita a criticar, porque, por força desse seu lado ternurento, ele também adora *genuinamente* o que e quem satiriza (inclusive a senhora mal encarada que não rebobina as cassetes do videoclube).

Kathleen Turner, que interpretara mulheres vivazes e sedutoras, parece que cola os cacos então recentes da sua carreira, associando Peggy Sue, do filme de Francis Ford Coppola, **Peggy Sue Got Married** (1986), com Barbara Rose, a mulher que transforma a fantasia de um lar “sem o respetivo marido” numa guerra civil de descontroladas proporções em **The War of the Roses** (1989), de Danny DeVito. A “mãe assassina”, qual autómato do crime “pós-Divine”, denuncia a hipocrisia da sociedade americana por ser o seu produto mais bem acabado, ao mesmo tempo que transforma essa denúncia numa forma de implacável ação, em que a tolerância é zero para quem quer que seja que procure manchar – por mais pequena que seja a mancha... – o perfeito idílio da sociedade de consumo americana – paraíso de plástico ou de poliéster ambientado em Baltimore, a cidade natal de Waters e inegociável cenário de todos os seus filmes.

Tudo está, enfim, concentrado, em sinopse, na imagem inaugural, quando os créditos de abertura ainda estão a cair. Turner retira uma incontida gratificação da morte de um moscardo que atazana o cenário do pequeno-almoço “ideal” (como a palavra está minada...) em família. A mosca que ameaçava conspurcar este mundo de cartão, que parece saído de um anúncio para eletrodomésticos dos idos anos 50 ou 60, equivale-se ao que motiva esta história de amor, pátria, família, crime, violência e... prostituição mediática.

O filho desabafa, a certa altura, “I’m so happy I could shit”, ao que a personagem de Turner responde pedindo comedimento na utilização da “brown word”. Há sempre qualquer coisa suja, perto de intolerável, por detrás da fachada – e nas entrelinhas de uma linguagem – impecavelmente limpa – recordo os minutos iniciais do já citado **Blue Velvet** (1986). A porcaria maior é moral – é o que Waters sugere – mas também é política e mediática, como, aliás, se prova na cena passada na igreja e, depois, na delirante longa sequência do julgamento. No centro do filme, como o próprio Waters assumiu, numa entrevista concedida ao pintor inglês David Hockney («Camping Out in Hollywood», *Interview*, abril de 1994), está um ataque mais ou menos velado à pena de morte – esta “mãe homicida” é produtora ou produto de uma sociedade corrompida pelo fascínio retorcido da violência e do crime? Que sentido faz matar quem vela, com tamanha intensidade, pelos valores intocáveis e sagrados do *american way of life*? A personagem de Turner é “maior que a vida” – como era James Mason, a faceta paterna dos mesmos *social evils*, no clássico de Nicholas Ray, **Bigger Than Life** (1956) – e por ela sentimos empatia, e através dela, podemos, *mesmo apesar dessa empatia*, sorrir perante uma América que se olha ao espelho, desfazendo-o/se em mil pedaços. “Espelho meu, espelho meu, haverá sociedade mais bela do que eu?”

Luís Mendonça