

A MULHER- -CINEASTA

DA ARTE PELA ARTE A UMA ESTÉTICA DA DIFERENCIAÇÃO

ANA CATARINA PEREIRA



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

A MULHER- -CINEASTA

DA ARTE PELA ARTE A UMA ESTÉTICA DA DIFERENCIAÇÃO

ANA CATARINA PEREIRA



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

A mulher-cineasta:
Da arte pela arte a uma estética da diferenciação

Autora

Ana Catarina Pereira

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

ARS

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

Revisão

Ana Isabel Albuquerque

ISBN

978-989-654-276-4 (papel)

978-989-654-278-8 (pdf)

978-989-654-277-1 (epub)

Depósito Legal

406275/16

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2016

© 2016, Ana Catarina Pereira.

© 2016, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores.

Este livro, bem como a autorização da publicação das imagens, é da exclusiva responsabilidade da autora. Por sua vontade expressa, a presente edição não segue a grafia do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.



Agradecimentos

Em primeiro lugar, à própria Fundação para a Ciência e Tecnologia, pelo privilégio de uma bolsa de investigação e pelo persistente incentivo ao progresso científico, mesmo em tempos tão conturbados como os actuais.

Ao LabCom.IFP, enquanto laboratório de investigação/ editora que aceita a publicação da tese e que, gratuitamente, a faz chegar ao mundo, por ser esse o propósito do conhecimento.

Ao Professor Tito Cardoso e Cunha, por acreditar na pertinência e actualidade do tema, bem como nas capacidades da orientanda para concretizar tão ambicioso projecto. Mas sobretudo pelo respeito, pelo compromisso e pelos valores transmitidos ao longo de quatro anos de trabalho conjunto.

Ao Professor Paulo Serra, pelo apoio concedido a todos os alunos e alunas do terceiro ciclo de Ciências da Comunicação, e ao Professor António Fidalgo, pelo incentivo à investigação como meio de evolução, não apenas dos profissionais, mas também, e essencialmente, dos seres humanos. Aos membros do júri que avaliou a tese: Professores Eduardo Paz Barroso, Anabela Branco de Oliveira, Manuela Penafria e Teresa Joaquim, pela análise e ponderação demonstradas.

Aos meus alunos, alunas e colegas de trabalho que partilham o gosto pela observação, leitura, pesquisa e produção de conhecimento.

Aos amigos e amigas que vão fazendo questão de estar presentes e aos cinéfilos e cinéfilas que me inspiram.

À minha família e, essencialmente, aos meus pais, pelo amor e pela educação que fizeram de mim a pessoa que hoje sou. Desde o primeiro dia.

Índice

Prefácio	9
Introdução	11
PARTE I TEORIA	15
Capítulo 1 - Direitos Humanos e Feminismo(s)	17
Historicidade dos direitos humanos	17
Primeiras tentativas de jurisdição	23
As primeiras imagens em movimento	28
As primeiras mulheres-cineastas	33
Capítulo 2 - A segunda vaga de um feminismo beauvoiriano	39
A Europa nos anos 50	39
A construção de um léxico feminista	48
Ventos de mudança no pós-Segundo Sexo e a sua influência na sétima arte	52
<i>"Women are messed over, not messed up"</i>	58
Quando a esfera privada se torna política	61
A primeira causa feminista internacional	63
Capítulo 3 - A fragilidade do direito à igualdade nas sociedades democráticas	73
Conceito "igualdade" em Norberto Bobbio	73
Regra de justiça	76
Sistemas de implementação do direito à igualdade	80
A opressão como mecanismo gerador de desigualdade social	83
Capítulo 4 - Arte e política: A mulher vista como o outro	89
Filmes que preservam preconceitos	89
Imagens distantes	93
O olhar de Laura Mulvey	99
Um cinema político	110

Capítulo 5 - A mente feminina num cinema masculino	113
A sensível	113
A sexualizada	118
Capítulo 6 - Do espectador universal à passividade da mulher que assiste	125
O espectador universal	125
O processo de identificação da espectadora	129
O espectador indefinido	135
O mecanismo de criação de imagens	138
Alterar o cinema dominante	141
O não-lugar da espectadora	145
Festivais de cinema de mulheres em todo o mundo	147
Capítulo 7 - A insustentável leveza de uma definição:	
Existirá uma estética feminina?	151
Esquecimento e subversão	152
Cinema feminino <i>versus</i> cinema masculino	154
A arte (e o cinema) feminista como arma política	162
Texto e contexto	168
PARTE II - METODOLOGIA	173
Capítulo 8 - O estranho caso do cinema português	175
As precursoras	175
Os filmes realizados	180
Filmar em democracia	187
Dados comparativos	196
Metodologias e desenho de uma investigação	199

PARTE III - EMPIRIA	221
Capítulo 9 - O adultério feminino pelo olhar de Monique Rutler:	
O charme discreto de uma burguesia republicana e falsa-moralista	223
Socialmente incorrecta	224
Um filme não assumidamente feminista	228
O olhar de Monique Rutler sobre Portugal	233
Pecados de um adultério no feminino	239
Considerações finais sobre <i>Solo de Violino</i>	246
Capítulo 10 - O niilismo de Cláudia Tomaz:	
O eterno-retorno a um cinema português centrado no miserabilismo humano	249
Imagens sufocantes	250
As influências de Teresa Villaverde e Pedro Costa	257
Niilismo e eterno retorno	263
A passividade feminina	266
A evolução no percurso cinematográfico de Cláudia Tomaz	272
Capítulo 11 - Cine-ensaios de Solveig Nordlund:	
Hologramas de um futuro próximo no qual tolerância e feminismo conduzem a uma mudança de paradigma	277
J. G. Ballard e Solveig Nordlund:	
O escritor e a realizadora da utopia no caos da pós-modernidade	278
A feminização de um conto essencialmente masculino	281
O medo como instrumento de governação	288
As autoras que marcaram a evolução de um género	294
O futuro da ficção científica	302
A recusa de uma androgenia futurista	306
A eterna procura de um feminismo inclusivo	309

Capítulo 12 - O fantasma do feminismo na obra de Catarina Ruivo	317
"O eu és tu"	318
Desigualdades que persistem	321
A urgência da felicidade e a ausência de limites	330
A presença indelével de Virginia Woolf em <i>Daqui p'rá frente</i>	334
Considerações finais	341
Anexos	351
Referências bibliográficas	357

Prefácio

Que o feminino tem uma presença avassaladora no cinema desde os seus primórdios, isso todos o sabemos, e não é, só por si, a principal questão abordada neste livro. O problema é o de saber qual o lugar que aí, no cinema, a mulher tem ocupado. E se, no cinema, se trata sempre de um olhar que sobre o mundo da vida se lança, a pergunta é a de saber o que nesse olhar se vê. Ao que é que ele está atento.

Grandes cineastas — Bergman, Antonioni, por exemplo — fizeram-nos ver o feminino através dos seus filmes. Mas quem é esse feminino que eles viram e nos fizeram ver? Se é certo que o cinema no masculino, isto é, feito e visto por homens, está desde sempre atento ao feminino — nomeadamente a todos os seus *clichés* imaginários — a que feminilidade está ele particularmente atento?

Sobre esta questão já Laura Mulvey nos ensinou bastante. Muito desse ensinamento foi retido pela autora na sua investigação. Mas a questão que a alma está para além disso. Trata-se de interrogar o olhar feminino posto no cinema. O feminino que esse olhar vê e o(s) feminino(s) com que se fazem os filmes pelas mulheres cineastas. Tudo centrado no caso português, onde o olhar cinematográfico no feminino quase sempre escasseou, como em todo o lado.

Sendo o cinema, e particularmente o “cinema ficção” — o mesmo é dizer “cinema narrativo” — um meio privilegiado para as *projeções* do/a expectador/a, não será de espantar que, nas suas narrativas, se reflectam distintas visões do mundo e que, nestas, o olhar feminino se exerça diferentemente sobre o mundo da vida, mostrando, porventura, o que é invisível a um olhar e a uma vivência no masculino.

A autora, ao abordar estes temas, apoia-se numa dupla fundamentação: por um lado, a do cinema, e particularmente do cinema português, cujo conhecimento só muito recentemente tem sido mais aprofundado por toda uma nova geração de investigadores em que o seu nome se destaca. Por outro, uma investigação prévia em que procurou sobretudo melhor compreender a relação entre *media* e *gender studies*. Foi isso que a levou a dedicar uma particular atenção à até então pouco pensada presença da mulher na elaboração do cinema português.

Se, como já dizia o sábio oriental, a *gens* feminina é quem suporta a metade do céu, só nos pode espantar porque é que, sendo a presença de mulheres tão central nas narrativas cinematográficas, o olhar que sobre elas e por esse meio recai não tinha até agora sido interrogado em Portugal de maneira mais extensa e aprofundada. Se as personagens femininas são tão visíveis no cinema, por que é que esse feminino era tão imaginariamente circunscrito? Pela primeira vez nesta obra, Ana Catarina Pereira encara teoricamente de frente, e em toda a sua extensão, a problemática do olhar cinematográfico, bem como o mundo da vida que esse olhar reflecte, nomeadamente na figura das realizadoras cujos filmes aqui são analisados. Este entendimento dos filmes realizados em Portugal por mulheres cineastas mostra-nos como um outro olhar sobre o mundo da vida é possível, nos chega filmicamente e nos abre novos horizontes de compreensão.

Tito Cardoso e Cunha

Introdução

“Eu não falo apenas sobre mim: procuro falar sobre algo que se expande infinitamente para além da minha singularidade; procuro falar sobre tudo o que é necessário para conceber uma obra literária, sobre como é para mim criar um universal concreto, um universal singular.”

Simone de Beauvoir

A História do Cinema teve início nos finais do século XIX, em sociedades europeias heterogêneas com uma estrutura patriarcal comum. Nessa perspectiva, estudar as propostas feministas aplicadas à sétima arte traduz-se numa reflexão acerca dos reconhecidos estereótipos e arquétipos com os quais a feminilidade foi sendo conotada, bem como as inúmeras objectificações gratuitas e discriminações por razões de género, que Beauvoir denunciou. Numa valorização que é essencialmente compensatória, recuperam-se artistas nunca devidamente reconhecidas, eliminadas dos manuais e arquivos históricos — o que adquire maior relevância no contexto de uma cinematografia minoritária, como a realizada em Portugal — ao mesmo tempo que se questiona e debate a insustentável indefinição de uma sensibilidade artística feminina.

A investigação desenvolvida sob orientação do Professor Doutor Tito Cardoso e Cunha, a quem este trabalho muito deve, procurou delimitar, em primeira instância, as mudanças que ditaram a passagem das mulheres das tradicionais funções de assistência secundária (na produção, fotografia, montagem, cenografia, guião) à realização de cinema. Sublinhe-se, no entanto, que os feminismos não denunciaram “apenas” os não-lugares da mulher na arte, possibilitando antes, e essencialmente, a sua lenta e difícil entrada num

universo masculino. O processo inicia-se, assim, no abandono do lugar do outro — objecto indecifrável ao qual se dedica um poema, um olhar ou uma distante tentativa de compreensão — evoluindo para a sustentada construção de um dispositivo no qual a mulher é eleita, observada ou entendida por si. Inserida no contexto de doutoramento em Ciências da Comunicação, a pesquisa estabelece relações formais entre *media* e *gender studies*. Por razões de simplificação denominativa — e sem aprofundar questões de género relativas aos conceitos “feminino” e “masculino”, bem como às difusas identidades que ambos comportam — evitou-se o conceito “cinema feminino”. A subjectividade do binómio, comprovável tanto em estruturas de pensamento como nos gestos mais simples do quotidiano, impossibilitaria a análise de um *corpus* fílmico exclusivamente centrado numa essência com contornos de misticismo. De uma perspectiva feminista, o estudo das ficções realizadas por mulheres ultrapassa a procura de um olhar feminino por detrás das câmaras, no sentido da sensibilidade, vulnerabilidade ou cuidado maiores (características historicamente atribuídas ao género) na captação de imagens.

Ademais de excludente e bipolar, a divisão masculino/feminino é aqui encarada como mera construção social que comporta uma série de cânones, motivadores de distinções e desigualdades aquando da atribuição de direitos e deveres a cada um dos sexos. Pela subjectividade e falta de actualidade de quaisquer definições extra-biológicas, recorre-se à sua utilização no sentido primordial. Assumir esses princípios implica também, e essencialmente, realizar uma manifestação dos valores que norteiam a investigação, bem como dos princípios éticos que justificam a escolha de um tema tão filosófico quanto moral e político. Se o feminismo é um movimento social que busca determinados fins consubstanciados numa igualdade de direitos entre os sexos, o meta-feminismo também o será — assunção que é importante clarificar desde o início.

O propósito da presente investigação concentra-se, inicialmente, no estudo das críticas feministas apontadas a determinados filmes que terão mimetizado (ou mesmo perpetuado) a ordem patriarcal. O objectivo central será, no entanto, a concretização do exercício inverso, conjecturando a possibilidade da exploração de temáticas feministas por cineastas-

mulheres, como resposta aos estereótipos e à invisibilidade das personagens femininas criadas por cineastas-homens. Assumem particular relevância as formulações de autoras anglófonas como Laura Mulvey, Claire Johnston, Teresa de Lauretis, Christine Gledhill ou Annette Kuhn. Nessa perspectiva, verificando-se uma quase inexistência de bibliografia especializada em língua portuguesa, uma restrição de parte significativa das pesquisas temáticas ao meio académico e, dentro deste, o estatuto de disciplina opcional ou meramente acessível a alunos de pós-graduação, sublinha-se que a presente obra não se constrange a uma sumarização dos estudos filmicos feministas. Associando o mencionado desconhecimento geral por parte de estudantes de primeiro ciclo de Cinema (ou de cursos com unidades curriculares afins) ao análogo desconhecimento de pesquisadores feministas no que concerne ao cinema português, pretende-se antes que os resultados da pesquisa alcancem e sejam compreendidos por ambos os segmentos.

Por esse motivo, recorre-se a uma análise discursiva e poética que não atribui o esperado destaque, numa tese sobre cinema, aos aspectos técnicos dos filmes, como a decomposição exaustiva de planos, jogos de luz, sonoridade utilizada, entre outros. A arte é aqui percebida como meio de transmissão de mensagens mais ou menos políticas e socialmente geradora de pensamentos, teorias e modos de ver. A abordagem sociológica é portanto privilegiada em detrimento da psicanalítica, bem como uma análise textual e narrativa em detrimento de uma possível “meta-técnica” ou discurso produzido sobre a mesma. Busca-se uma hermenêutica do texto filmico como meio de apropriação e interpretação do conteúdo e do tipo de personagens femininas criadas pelas mulheres-cineastas: como as apresentam e definem? Que estereótipos conservam ou rejeitam? A identificação das espectadoras poderá desencadear um processo mais naturalizado e quase inconsciente dado o realismo com que os temas são abordados?

O filme, enquanto objecto de estudo, é simultaneamente *pretexto* e *pré-texto* para o debate de temas fracturantes na sociedade portuguesa, entre os quais são citadas a prostituição e a sexualidade femininas, a ausência de mulheres em cargos de poder e a dificuldade de conciliação entre vida profissional e familiar. A obra é menos encarada como um mecanismo de reflexão sobre

a Escola a que a cineasta pertence do que como um “laboratório de ideias”, pelo que a abordagem teórica sobre os principais objectivos, valores e pensamentos que o filme reúne em si adquire preponderância, desenhando-se um juízo crítico sobre o percurso e evolução da realizadora nos anos mais recentes.

Tendo sido eleito um objecto de estudo específico relacionado com o cinema português contemporâneo, as referências à História do Cinema, num sentido global, encontram-se naturalmente presentes. Nesse sentido, os nomes de Alice Guy Blachè, Germaine Dulac, Agnès Varda ou Jane Campion foram estudados numa perspectiva cronológica que viria a influenciar (e a possibilitar) a realização de filmes portugueses pelas cineastas nacionais. Bárbara Virgínia, Monique Rutler, Solveig Nordlund, Teresa Villaverde, Margarida Cardoso, Margarida Gil, Cláudia Tomaz, Catarina Ruivo, entre outras, são algumas das realizadoras que inverteram o papel que lhes foi tradicionalmente atribuído, revelando modos de olhar distintos e disruptivos. Nas páginas que se seguem, os seus trabalhos serão analisados, procurando identificar-se os mecanismos que produzem essa distinção e ruptura.

Parte I

Teoria

DIREITOS HUMANOS E FEMINISMO(S)

Redigir uma introdução, ainda que breve, acerca da História do feminismo é uma tarefa árdua e inevitavelmente incompleta, mas de igual modo necessária numa tese que se propõe analisar as diversas vertentes desta corrente filosófica aplicando-as à sétima arte. Revendo o espectro cronológico, pode dizer-se que a génese do feminismo, enquanto movimento político estruturalmente organizado, coincide com a Revolução Francesa. Até àquele momento, a sociedade tinha sido regida segundo o modelo patriarcal instituído pela democracia ateniense, no qual a mulher (tal como crianças, escravos, velhos, estrangeiros e animais) é considerada ser incapaz de se governar a si própria e, portanto, posse do homem livre. Sucessivas declarações de direitos e tratados filosóficos perpetuaram o estatuto de invisibilidade jurídica, cultural e social a que a mulher havia sido votada. Será já na Idade Moderna que os primeiros avanços e lutas pela igualdade entre os sexos começam a ser travados.

Historicidade dos direitos humanos

De um ponto de vista histórico, existe um relativo consenso quanto a uma genealogia da ideia de direitos humanos, contextualizada no século VII a.C., na Grécia Antiga. Com evidentes limitações, uma vez que a atribuição do título de cidadão era restrita aos homens livres, com mais de 18 anos, não deve deixar de se sublinhar que este constituiu um pequeno mas significativo avanço, não na actual conceptualização e filosofia dos direitos humanos, mas dos direitos do homem. Apesar das incongruências registadas, seria

precisamente na Antiguidade Clássica que se proclamaria a destituição do poder baseado na força e na divindade dos que o exercem, substituindo-o pelo uso da razão. A criação de uma democracia directa, por oposição às actuais democracias representativas, traduzir-se-ia em verdadeiras sessões/comícios ao ar livre, onde todos os cidadãos (ao invés de um grupo restrito de representantes) decidiam sobre a vida política da polis, votando temas como a guerra ou a paz, as leis, as finanças e as obras públicas. Não existiam, desse modo, governo nem governados, ou subordinação a um único homem — o déspota.

Por sua vez, as graves incongruências mencionadas, nomeadamente no que diz respeito à subordinação total de mulheres e escravos, seriam justificadas por Aristóteles, com recurso à biologia:

“A natureza, tendo em conta a necessidade da conservação, criou uns seres para mandar e outros para obedecer. Quis que o ser dotado de razão e de previsão mande como dono, assim como também que o ser capaz, por suas faculdades corporais, de executar as ordens, obedeça como escravo, e deste modo o interesse do senhor e do escravo confundem-se. A natureza fixou, por conseguinte, a condição especial da mulher e a do escravo. [...] Entre os bárbaros, a mulher e o escravo estão numa mesma linha, e compreende-se a razão de ser: a natureza não criou entre eles um ser destinado a mandar.”¹

No discurso citado, Aristóteles revela retrocessos fulcrais relativamente ao pensamento de Sócrates e Platão. Na *República*, Sócrates, assente na obra do seu discípulo, condenava já a escravatura dos gregos, por considerar que a raça (na sua totalidade) se encontrava muito próxima da perfeição. Num contexto internamente bélico, o filósofo defendia que se procurasse atingir a reconciliação entre todos por meio da razão: uma legislação igualitária, bem como a prática do conhecimento e da contemplação, conduziriam ao bem-estar, à harmonia e à aceitação do lugar de cada um na sociedade. Pelos mesmos motivos, Platão contrariou o pensamento grego dominante,

1. Aristóteles (1965). *A política*. São Paulo: Editora Martins Fontes, p. 25.

defendendo a igualdade entre mulheres e homens. Reconhecendo que nenhum elemento da natureza humana impede que mulheres e escravos possuam dons ou apetências especiais para a filosofia ou para a actividade política e que apenas os iluminados pela razão podem exercer o poder (ao contrário dos cegos irracionais, prisioneiros das sombras da Caverna), a sua exclusão dos cargos directivos da cidade representaria um desperdício de talentos e capacidades próprias. Da união, segundo Platão, nasceria a força:

“[...] combaterão com a máxima valentia contra os inimigos, na medida em que não se abandonam uns aos outros, sabendo quem são e tratando-se uns aos outros pelos nomes de irmãos, pais e filhos. E, se o sexo feminino também combater com eles, quer nas mesmas fileiras, quer colocado por trás, para causar o temor dos inimigos e para o caso de haver necessidade de socorro, sei que deste modo serão totalmente invencíveis.”²

A igualdade entre homens, mulheres e escravos era, assim, menos encarada por Platão como um direito do que como um meio de melhorar o governo da cidade. Historicamente, o segundo momento marcante na evolução e conquista dos direitos humanos é alcançado, não por um sistema político, mas religioso. Assumindo a importância histórica e cultural do Cristianismo na Civilização Ocidental, recordamos que, na Carta de São Paulo aos Gálatas, é expressa a ideia de que todos os seres humanos são iguais, filhos de Deus e, portanto, detentores dos mesmos direitos:

“Porque todos vós sois filhos de Deus, mediante a fé em Jesus Cristo; pois todos os que fostes baptizados em Cristo, vos revestistes de Cristo. Não há judeu nem grego, não há servo nem livre, não há homem nem mulher, pois todos vós sois um em Cristo. E, se sois de Cristo, sois então descendência de Abraão e herdeiros segundo a promessa.”³

2. Platão (1972). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Livro 471 d, p. 249.

3. “Carta de São Paulo aos Gálatas” (3:26 — 29). Em: *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), p. 1535.

Não desvalorizando a importância do momento, deve sublinhar-se, porém, que a própria explicação bíblica para a origem do Universo viria a contestar o princípio proclamado e reforçar a ideia de uma superioridade masculina. Eva, presente de Deus a Adão, nascida da sua costela e, conseqüentemente, seu complemento natural, é responsável pelo pecado original e pela perdição do mundo, como São Paulo proclama aos Coríntios:

“A cabeça de todo o homem é Cristo, a cabeça da mulher é o homem e a cabeça de Cristo é Deus. Todo o homem que reza ou profetiza, tendo a cabeça coberta, desonra a própria cabeça. E toda a mulher que reza ou profetiza, com a cabeça descoberta, desonra a própria cabeça, porque é como se estivesse rapada. Se uma mulher não se cobrir, corte também os cabelos. E se é vergonha para a mulher ter os cabelos rapados, então que se cubra. O homem não deve cobrir a cabeça, porque é imagem e glória de Deus; a mulher, porém, é glória do homem. O homem não foi tirado da mulher, mas a mulher do homem; nem o homem foi criado para a mulher, mas a mulher para o homem.”⁴

Registadas as fragilidades e incongruências, poderá dizer-se que os dois momentos coincidem com a fundação dos direitos humanos, quando a sua principal característica é a universalidade? E de que falamos, ao certo, quando falamos de direitos humanos? Na contemporaneidade, é lugar-comum sublinhar-se a sua possessão ou propriedade: “Tenho direito a...”, “Um governo que não garante o cumprimento dos direitos humanos é antidemocrático...” ou “Determinado grupo social defende o direito a...”, mas com que legitimidade serão feitas as afirmações quando alguns desses direitos não se encontram contemplados nas constituições de cada Estado ou Nação? A uma escala maior, a própria Declaração Universal manifesta falta de força coerciva, ao reiterar que os direitos proclamados deverão ser instituídos nos Estados democráticos. No preâmbulo, pode ler-se que os pontos enumerados não representam normas jurídicas, mas antes “o ideal comum, onde todos os povos e nações hão-de pôr os seus esforços”,

4. “Primeira Epístola aos Coríntios” (11:3 — 9). Em: *Bíblia Sagrada. Op. Cit.*, p. 1513.

tornando-se, deste modo, “essencial, para o Homem se não ver compelido ao supremo recurso da revolta contra a tirania e a opressão, que os Direitos dele sejam protegidos por um regime de Direito.”

Perante questões semelhantes, Francisco Laporta sublinha a necessidade de redefinição isolada do conceito “direito”, enquanto: “a) Participação de todos e de cada membro individual de uma classe... b) numa posição, situação, aparência, estado de coisas, etc... c) considerado, por um sistema regulatório, um bem tal que constitui um forte motivo... d) para articular uma protecção normativa a seu favor através da imposição de deveres ou obrigações, atribuição de poderes e imunidades, prestação de técnicas de reclamação, etc.”⁵

Especificadas as componentes, o passo seguinte será a conjugação com a pretensão de universalidade inerente aos direitos humanos, enquanto vocação ou direccionamento para todos os seres humanos, independentemente do contexto, circunstância ou condição na qual se encontrem. Nesse sentido, nenhum sistema jurídico positivo poderá sobrepor-se à sua instituição:

“[...] na verdade, não falamos de direitos que uns têm e outros não, dependendo do sistema jurídico em que vivam. Há uma impossibilidade conceptual de afirmar, simultaneamente, que os direitos humanos são universais e que são o produto do direito positivo, porque a condição de sujeito de um sistema jurídico exclui a noção de universalidade de que falamos.”⁶

Aproximando-nos da visão de Laporta, não é ignorada a pertinência de autores que fazem corresponder a não positivação de um direito a uma perda de força coerciva, reduzindo a sua defesa ao idealismo e à utopia.

5. Laporta, F. (1987). “Sobre el concepto de derechos humanos”. Em: *Doxa: Filosofia del Derecho*. Universidad de Alicante. N.º 4. p. 31. No original: “a) La adscripción a todos y cada uno de los miembros individuales de una clase de ... b) ... una posición, situación, aspecto, estados de cosas, etc... c) ... que se considera por el sistema normativo un bien tal que constituye una razón fuerte... d) ... para articular una protección normativa en su favor a través de la imposición de deberes u obligaciones, la atribución de poderes e inmunidades, la puesta a disposición de técnicas reclamatorias, etc...”

6. *Idem*. p. 32. No original: “[...] en efecto, no hablamos de unos derechos que unos tienen y otros no tienen en función del sistema jurídico en que vivan. Hay una imposibilidad conceptual de afirmar simultáneamente que los derechos humanos son universales y que son producto del orden jurídico positivo, porque la condición de sujeto de un sistema jurídico excluye la noción de universalidad de que estamos hablando.”

Nesse sentido, Perez Luño entende direitos humanos como uma filosofia ou teoria política mais próxima da reclamação do que do direito, ao sustentar que estes se tratam de um “conjunto de poderes e instituições que, em cada momento histórico, materializam as exigências de dignidade, liberdade e igualdade humanas, as quais devem ser reconhecidas positivamente pelos ordenamentos jurídicos nacionais e internacionais.”⁷

A consagração pela lei constituiria o objectivo central dos direitos humanos, bem como a única possibilidade de adquirirem força e poder institucional. Não obstante, tendo em conta a mencionada contradição entre a ideia de universalidade dos direitos humanos e de soberania estatal, pode ainda questionar-se se os direitos humanos serão um princípio ou o meio utilizado por organismos internacionais para divulgar e estabelecer valores éticos e morais válidos para todos os seres humanos. Assumir uma vocação de positivação não significa postular que esta constitua um fim único ou sequer último. De quanto valeria a legislação de um direito se não existissem meios de concretização? Tome-se como exemplo que, em Portugal, como na grande maioria dos países democráticos, o direito a um salário igual pela realização de um trabalho idêntico já se encontra juridicamente protegido. Ainda assim, as diferenças salariais entre homens e mulheres, bem como entre trabalhadores nacionais e emigrantes, continuam a ser uma realidade em pleno século XXI.

Deste modo, à positivação de um direito não corresponde o final de uma luta, mas, ao invés, a necessidade de criação de novos mecanismos de controlo e vigilância permanentes, nos quais não apenas as autoridades, mas também os próprios meios de comunicação social, as instituições de solidariedade e cada cidadão e cidadã, individualmente, deverão assumir um papel activo. Como sublinha Peces-Barba, os direitos humanos integram, por todos estes motivos, três dimensões inseparáveis: ética, jurídica e política.

7. Luño, P. (2004). *Los derechos fundamentales*. Madrid: Tecnos, p. 46. No original: “conjunto de facultades e instituciones que, en cada momento histórico, concretan las exigencias de la dignidad, la libertad y la igualdad humanas, las cuales deben ser reconocidas positivamente por los ordenamientos jurídicos a nivel nacional e internacional.”

“No horizonte da compreensão dos direitos humanos, moral e Direito são interligados pelo Poder. Os direitos fundamentais que se originam e fundam na moralidade e que desembocam no Direito, fazem-no através do Estado, que é ponto de referência da realidade jurídica a partir da passagem à modernidade. Sem apoio do Estado, estes valores morais não se convertem em Direito positivo, e, portanto, carecem de força para orientar a vida social num sentido que favoreça a sua finalidade moral.”⁸

A filosofia dos direitos humanos associa-se, neste ponto, ao conceito de “moralidade legalizada”. À trilogia formulada (ética — vontade política — jurisdição) propõe-se ainda a junção de um quarto elemento: a concretização material dos direitos adquiridos pela via de uma nova preocupação ética (consciencialização) de todos os cidadãos, da vontade política e do aprofundamento das jurisdições existentes, como num círculo vicioso, uma vez que a possibilidade de avanço e de melhoria é sempre possível no que concerne à ideia de direitos humanos.

Primeiras tentativas de jurisdição

Tendo em conta a índole de positivação dos direitos humanos abordada no subcapítulo anterior, bem como os primeiros passos dados no sentido da sua institucionalização, concentremo-nos um pouco mais na importância da jurisdição ou constitucionalismo para uma consagração efectiva. Neste âmbito, os primeiros passos foram dados em Inglaterra, aquando da queda do Império Angevino, durante a Idade Média. A traição de D. João I ao pai e irmãos e a suspeita de que mandara matar o sobrinho, Artur da Bretanha, por rejeitar a rivalidade na sucessão, abalaram o seu prestígio. Em guerra contra o rei de França e envolvido em conflitos com a nobreza

8. Martínez, P.B. (1999). *Curso de derechos fundamentales: Teoría general*. Madrid: Universidad Carlos III – Boletín Oficial del Estado, p. 105. No original: “En el horizonte de la comprensión de los derechos humanos, moral y Derecho aparecen conectados por el Poder. Los derechos fundamentales que se originan y se fundan en la moralidad y que desembocan en el Derecho lo hacen a través del Estado, que es punto de referencia de la realidad jurídica a partir del tránsito a la modernidad. Sin el apoyo del Estado, esos valores morales no se convierten en Derecho positivo, y por consiguiente, carecen de fuerza para orientar la vida social en un sentido que favorezca su finalidad moral.”

e a Igreja Católica, D. João I, ou *João Sem Terra*, seria obrigado a assinar aquele que, mais tarde, seria considerado por muitos historiadores como o documento mítico fundador dos direitos humanos. Em 15 de Junho de 1215, a Magna Carta define a lei como um poder distinto do exercido pelo monarca, com força e importância próprias, situando-se acima daquele.⁹ O estabelecimento de impostos passa a depender do Conselho Geral do Reino, constituído pelos senhores feudais, ao mesmo tempo que é proclamado o direito de acesso à justiça para todos os homens livres: “Nenhum homem livre será detido, sujeito a prisão, ou privado dos seus bens, ou colocado fora da lei, ou exilado, ou de qualquer modo molestado, e nós não procederemos nem mandaremos proceder contra ele senão mediante um julgamento regular pelos seus pares ou de harmonia com a lei do país.”¹⁰

A Magna Carta, que pretende evitar a prisão injusta, bem como as opressões e detenções excessivamente prolongadas, é assinada numa época anterior à formação dos modernos ideais de Liberdade, pelo que poderá ser vista como princípio fundador, ainda que com evidentes limitações: a sua importância histórica concentra-se essencialmente no estatuto proibitivo (ante o poder tirânico do monarca) e não tanto nas afirmações e permissões consagradas. Só quatro séculos mais tarde se viria a alargar o conceito de “homens livres” perante a lei a todos os ingleses, restringindo-se ainda a adjectivação aos elementos do sexo masculino. Com sucessivas emendas, em particular no momento da sua aprovação em 1679, no reinado de Carlos II¹¹, viria a ser ratificada em 1689, quando Guilherme de Orange sobe ao trono e assina a declaração elaborada pelo Parlamento inglês — a célebre *Bill of Rights*. Tratava-se já de um modelo próximo do posteriormente fixado pela

9. Sobre este ponto ver Loades, D. (2003). *Reader's guide to British History*. London: Routledge; Maurois, A. (1959). *História de Inglaterra*. Rio de Janeiro: Editora Pongetti; e Trevelyan, G. M. (1942). *História concisa de Inglaterra*, volumes I e II. Lisboa: Biblioteca da História.

10. Costa, D. S. (s/d). “Habeas Corpus: De sua formação embrionária até a Constituição Federal de 1988 — Análise histórico-jurídica.” Em: Portal Âmbito Jurídico, consultado em 20 de Fevereiro de 2010. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=10990. No original: “Nullus liber homo capiatur, vel imprisonetur, aut dissaisietur, aut ultragetur, aut exuletur, aut eliquo, modo destruat, aut sempre eum ibimus, Nec super eum in carcerem mittemus, nisi per legale iudicium parium suorum vel per legem terrae”.

11. Na referida emenda é explicitado que todo o cidadão inglês preso, excepto por traição, tem direito a uma audiência com o juiz no prazo máximo de vinte dias.

Declaração francesa, no qual, uma vez mais, são proclamadas liberdades negativas que regulam as relações entre a Coroa e o Parlamento, em vez de direitos individuais universais.¹²

Quase um século depois, em 4 de Julho de 1776, é proclamada a Declaração de Independência dos Estados Unidos pelo Congresso norte-americano, consagrando a igualdade entre *todos* os homens e a titularidade de um conjunto de direitos inalienáveis.¹³ Nela são redigidos, pela mão de Thomas Jefferson, os direitos à liberdade, à vida e à felicidade.¹⁴ Em França, seguidores dos mesmos ideais colocam em causa o Antigo Regime e a autoridade do clero e da nobreza. A grave crise que o país atravessava e a convocação da Corte pelo rei D. Luís XVI, com o intuito de anunciar novo aumento de impostos, acabariam por desencadear a Revolução. O fim do feudalismo e a proclamação dos princípios de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” (*Liberté, Égalité, Fraternité*) coincide, portanto, com o início da Idade Moderna.

Em 26 de Agosto de 1789 é aprovada a primeira Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, instituindo-se a igualdade entre todos os homens (artigo 1.º) e os direitos à liberdade, propriedade, segurança e resistência à opressão (artigo 2.º). São estabelecidas garantias penais (artigos 7.º e 8.º) e de defesa do cidadão (artigo 12.º), enquanto as liberdades religiosa,

12. A Bill of Rights reafirma o direito exclusivo do Parlamento a estabelecer impostos e o direito de livre apresentação de petições. O monarca deixa de poder manter um exército permanente e de suspender (ou dispensar do cumprimento) leis aprovadas pelo Parlamento. Bill of Rights (1689), consultado em 25 de Fevereiro de 2010. Disponível em: http://avalon.law.yale.edu/17th_century/england.asp

13. Este seria também um passo importante na conquista de uma das exigências mais comumente apontadas aos direitos humanos: a inalienabilidade ou a impossibilidade de renúncia do/a titular. A sua definição aponta para o facto de não fazer qualquer sentido falar de direitos se, por um acto individual de consentimento, estes puderem desaparecer. Todo o ser humano tem a obrigação de respeitar os direitos dos outros, começando por respeitar os seus próprios. Em última instância, nem mesmo a incompreensão ou o desconhecimento por parte de alguém lhes retira a sua condição de titular. Tome-se como exemplo o caso de uma mulher que desconhece ter direito a um salário igual ao de um homem pela realização de um trabalho equiparado: apesar de diminuir consideravelmente as suas possibilidades de exigência de cumprimento, tal não significa que não seja detentora do mesmo. Declaration of Independence (July 4, 1776), consultado em 25 de Fevereiro de 2010. Disponível em: http://avalon.law.yale.edu/18th_century/declare.asp

14. A este respeito, uns defendem a clara inspiração em Locke, outros afirmam que esta Declaração é muito menos materialista. Na obra *Dois tratados do Governo Civil*, originalmente publicada em 1690, John Locke personifica as tendências liberais que impulsionaram a Revolução Gloriosa (Junho de 1688, Inglaterra), apoia o Parlamento e defende a divisão dos poderes do Estado. Segundo Locke, o homem possui três direitos fundamentais: vida, liberdade e propriedade.

de opinião e de imprensa são respectivamente definidas nos artigos 10.º e 11.º. De sublinhar o direito consagrado no artigo 14.º, dos cidadãos poderem “verificar, por si mesmos ou através dos seus representantes, a necessidade da contribuição pública, de a consentir livremente, de fiscalizar a sua utilização, e de lhe determinar a quota, a tributação, a cobrança e a duração.”¹⁵

Paralelamente, a convulsão desencadeada em 1789 encorajou algumas mulheres a denunciarem a discriminação de que eram vítimas em várias áreas da esfera pública — como a justiça, a educação e o trabalho. A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão serviria de modelo a Olympe de Gouges para redigir um projecto de Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, que apresentaria à Assembleia Nacional, dois anos mais tarde. Inspirada nos ideais políticos e filosóficos do marquês de Condorcet, a escritora, jornalista e militante defendeu a capacidade de raciocínio da mulher, bem como a de tomar decisões morais. Entre os desafios lançados pela Declaração, os mais polémicos seriam a afirmação de que as mulheres, como cidadãs, deveriam ter liberdade de expressão e, portanto, deveriam poder revelar a identidade dos pais dos seus filhos, outorgando os mesmos direitos a filhos legítimos e a bastardos. No artigo XI pode ler-se:

“A livre comunicação dos pensamentos e das opiniões é um dos direitos mais preciosos da mulher, pois esta liberdade assegura a legitimidade dos pais perante os filhos. A partir deste, qualquer cidadã pode afirmar livremente ‘eu sou mãe de uma criança que vos pertence’, sem que um pré-juízo bárbaro a force a esconder a verdade; excepto para responder ao abuso dessa liberdade nos casos determinados por Lei.”¹⁶

15. Déclaration des Droits de l’Homme et du Citoyen (1789), consultado em 25 de Fevereiro de 2010. Disponível em: <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp>. No original: “Article XIV: Tous les Citoyens ont le droit de constater, par eux-mêmes ou par leurs Représentants, la nécessité de la contribution publique, de la consentir librement, d’en suivre l’emploi et d’en déterminer la quotité, l’assiette, le recouvrement et la durée.”

16. Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, Olympe de Gouges (1791), consultado em 14 de Março de 2010. Disponível em : <http://www.philo5.com/Mes%20lectures/GougesOlympeDe-DeclarationDroitsFemme.html>. No original: “Article XI: La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de la femme, puisque cette liberté assure la légitimité des pères envers les enfants. Toute Citoyenne peut donc dire librement, je suis mère d’un enfant qui vous appartient, sans qu’un préjugé barbare la force à dissimuler la vérité; sauf à répondre de l’abus de cette

A Declaração e outras manifestações políticas valeriam a Olympe de Gouges, em 1793, a condenação à morte por guilhotina. A densidade das suas palavras, associada ao momento histórico vivido, marcaria, no entanto, o início da atribuição de voz política à metade da população que até aí não havia sido escutada e originaria a criação das primeiras associações de activistas feministas, em França.

No Reino Unido, o ano de 1792 seria igualmente marcado pela publicação de *A Vindication of the Rights of Woman*. Da autoria de Mary Wollstonecraft, a obra exige uma igualdade de oportunidades educativas entre os sexos, no trabalho e na política, ao mesmo tempo que critica abertamente o ideal submisso de feminilidade: “Um rei é sempre um rei — e uma mulher é sempre uma mulher: a autoridade dele e o sexo dela estarão sempre entre ambos e uma conversação racional.”¹⁷ Ainda assim, somente em meados do século XIX, graças aos esforços conjuntos da educadora e artista, Barbara Leigh Smith, e do filósofo e economista, John Stuart Mill¹⁸, seria criado um comité do sufrágio feminino. Em 1866 apresentam ao Parlamento um projecto igualitário, que seria rejeitado.

Do outro lado do mesmo Oceano, nos Estados Unidos da América, o século XIX corresponderia também a um período de vigorosos movimentos feministas: em 1837 é fundada a universidade feminina de Holyoke e realizada, em Nova Iorque, uma convenção de mulheres que se opõem à escravatura.¹⁹ Em meados do mesmo século, um pouco por todo o Ocidente, o início da Revolução Industrial faria com que as mulheres entrassem no mercado de trabalho e exigissem igualdade jurídica, salarial e de voto. As difíceis condições então impostas às trabalhadoras do sexo feminino conduziram a

liberté dans les cas déterminés par la Loi.”

17. Wollstonecraft, M. (1792). *A vindication of the rights of woman*, capítulo IV, consultado em 14 de Março de 2010. Disponível online em: <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/WolVind.html>. No original: “A king is always a king — and a woman always a woman: his authority and her sex, ever stand between them and rational converse.”

18. Elementos retirados de Duby, G. & Perrot, M. (2000), *Historia de las mujeres* (vols. 1 a 5). Madrid: Taurus.

19. Sublinhe-se que o abolicionismo foi, efectivamente, um dos temas centrais do desenvolvimento e consolidação do movimento feminista americano.

reivindicações coincidentes com as da classe operária em geral, formando-se uma estreita relação entre feminismo e os movimentos políticos de esquerda.

As primeiras imagens em movimento

Quanto à realidade histórica, o século XIX corresponde, como vimos, a um período de progressos e lutas políticas, económicas e industriais. O final seria ainda marcado pela projecção das primeiras imagens em movimento do Cinematógrafo dos irmãos Lumière e pelos primeiros efeitos especiais do ilusionista Georges Méliès. Naquele momento, a curiosidade e o fascínio dos espectadores parisienses pautavam o início da História do Cinema — uma arte não originária de um caos ou inquietude artística que promove a descoberta e aperfeiçoamento de uma nova técnica. O processo seria precisamente o inverso: de uma nova técnica surge uma nova arte, tendo o início correspondido à simples captação de movimentos, como chegadas de comboios, corridas de cavalos, funcionamento de máquinas ou circulação de pessoas nas ruas. Quando, mais tarde, surge a possibilidade de realização de filmes narrativos, estes foram essencialmente dirigidos, como relembra Panofsky, por “fotógrafos que eram tudo menos ‘produtores’ ou ‘realizadores’, com actuações de pessoas que eram tudo menos actores, e apreciados por espectadores que se sentiriam muito ofendidos se alguém os considerasse ‘amantes de arte’.”²⁰

Do arcaísmo, da magia e de um certo tom *naïf* dos primeiros filmes, sobressai o carácter amador e a vontade de experienciar novos dispositivos. Sobressai também, e de uma perspectiva menos romântica, uma imensa vontade de explicar minuciosamente todos os conteúdos que não podiam ainda ser pronunciados. Nesse sentido, perante a descrita falta de sensibilidade artística e hermenêutica do público que assistia às projecções, foram sendo

20. Panofsky, E. (1934). “Style and medium in the motion pictures”. Em: Mast, G. (org., 1992). *Film theory and criticism: Introductory reading*. London: Oxford University Press, p. 151. No original: “[...] photographers who were anything but ‘producers’ or ‘directors’, performed by people who were anything but actors, and enjoyed by people who would have been much offended had anyone called them ‘art lovers’.”

configuradas duas formas de chegar aos destinatários: a colocação de intertítulos e legendas que evidenciassem todos os significados, incluindo os mais básicos, e a introdução de uma iconografia fixa que restringisse a possibilidade de interpretações alternativas. A segunda opção seria, no entender de Panofsky, responsável pelo surgimento de inúmeros estereótipos no cinema, entre os quais se destacam a *vamp versus* a menina ingênua e o homem de família *versus* o vilão, numa moderna personificação dos medievais vícios e virtudes. Os exemplos sucedem-se:

“[1] A toalha de mesa axadrezada significava, de uma vez por todas, um meio social ‘pobre mas honesto’; [2] um casamento feliz que, em breve, seria ameaçado pelas sombras do passado, era simbolizado pela jovem esposa que derrama o café da manhã sobre o seu marido; [3] o primeiro beijo era invariavelmente anunciado pela gentil brincadeira da senhora com a gravata do seu parceiro e era sempre acompanhado pelo seu desvio com o pé esquerdo. O comportamento das personagens era pré-determinado de forma adequada. [...] Consequentemente, estes primeiros melodramas tinham uma qualidade altamente gratificante e reconfortante na qual os acontecimentos tomavam forma, sem as complicações de psicologia individual e de acordo com uma lógica aristotélica pura, tão desperdiçada na vida real.”²¹

Na sua génese, na perspectiva de Panofsky, o *cliché* surge assim da necessidade de criação de narrativas simplistas, com símbolos evidentes e de acesso imediato, dirigidos a um público pouco informado ou erudito. Numa fase posterior, mediante um aumento do número de intérpretes informados, capazes de reflectir sobre as imagens em movimento, seria expectável que a

21. *Idem*, p. 162. No original: “A checkered tablecloth meant, once and for all, a ‘poor but honest’ milieu; a happy marriage, soon to be endangered by the shadows from the past, was symbolized by the young wife’s pouring the breakfast coffee for her husband; the first kiss was invariably announced by the lady’s gently playing with her partner’s necktie and was invariably accompanied by her kicking out with her left foot. The conduct of the characters was predetermined accordingly. [...] As a result these early melodramas had a highly gratifying and soothing quality in that events took shape, without the complications of individual psychology, according to a pure Aristotelian logic so badly missed in real life.”

fixidez da iconografia se revelasse cada vez menos necessária. A voracidade dos espectadores relativa a finais felizes e histórias lineares viria, todavia, e ainda segundo o mesmo autor, a ditar a sua sobrevivência e recurso.

Aprofundando o contexto descrito de uma técnica progressivamente transformada em arte, correspondente ao início da História do Cinema, será fundamental lembrar o nome da primeira mulher cineasta em todo o mundo. Alice Guy Blaché delineou o seu pioneirismo pela simultânea percepção de todas as possibilidades artísticas e políticas do cinema, que poderiam ultrapassar o seu carácter de entretenimento. Entre 1896 e 1920 realizou e produziu centenas de curtas-metragens, tendo sido a primeira (e ao que se sabe, até este momento, a única) mulher proprietária e directora de um estúdio cinematográfico — o Solax Studio, em New Jersey (EUA).²²

A importância dos dados listados contrasta, no entanto, com a escassez de estudos académicos ou historiográficos que se vão resumindo à sua biografia recentemente editada. No texto, relata-se que a cineasta começou por ser secretária de Léon Gaumont, tendo começado as suas experiências fílmicas após ter assistido a algumas exhibições do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em Paris. A sua primeira ficção — *La fée aux choux* (*A fada repolho*: 1896),²³ filmada com a câmara de 60 milímetros recriada por Gaumont — centra-se numa fada que, por magia, retira recém-nascidos de repolhos. A explicação para o nascimento de crianças baseada em lendas e contos populares (os mesmos que, pela tradicional divisão de tarefas, as mães contavam aos filhos) reflecte ainda o pudor a propósito da sexualidade que pautava a mudança de século.

Dez anos depois, com *Les résultats du féminisme* (*As consequências do feminismo*: 1906)²⁴, Alice Guy Blaché recria uma sátira em tom caricatural do que se entendia constituírem os perigos de uma consciencialização política por parte das mulheres. Nos cerca de seis minutos de duração da curta-metragem, o homem costura, cuida dos filhos, usa vestidos e age

22. Informação biográfica sobre Alice Guy Blaché recolhida no site oficial, organizado por Alison McMahan, e consultado em 22 de Abril de 2011: <http://www.aliceguyblache.com/>

23. *La fée aux choux* (Alice Guy Blaché : 1896). Filme revisto em 22 de Abril de 2011, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MTd7rOVkgnQ>

24. *Les résultats du féminisme* (Alice Guy Blaché : 1906). Filme revisto em 22 de Abril de 2011, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=dQ-oB6HHttU>

com delicadeza, promulgando uma essência feminina ultra-dramatizada. A mulher fuma, bebe e tem um comportamento sexualizado; é grande, brutal, controla o espaço em que se movimenta, toma iniciativas e provoca acções. Elementos de ambos os sexos desempenham os papéis opostos aos rigidamente atribuídos pela sociedade, o que pode ser interpretado de diferentes formas: *a)* uma acusação aos movimentos feministas e à tentativa de superiorização das mulheres (o antónimo de machismo); *b)* uma representação grotesca dos medos masculinos diante da possibilidade de instituição de uma estrutura matriarcal; *c)* uma visão feminista que encara a própria diferenciação de géneros como supérflua.

No final, a rebelião dos homens femininos reintroduz a ordem, sendo que também aí a cineasta revela a polissemia da sua arte. Como interpretar este epílogo? Sugere-se que os lugares “feminino” e “masculino” devem ser mantidos como instrumentos de preservação de um equilíbrio social? Ou apura-se que, apesar de acções rebeldes e esporádicas tentativas de alterar os dispositivos de poder instituído, a sociedade patriarcal será sempre dominante? Recorrendo a uma visão transversal, pode dizer-se que, tanto nos seus filmes como nas declarações públicas que efectuou, Alice Guy assumiu as dualidades intrínsecas ao(s) feminismo(s) e aos (aparentemente antagónicos) estereótipos da feminilidade. A sua filha, Simone Blachè, sintetizaria a mesma leitura, dizendo: “Em muitos aspectos, ela era uma pessoa do século XIX. Ela acreditava na estrutura familiar. E, no entanto, teve uma forte percepção feminista. Entusiasmava-se com tudo o que via e ouvia e que, de alguma forma, se relacionava com o feminismo.”²⁵

Ao invés de desafiar os arquétipos aceites e preservados pela sociedade patriarcal, a realizadora assimilou as suas características ao ponto de as considerar pré-requisitos essenciais na concretização de determinadas tarefas, agora já não apenas ligadas ao lar, mas também a actividades profissionais com implicações públicas:

25. Blachè, S. (s/d). Em: Panosky, R. (2005). *International female film directors: Their contributions to the film industry and women's roles in society*. Honors Scholar Theses. Paper 5. University of Connecticut, p. 14. No original: “In many respects she was a nineteenthcentury person. She believed in the family structure. And yet, she had strong feminist views. She was enthused by everything she saw and heard that was feminist in any way.” Consultado em 15 de Maio de 2011. Disponível em: http://digitalcommons.uconn.edu/srhonors_theses/5

“Ela (a mulher) desenvolveu os seus sentimentos mais delicados ao longo de várias gerações... e é naturalmente religiosa. Em assuntos do coração, a sua superioridade é reconhecida (a sua profunda sensibilidade e conhecimento no que diz respeito aos assuntos do cupido)... Parece-me que uma mulher é especialmente bem qualificada para obter os melhores resultados, quando se trata de lidar com assuntos que são, praticamente, a sua segunda natureza...”²⁶

No discurso citado, Alice Guy Blachè não procede a uma reversão do estereótipo, mas à sua aceitação. Não obstante, incita à mudança das estruturas básicas do patriarcado, no respeito por valores que considera superiores, como a família e a religião. A existir uma supra-designada “sensibilidade feminina”, ela será, no seu entender, fundamental para a captação de imagens em movimento e construção de narrativas verosímeis, capazes de tocar e aproximar as audiências:

“Além de uma mulher se encontrar tão bem preparada para encenar dramas como um homem, ela ainda tem, sob diversas perspectivas, uma enorme vantagem sobre ele, graças à sua natureza. Muito do conhecimento necessário para narrar uma história e para conceber cenários faz absolutamente parte das competências de um membro do sexo frágil. Ela é uma autoridade em emoções.”²⁷

Artista com aparente noção da sua responsabilidade social, Alice Guy Blachè apelou a que mais mulheres colocassem a sua suposta sensibilidade ao serviço do cinema: “Não há nada na realização de um filme que uma mulher não possa fazer tão facilmente como um homem, como não há nenhuma razão para

26. *Idem, ibidem*. No original: “She has developed her finer feelings for generations...and she is naturally religious. In matters of the heart her superiority is acknowledged, her deep insight and sensitiveness in the affairs of cupid...it seems to me that a woman is especially well qualified to obtain the very best results, for she is dealing with subjects that are almost second nature to her...”

27. Blachè, A. G. (s/d). Em: Panosky, R. (2005). *Op. Cit.*, p. 15. No original: “Not only is a woman as well fitted to stage photodrama as a man, but in many ways she has a distinct advantage over him because of her very nature and because much of the knowledge called for in the telling of the story and the creation of the stage setting is absolutely within the province as a member of the gentler sex. She is an authority on the emotions.”

que ela não possa dominar completamente cada pormenor técnico da arte.”²⁸

No momento histórico em que proferia estas declarações, o considerável número de mulheres a trabalhar na realização e produção de filmes não possibilitava a antevisão de uma indústria que seria dominada pelo género masculino. O seu pioneirismo e discurso optimista viriam a ser esquecidos e contraditos.

As primeiras mulheres-cineastas

A par de Alice Guy, Lois Weber e Germaine Dulac constituem duas referências incontornáveis (mas igualmente esquecidas) na História de uma arte à qual a última realizadora procuraria atribuir credibilidade e estatuto intelectuais. Relembre-se, sobre este aspecto, que os anos 20 coincidem com um período de desenvolvimento de uma série de teorias vanguardistas, essencialmente europeias, que buscam legitimar o cinema enquanto meio artístico, independente do teatro e da literatura. Nesse contexto — mais do que Louis Delluc, que postula a relação dos elementos significantes, no espaço e no tempo, por intermédio do conceito de “fotogenia” (o estado de concordância entre a matéria e a sua imagem, funcionando o cinema como um dispositivo que nada acrescenta à beleza do mundo, mas que permite o seu maior entendimento) —, Germaine Dulac consagrará a ideia de um “cinema das essências”, enquanto arte de emoção (mais do que sentimento), distinta de um cinema teatral. Como tal, o cinema puro corresponderá, em última instância, a uma verdadeira “sinfonia visual”:

“Quis mostrar que o movimento e as suas combinações podiam criar a emoção sem arranjos de factos, sem peripécias, e quis dizer-vos: preservai o cinema por ele mesmo, pelo movimento sem literatura. [...] O filme integral que todos desejamos compor é uma sinfonia visual feita de imagens ritmadas e que só a sensação de um artista é capaz de coordenar e de colocar no ecrã. Não é a personagem a coisa mais importante do

28. *Idem, ibidem*. No original: “There is nothing connected with the staging of a motion picture that a woman cannot do as easily as a man, and there is no reason why she cannot completely master every technicality of the art.”

cinema, mas sim a relatividade das imagens entre si e, como em todas as outras artes, não é o facto exterior que verdadeiramente interessa, mas a emanação interior, um certo movimento das coisas e das pessoas visto através de um estado de alma.”²⁹

Encarando o movimento como causa de qualquer efeito e a própria acção em si, a autora consagra-o como o interesse, a base e o objecto da arte cinematográfica: “Todas as artes são movimento, uma vez que há desenvolvimento, mas a arte das imagens é, creio, a que mais próxima está da música, pelo ritmo que lhe é imposto.”³⁰ De acordo com os princípios formulados, Germaine Dulac realizou ainda (ou compôs) aquele que ficaria conhecido como o primeiro filme feminista da História do Cinema: *La souriante madame Beudet/A sorridente senhora Beudet* (1922). Com avançadas cenas de sobreposição de imagens, correspondentes aos sonhos e aspirações da personagem principal, Dulac representa as frustrações de uma mulher ávida de se libertar de uma existência medíocre e de um marido hediondo que frequentemente ameaça matar-se. Nesse sentido, tendo o cinema mudo procurado traduzir o impossível de ser pronunciado, a personagem ironiza o título da própria obra.

Além dos aspectos narrativos, ao serem colocados em evidência a rotina e os gestos do quotidiano numa *performance* completa, sublinha-se a alternância e a alteridade que o novo trabalho de plasticização do tempo permite. Em simultâneo, começam a revelar-se as preocupações estéticas que estariam também presentes num filme posterior da realizadora: em *L'invitation au voyage/O convite à viagem* (1927) consagra-se a ideia de uma “sinfonia visual” e discorre-se novamente sobre o motivo “casamento infeliz”. A delicadeza dos gestos e das expressões (retratados em poéticos grandes planos, sob o *leitmotif* de um momento musical de repetição melancólica) fazem deste um filme introspectivo. A sua centralidade não é a narrativa em si, já que, para

29. Dulac, G. (s/ d/). Em: Grilo, J. M. (2010). *As lições do cinema: Manual de filmologia*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Edições Colibri, p. 52.

30. *Idem, ibidem*.

Dulac, a verdadeira essência do cinema reside na infinidade dos jogos de luz, na sobreposição dos planos e na materialização de um movimento comum, não apenas àquelas personagens quase-adúlteras, mas à própria vida.

No mesmo período histórico, a par de Germaine Dullac e Louis Delluc, também Ricciotto Canudo integra o grupo de primeiros teóricos que procuraram distinguir o cinema de todas as restantes artes, por não se tratar já de fotografia, nem tão-pouco de teatro ou literatura. O autor (1879-1923), a quem é atribuída a designação “sétima arte”³¹, defendeu que a especificidade criativa do cinema reside na capacidade de síntese entre as artes plásticas ou artes do espaço (a arquitectura que teria como complementos a pintura e a escultura) e as artes rítmicas ou artes do tempo (a música, complementada pela dança e pela poesia). Por essa razão, o cinema teria a capacidade de promover uma fusão espaço-temporal, plasticizando o tempo e atribuindo ritmo ao espaço temporal. O contributo fundamental e inédito da sua teoria para o pensamento das questões cinematográficas pode resumir-se em três pontos essenciais: Canudo inscreve o cinema no domínio das artes, conferindo-lhe um carácter estético (em vez de mero espectáculo popular); procede ao seu reconhecimento enquanto linguagem, capaz de renovar, transformar e difundir as restantes artes, num projecto de *arte total*; e define, paralelamente, as suas propriedades.

Às distinções formuladas, Panofsky acrescentaria que o espectador de cinema ocupa um lugar fixo na plateia, embora (ao contrário do que acontece no teatro) a exigência de fixidez seja apenas física, e não relativa à experiência estética. No cinema, o espectador segue todos os movimentos da câmara com o olhar que, ao adaptar-se, muda permanentemente de distância e de direcção: “não são apenas os corpos que se movem no espaço, mas é o próprio espaço que se movimenta.”³²

Na opinião do autor, o cinema pôde (mesmo aquando da introdução do som) preservar essa essência, oriunda não de um estudo aprofundado da

31. O seu *Manifeste des sept arts* seria originalmente publicado em 1923. A quase totalidade dos seus artigos e reflexões seria posteriormente reunida na obra *L'usine aux images* (Paris: Ségquier et Arte).

32. Panofsky, E. (1934). *Op. Cit.*, p. 155. No original: “not only bodies move in space, but space itself does.”

natureza humana, transmitido ao espectador com recurso àquilo que é pronunciado, mas da série de seqüências visuais, unidas por um movimento contínuo no espaço.

Resultando da sùmula de todas as restantes artes, a sétima teria o poder de documentar acontecimentos, ficcionar histórias e/ou transmitir valores e mensagens mais ou menos políticas, o que naturalmente seria recepcionado pelas primeiras mulheres cineastas de diferentes formas. Ao contrário de Alice Guy Blaché e Germaine Dulac, Lois Weber optaria por apresentar uma rara visão do cinema como ferramenta moral. Na perturbante obra *Where are my children?/Onde estão os meus filhos?* (1916), a realizadora reflecte sobre a suposta leviandade com que algumas mulheres da alta sociedade norte-americana recorrem, no início do século, à interrupção voluntária da gravidez. Como um apelo à generalização da educação sexual e ao recurso facilitado a métodos anticoncepcionais, *Where are my children?* é, simultaneamente, uma criminalização de âmbito valorativo do aborto. No final, as mulheres que o praticam são castigadas com a impossibilidade futura de vir a ter filhos, o desaparego dos maridos ou com a própria morte: a mesma punição da mulher moralmente dúbia que irá dominar a estética *noir* e que, como aprofundaremos mais adiante, será alvo de críticas em inúmeros estudos feministas filmicos.

Não obstante, pesem-se as contradições e desacordos no tratamento das temáticas, da recuperação dos nomes das três cineastas em análise sobressai um carácter premonitório do cinema, por anteceder movimentos políticos, mimetizar debates sociais e reflectir questões existencialistas. Nesse sentido, o acesso a diferentes formas de expressão artística seria uma etapa importante naquele que viria a ser designado como “o século das mulheres”. Em diferentes conquistas, a Revolução Russa de 1917 concedeu-lhes o direito de voto, o que já havia acontecido na Nova Zelândia (em 1893), na Austrália (1902), na Finlândia (1906) e na Noruega (1913). Até aos anos 50, a lista de países nos quais as mulheres podiam votar passa a integrar mais de cem nações, sendo precisamente no pós-Segunda Guerra Mundial que o feminismo ressurgue com redobrado vigor, iniciando-se uma nova vaga (a segunda) sob a influência de Simone de Beauvoir e a sua obra *Le deuxième sexe* (*O segundo sexo*: 1949). Os protestos deixam de se centrar

exclusivamente na conquista de direitos e passam a descrever a opressão levada a cabo pela supremacia masculina, ao mesmo tempo que se projectam estratégias capazes de proporcionar a libertação feminina.

Num contexto internacional, o horror e medo provocados pela proliferação do nazismo revelariam também uma profunda necessidade de universalização efectiva dos direitos humanos. Em 10 de Dezembro de 1948, a primeira declaração é revista, passando a denominar-se *Declaração Universal dos Direitos Humanos*.³³ Ao ser aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (com as abstenções da Arábia Saudita, Bielorrússia, Checoslováquia, Jugoslávia, Polónia, Ucrânia, União Sul-Africana e U.R.S.S.), proclamam-se, pela primeira vez na História, direitos humanos dirigidos a todos, sem distinção de raça, sexo, nacionalidade ou classe social. No artigo 1.º pode ler-se: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. São dotados de razão e de consciência e devem agir entre si num espírito de fraternidade”, enquanto a primeira secção do artigo 2 especifica o seguinte: “Cada um pode valer-se de todos os direitos e de todas as liberdades proclamadas na presente Declaração, sem nenhuma distinção, nomeadamente de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou qualquer outro tipo de opinião, origem nacional ou social, fortuna, nascimento ou qualquer outro tipo de estatuto.”³⁴

Concluindo o presente capítulo/síntese, pode dizer-se que, enquanto a Declaração de 1789 proclamou essencialmente liberdades civis e políticas, em 1948 enunciam-se novas garantias sociais, como o direito à segurança social (artigo 22.º), ao trabalho, a uma remuneração justa e satisfatória (artigo 23.º), a uma limitação razoável da duração do trabalho e a férias pagas periódicas (artigo 24.º). São ainda nomeados novos direitos à saúde e à protecção da maternidade e da infância (artigo 25.º), bem como à educação

33. Originalmente designada por Declaração Universal dos Direitos do Homem.

34. Declaration of Human Rights (1948). Consultada em 14 de Junho de 2012, e disponível em: <http://www.un.org/en/documents/udhr/index.shtml>. No original: “Article 1: All human beings are born free and equal in dignity and rights. They are endowed with reason and conscience and should act towards one another in a spirit of brotherhood. Article 2: Everyone is entitled to all the rights and freedoms set forth in this Declaration, without distinction of any kind, such as race, colour, sex, language, religion, political or other opinion, national or social origin, property, birth or other status.”

e à participação na vida cultural da comunidade (artigos 26.º e 27.º). Os valores reflectidos, já não apenas de ordem economicista, elegem agora um ideal de humanidade, cultura e solidariedade entre os povos.

Novos documentos internacionais, e mais específicos, seriam posteriormente assinados, como a *Convenção Internacional sobre os Direitos Políticos da Mulher*, de 1952; a *Declaração dos Direitos da Criança*, de 1959; a *Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial*, de 1965; e novamente a *Convenção para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher*, em 1979. Em 1975, as Nações Unidas já haviam proclamado oficialmente o dia 8 de Março como Dia Internacional da Mulher, recordando as diversas fases de luta por melhores condições de trabalho, educação, saúde e acesso ao voto.³⁵

35. A comemoração do dia recorda o trágico incêndio ocorrido em Nova Iorque, em 1857, no qual 140 operárias fabris morreram queimadas, por haverem iniciado uma greve e terem sido encerradas no interior do edifício que viria a arder. Recorda, também, as manifestações das mulheres russas por melhores condições de vida e contra a entrada da Rússia czarista na Primeira Guerra Mundial. Mais informações sobre o simbolismo da data podem ser recolhidas no site “International Women’s Day” (<http://www.internationalwomensday.com>).

A SEGUNDA VAGA DE UM FEMINISMO BEAUVOIRIANO

A primeira vaga dos movimentos feministas, historicamente situada entre finais do século XVIII e inícios do século XX¹, centra-se, como referido, na luta pelos direitos civis da população feminina. O acesso ao voto e a um salário igual pela realização do mesmo tipo de trabalho seriam as principais bandeiras das militantes, inspiradas nos ideais de igualdade, liberdade e fraternidade ecoados pela Revolução Francesa. No entanto, à medida que aqueles vão sendo instituídos nos regimes próximos da democracia, verificam-se novas dificuldades que originam demandas mais profundas. A mulher livre e independente tem outros obstáculos pela frente, relacionados com mentalidades e tradições culturais cultivadas numa esfera privada e, não raras vezes, íntima. Simone de Beauvoir e Kate Millett serão duas autoras fundamentais na denúncia desses obstáculos.

A Europa nos anos 50

Em Abril de 1949, a discussão de temas relativos à política internacional, até então reservados aos homens, dominava a actualidade. A partilha da Europa, os confrontos entre Moscovo e Washington, a revolução comunista no continente asiático e a perspectiva de uma Terceira Guerra Mundial constituíam as principais

1. Alguns autores/as situam o início da História dos movimentos feministas no século XIX, com as primeiras campanhas sufragistas. Como foi referido no capítulo anterior, considera-se, na presente investigação, que a génese coincide com o pós-Revolução Francesa e a luta pela extensão dos direitos proclamados a homens e mulheres.

preocupações de governantes e intelectuais. Em França, apesar de o alargamento do direito de voto ao eleitorado feminino ser uma conquista recente (1945), a inferiorização social e as reivindicações das mulheres mantinham-se relegadas para segundo plano. Nesse contexto, a publicação do primeiro volume da obra *O segundo sexo* deixaria o país em estado de choque.

A reacção não se fez esperar. Católicos e intelectuais marxistas criticaram, em igual medida, a obra que, nas palavras de Claudine Monteil, biógrafa de Beauvoir, “ousava descrever sem dissimulações os mecanismos subtis pelos quais a sociedade mantinha metade dos seus membros numa condição menor.”² Pelo tratamento de temas considerados tabu, como a sexualidade, o aborto clandestino e a independência financeira das mulheres, Simone de Beauvoir originou um dos maiores escândalos de que até à data havia memória. Politicamente, apesar de a autora manifestar a sua adesão a ideais de esquerda, não pôde sequer contar com o apoio de militantes comunistas que consideravam a obra dedicada à classe burguesa: em teoria, as desigualdades entre homens e mulheres apenas persistiam em países com um sistema capitalista. Relativamente à posição da Igreja, que já havia posto no Index as obras de Sartre, juntou-lhe então as de Beauvoir.

Envolto em polémica, o ensaio seria, de acordo com dados de Claudine Monteil, rapidamente traduzido para mais de 30 idiomas. Em França, em 1971, um grupo de leitoras forma o *Movimento de Libertação das Mulheres* e divulgam *A Lista das 343 mulheres que ousaram declarar “Eu Abortei”*, utilizando o jornal *Nouvelle Observateur* como veículo. De entre as assinantes, constavam algumas das principais figuras públicas do país, como Catherine Deneuve, Françoise Sagan, Agnès Varda e a própria Simone de Beauvoir. Em 1983, ainda segundo Claudine Monteil, Beauvoir teria uma audiência com o Presidente da República, François Mitterrand, onde expõe a situação das mulheres do seu país. Os argumentos foram ouvidos e resultaram num convite para colaboração directa com a Ministra dos Direitos das Mulheres, Yvette Roudy, que assume a pasta entre 1981 e 1986. Recorde-se que o

2. Monteil, C. (2000). *Os amantes da liberdade: A aventura de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir*. Mem Martins: Inquérito, p. 131.

ministério foi criado em França no ano de 1974, tendo Roudy sucedido a Françoise Giraud (primeira ministra na sua liderança), e que o mesmo se mantém até à actualidade, após uma interrupção de dois anos no primeiro mandato e substituição por duas secretarias de Estado.³ Portugal teria um ministério com funções análogas, apenas entre os anos de 1999 e 2000, fortemente contestado por inúmeros representantes e *opinion makers* dos meios de comunicação social. Maria de Belém Roseira assumiu a pasta, no XIV Governo constitucional, liderado por António Guterres.⁴

Regressando a *O segundo sexo*, tendo os efeitos do ensaio e o percurso da autora sido tão notados no momento e nas décadas seguintes, o desconhecimento geral no que concerne ao seu conteúdo (inclusivamente no meio académico) é ainda similar ao do próprio conceito “feminismo”. Tratando-se de uma das obras mais comentadas ao longo de toda a História do século XX, seria também uma das menos lidas e estudadas, pelo que se considera importante visitar os seus principais argumentos e formulações. Na introdução, a autora começa por enunciar algumas definições históricas, como a de Aristóteles: “A fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades. Devemos considerar o carácter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural.”⁵ São Tomás diria que a mulher é apenas “um homem falhado”, “um ser ocasional”, enquanto Santo Agostinho a configura como “um animal que não é nem firme nem estável.”⁶ À data da publicação d’*O Segundo Sexo*, a autora comenta que, se os brancos pobres dos Estados Unidos tinham como principal consolação para a miséria em que viviam o facto de não terem nascido “negros imundos”, também os homens se compraziam por não terem nascido mulheres. Actualmente, nas orações judaicas, o homem proclama ainda: “Bendito sejas Tu, Eterno, nosso Deus,

3. Informações retiradas do *site* do Ministério dos Direitos das Mulheres, em França, consultado em 12 de Fevereiro de 2012: <http://femmes.gouv.fr/>

4. Informações retiradas do *site* da Assembleia da República, consultado em 12 de Fevereiro de 2012, e disponíveis em: <http://www.parlamento.pt/DeputadoGP/Paginas/Biografia.aspx?BID=1671>

5. Aristóteles. Em: Beauvoir, S. (1976). *O segundo sexo*, vol. 1. Venda Nova: Bertrand Editora, p. 12.

6. Santo Agostinho. Em: Beauvoir (1976). *Op. Cit.*, p. 20.

Rei do Universo, que não me fizeste mulher”, enquanto a mulher murmura resignada “Bendito sejas Tu, Eterno, nosso Deus, Rei do Universo, que me fizeste conforme a Tua vontade.”⁷

Afirmações dessa índole levam Beauvoir a concluir que a humanidade é masculina, dada a incapacidade conjunta de o homem encarar a mulher como ser autónomo e de a mulher se assumir com uma identidade própria: “ela não é senão o que o homem decide que seja. [...] A fêmea é o não essencial perante o essencial. O homem é o Ser, o Absoluto, ela é o Outro.”⁸ Inaugurando um debate histórico que seria retomado por todas as gerações seguintes de feministas (também na arte a formulação viria a ser aplicada), Beauvoir fixa, deste modo, o tema central do seu ensaio. Ao interrogar-se acerca do porquê de uma submissão silenciosa à soberania do sexo masculino, sustenta que a resposta se encontra no facto de não existir, entre as mulheres, uma consciência de classe: negros, judeus ou proletários dizem “nós”, transformando brancos, nazistas ou burgueses em “outros”. Sem idêntico poder de afirmação, antevê ainda que as mulheres jamais possam colocar-se na posição de sujeito, sendo essa inferioridade frequentemente agravada pela dependência económica da maioria em relação a determinados homens (pai ou marido). Constrói-se, a partir daí, o contexto apropriado que compele a uma identificação maior (e repetitivamente geracional) de muitas mulheres com elementos do sexo masculino, podendo o mecanismo ser iniciado dentro da célula familiar ou, a um nível mais amplo, em sociedade, no caso dos líderes carismáticos. Segundo Beauvoir: “Burguesas, são solidárias dos homens burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres negras.”⁹ Na conjuntura descrita, entende que, como resultado das ínfimas e pouco expressivas agitações que provocaram, as mulheres “apenas ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder; elas nada tomaram, elas receberam.”¹⁰

7. Informação recolhida no site da Comunidade Israelita de Lisboa (<http://www.cilisboa.org/>). Em língua hebraica, as orações dizem: התא רורב, וניהלא הוהי התא רורב, ונוצרכ ינשעש, וניהלא הוהי. E התא רורב.

8. Beauvoir, S. (1976). *Op. Cit.*, p. 13.

9. *Idem, ibidem*.

10. *Idem*, p.16.

A par das abordagens filosófica e sociológica, a autora procurou analisar as razões da desigualdade entre os sexos com base na biologia. A resposta não viria, no entanto, a ser encontrada, uma vez que o sexo de uma criança tanto pode ser decidido pelo gâmeta masculino como pelo feminino, sendo a transmissão hereditária de características físicas ou psicológicas realizada, segundo as leis estatísticas de Mendel, tanto pelo pai como pela mãe. Autenticando-se que, no sistema reprodutivo, nenhum dos gâmetas desempenha uma função mais importante do que o outro, anula-se cientificamente o mito da passividade da mulher segundo o qual, no processo de fecundação, ela se limita a receber o espermatozóide masculino dentro de si. Já no campo da psicanálise, surge um forte argumento para combater a desigualdade entre os sexos — o de que “nenhum factor intervém na vida psíquica sem se ter revestido de um sentido humano; não é o corpo-objecto descrito pelos cientistas que exige concretamente, mas sim o corpo vivido pelo sujeito. A mulher é uma fêmea na medida em que se sente fêmea.”¹¹ Do raciocínio, Beauvoir inferiria uma das suas máximas mais citadas e discutidas: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, deixando implícito que as características tradicionalmente associadas à condição feminina derivariam menos de imposições da natureza do que de mitos disseminados pela cultura:

“Nenhum destino biológico, psíquico, económico, define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Só a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *outro*.”¹²

De acordo com os argumentos citados, a autora sintetiza uma diluição do feminino na prepotência do masculino. Desde cedo, afirma, as meninas aprendem a comportar-se como as bonecas com que são ofertadas tendo em vista a sua constante avaliação e prestação de reverência aos homens

11. *Idem*, p. 68.

12. Beauvoir, S. (1976). *O segundo sexo*, vol. 2. Venda Nova: Bertrand Editora, p. 19.

da família ou da comunidade na qual se encontram inseridas, verificando-se uma profunda assimetria de exigências e expectativas. No plano psicanalítico, viria mesmo a considerar-se que a grande maioria das mulheres sofre de um profundo complexo de inferioridade, justificável, em parte, pela educação que recebem desde crianças e pela observação do lugar superior que o pai ocupa no seio da família, relativamente à mãe. Mais tarde, ao iniciar a vida sexual, a posição tradicional do coito, que coloca a mulher por baixo do homem, representará uma nova humilhação. Como Simone de Beauvoir sublinha, psicanalistas de ambos os sexos tentam, deste modo, fazer coincidir comportamentos de alienação com feminilidade, ao contrário dos “viris”, traduzíveis nos momentos em que o sujeito exhibe a sua transcendência. O homem é, portanto, identificado como ser humano e a mulher como fêmea, pelo que, sempre que esta se afirma como sujeito, é acusada de adotar um comportamento masculino — divisão que Hollywood não só recriaria nos seus clássicos como ainda (reconhecendo um poder performativo do cinema) ajudaria a preservar.

A autora prossegue o seu estudo, analisando o ponto de vista do materialismo histórico, teoria segundo a qual a humanidade não corresponde a uma espécie animal mas a uma realidade histórica. Nesse sentido, a mulher não pode ser vista apenas como um corpo físico, devendo a sua situação ser analisada em conformidade com o contexto económico e social. Atendendo ao mesmo pressuposto, Engels reconstrói a evolução da situação da mulher — na obra *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*¹³ —, relacionando-a com a evolução técnica das sociedades. Na Idade da Pedra, relembra, a terra era comum a todos os membros do clã e a agricultura era rudimentar, pelo que as forças femininas não seriam tão exigidas, existindo igualdade entre os sexos: o homem caçava e pescava, enquanto a mulher desempenhava outras funções igualmente importantes, como cuidar da casa e do jardim. A situação altera-se, segundo Engels, com a descoberta de metais (cobre, estanho, bronze e ferro), o aparecimento de novos utensílios e o desenvolvimento da agricultura: a força física do homem é então requerida.

13. Engels, F. (2010). *The origin of the family, private property and the state*. Edinburgh: Penguin Classics, Kindle Edition.

Uns tornam-se senhores das terras, enquanto outros são escravos, sendo justamente à passagem do regime comunitário para a propriedade privada que Engels faz corresponder “a grande derrota histórica do sexo feminino”. Será nesse momento que o trabalho doméstico da mulher deixa de ser considerado relevante, comparativamente ao trabalho produtivo do homem. Contudo, sublinha Beauvoir, a fraqueza física das mulheres não pode continuar a justificar a desigualdade de direitos entre os sexos. Já nos anos 50, inúmeros avanços técnicos possibilitavam a realização de tarefas que, anteriormente, exigiam esforços físicos e que passaram a ser concluídas premindo um botão.

Publicado num momento de conquista de direitos cívicos reivindicados na primeira vaga de movimentos feministas, *O segundo sexo* apela a uma profunda libertação feminina, exclusivamente alcançável mediante o exercício de uma profissão: “Foi pelo trabalho que a mulher cobriu, em grande parte, a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. Desde que ela deixa de ser uma parasita, o sistema baseado na sua dependência desmorona-se; entre ela e o universo não há necessidade de um mediador masculino.”¹⁴ Deste modo, ao reiterar a importância da independência económica da mulher, Beauvoir preconiza um anulamento dos constrangimentos sociais e morais que lhe são impostos, incluindo os relativos às exigências quanto à imagem e à aparência:

“O homem quase não precisa de preocupar-se com as roupas: são cómodas, adaptadas à sua vida activa, não é necessário que sejam requintadas; mal fazem parte da sua personalidade; demais, ninguém espera que delas trate pessoalmente: qualquer mulher benevolente ou remunerada se encarrega desse cuidado. A mulher, pelo contrário, sabe que quando a olham não a distinguem da sua aparência: é julgada, respeitada, desejada através da sua *toilette*. As suas vestimentas foram, primitivamente, destinadas a confiná-la na impotência e permaneceram frágeis: as meias rasgam-se, os saltos partem-se, as blusas e os vestidos claros sujam-se, as pregas desfazem-se; entretanto, ela deverá reparar a maior parte dos acidentes; as suas semelhantes não a auxiliam, e ela

14. Beauvoir, S. (1976). *O segundo sexo*, vol. 2. *Op. Cit.*, p. 511.

terá escrúpulos em sobrecarregar o orçamento com trabalhos que *pode* executar; as permanentes, as ondulações, a pintura, os vestidos novos são bastante caros.”¹⁵

Na análise que realiza do momento histórico então vivido (correspondente à entrada das mulheres na esfera pública), Beauvoir apura, a par da maior pressão em termos de imagem, uma profunda invisibilidade da produção artística feminina. Inobstante, ao discutir o tema, contraria o discurso apologético da indesmentível escassez, reconhecendo as inúmeras lacunas das precursoras que, de algum modo, terão sido vencidas pelo cansaço e pela falta de acesso aos bens que potenciam a realização de obras intemporais:

“Nenhuma mulher escreveu o *Processo*, *Moby Dick*, *Ulisses*, ou *Os Sete Pilares da Sabedoria*. Elas não contestam a condição humana porque mal começam a assumi-la integralmente. É o que explica por que razão as suas obras carecem geralmente de ressonâncias metafísicas e também de humor negro; elas não põem o mundo entre parênteses, não lhe fazem perguntas, não lhe denunciam as contradições: levam-no a sério.”¹⁶

Recordando que, aos 18 anos, T. E. Lawrence empreendeu sozinho uma viagem de bicicleta por toda a França e que, no seu tempo, não permitiriam a uma rapariga da mesma idade lançar-se em semelhante aventura, Simone de Beauvoir postula que os falsos moralismos e arquétipos, impostos à mulher pela educação e pelos costumes, restringem o seu domínio sobre o universo:

“Quando o combate para conquistar um lugar neste mundo é demasiado rude, não se pode pensar sair dele; ora, é preciso emergir dele uma soberana solidão, se se quer tentar reaprendê-lo: o que falta à mulher é fazer, na angústia e no orgulho, a aprendizagem do seu desamparo e da sua transcendência.”¹⁷

15. *Idem*, p. 515.

16. *Idem*, p. 545.

17. *Idem*, *ibidem*.

Com efeito, sublinha, para que alguém se transforme num criador não basta cultivar-se, no sentido de integrar leituras, espectáculos e outros objectos artísticos. É necessário “que a cultura seja apreendida através do livre movimento de uma transcendência; é preciso que o espírito, com todas as suas riquezas, se projecte num céu vazio que lhe cabe povoar.”¹⁸ Procurando antever um futuro que deseja próximo, a autora entende ainda que a igualdade entre os sexos terá que coincidir com uma mais produtiva inspiração feminina:

“Quando, finalmente, for possível ao ser humano colocar o orgulho além da diferenciação sexual, na difícil glória da sua livre existência, poderá a mulher — e somente então — confundir os seus problemas, dúvidas e esperanças com os da humanidade; só então, ela poderá procurar desvendar toda a realidade, e não apenas a sua pessoa, na sua vida e nas suas obras. Enquanto cumprir lutar para se tornar um ser humano, não lhe é possível ser uma criadora.”¹⁹

Condição básica para a elevação da produção artística feminina ao estatuto de obra-prima será, segundo Beauvoir, a libertação de uma rígida diferenciação de géneros. No momento em que aquela for atingida, ser mulher ou homem continuará a fazer parte da identidade constituída de um/a artista, sem que as expectativas colocadas sobre ambos os sexos influenciem as suas experiências, os seus percursos e, em última instância, as suas criações. A autora defendia, assim, o estatuto da mulher intelectual não conotada com um género, o que quase se assemelha a um paradoxo visto *O segundo sexo* ser o ensaio-denúncia da invisibilidade feminina. Na mesma perspectiva, paradoxal pareceu ter sido igualmente a sua duradoura relutância em se assumir como feminista nos mais de vinte anos que se seguiram à publicação da obra.

18. *Idem*, p. 546.

19. *Idem*, ps. 547 e 548.

A construção de um léxico feminista

Em Outubro de 1966, Beauvoir proferia uma conferência no Japão, na qual reitera a estrutura do seu pensamento: “Eu não falo apenas sobre mim: procuro falar sobre algo que se expande infinitamente para além da minha singularidade; procuro falar sobre tudo (o que é necessário) para conceber uma obra literária, sobre como é para mim criar um universal concreto, um universal singular.”²⁰ Nas palavras que iniciam igualmente o presente estudo, procede-se ao estabelecimento de uma ligação profunda entre experiência individual e colectiva, memória pessoal e conjunta, teoria e prática, estória e História. Nessa perspectiva, será pertinente questionar: como falar de uma experiência pessoal (particular, quase íntima), mostrá-la a um universo que não partilha necessariamente estruturas de valores e conhecimentos, e, no final, desencadear desejáveis mecanismos de identificação? Em que pessoa devem então os discursos feministas, mas também a arte, ser proferidos? Num singular e pessoal “eu”? Num pluralista e globalizante “nós”? Num distante e objectivo “ela/ele”?

Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir optou pela terceira hipótese, na provável busca de um cariz académico e existencialista, ainda que político e militante. O recurso formal e linguístico é mais evidente nos últimos capítulos da obra, nas inúmeras referências à “mulher independente” e nos pré-requisitos que estipula para a consagração de uma escritora, mas também na sua faceta literária, em romances-tese como *A convidada*, *O sangue dos outros* e *As belas imagens*, nas quais rejeita a potencial liberdade para assumir identidades distintas. No primeiro, a autora descreve, em clara alusão a uma amante de Sartre, o lento processo de destruição de um casal em virtude da permanência prolongada de uma jovem alojada na casa de ambos. Escrito durante a ocupação nazi da capital francesa (e com uma inquietante epígrafe de Hegel: “Toda a consciência tem por objectivo a morte

20. Schwarzer, A. (1972). “La femme révoltée”. Em: *Le Nouvel Observateur* (14 février). Francis, C. & Gontier, F. (org., 1979). *Les écrits de Simone de Beauvoir: la vie — l'écriture*. Paris: Gallimard, ps. 450 e 451. No original: “Je ne parle pas seulement de moi: d'essaie de parler de quelque chose qui déborde infiniment ma singularité; j'essaie de parler de tout, donc de faire une œuvre littéraire, puisqu'il s'agit pour moi de créer un universel concret, un universel singularisé.”

de outra”), *A convidada* exhibe o confronto e a rivalidade entre duas mulheres que formam parte de um insólito triângulo amoroso, sendo narrado na confortável e descritiva terceira pessoa:

“— Que sou eu, afinal? perguntou-se ela; olhou para Paule, olhou para Xavière cujo rosto irradiava de uma admiração impudente; aquelas mulheres, sabia-se o que eram elas; tinham recordações escolhidas, gostos e ideias que as definiam, caracteres bem delineados que se lhes traduziam nas feições; mas, quanto a si própria, Françoise não distinguia qualquer forma clara; a luz que a penetrara havia pouco só lhe revelara vazio. ‘Ela nunca se vê’, dissera Xavière; era verdade; Françoise só prestava atenção ao seu próprio rosto para cuidar dele como de um objecto estranho; procurava no seu passado paisagens e pessoas, mas não a sua própria pessoa; e nem mesmo as suas ideias e os seus gostos lhe desenhavam um rosto: eram o reflexo de verdades que se lhe revelavam, como as ramadas de azevinho e visgo penduradas nas cambotas, e como essas ramadas não lhe pertenciam.”²¹

Em *O sangue dos outros*, Beauvoir opta por manter um distanciamento algo contemplativo e não centrar a sua atenção nas dúvidas existenciais de Hélène, a personagem principal. Publicado em França no ano de 1945 (sendo, portanto, anterior a *O segundo sexo*), a acção decorre também durante o período de ocupação e resistência que começava a chegar ao fim. Tal como Hélène, e de acordo com a biógrafa Chistine Zehl Romero, a autora terá procurado um adiamento constante sobre a perspectiva de conflito. Quando Sartre a convence de que a guerra era inevitável, recorda com pavor os momentos de infância e as amigas cujos pais e irmãos haviam sido mortos em combate. Evocando o discurso pessoal de Beauvoir, Romero cita: “De repente, a História desabou sobre mim, e eu explodi: encontrei-me espalhada pelos quatro cantos da Terra, ligada com todas as minhas fibras a cada um e a todos. Ideias, valores, tudo vacilou; a própria felicidade perdeu

21. Beauvoir, S. (1989). *A convidada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 153.

a sua importância.”²² Nos meses seguintes, Beauvoir terá abandonado o esforço que fazia para ignorar os acontecimentos políticos do seu tempo, passando a ser, ainda segundo Romero, política e intelectualmente activa e solidária, não só para com as inúmeras vítimas de guerra, mas sobretudo para com as outras mulheres:

“Em primeiro lugar, Simone de Beauvoir viveu a guerra como mulher, receando pelo homem amado. Sartre esteve na frente e, depois, num campo de prisioneiros de guerra. Simone, que se sentia uma mulher como as outras, partilhou o destino de todas as mulheres em tempo de guerra: visitas fugazes, esperas, inquietações. Nunca lhe pareceu sentir-se tão profundamente solidária com as companheiras do mesmo sexo como quando procurava comunicar com Sartre, quando lhe mandava encomendas ou quando ia acompanhá-lo ao comboio que o trouxera de licença.”²³

Por essa razão, seria expectável que *O sangue dos outros* fosse centrado na personagem que vê o companheiro partir para uma guerra sangrenta, bem como nas suas esperas e inquietações. Ao invés, o contexto e experiência são descritos pelo soldado combatente, a braços com uma crise existencialista que reflecte a citação de Dostoievski colocada no prólogo do romance: “Todos somos responsáveis por tudo perante todos.” Jean Blomart é a figura atormentada pela consciência dessa responsabilização, tanto nas situações em que necessita tomar decisões que farão derramar o “sangue dos outros” como nos momentos íntimos nos quais se revela incapaz de assumir (ou de viver) sentimentos profundos por Hélène: “Havia dias em que me parecia absurdo pensar em toda essa alegria que eu lhe poderia dar com uma só palavra e que não lhe dava.”²⁴

Num cenário de tensão eminente, Hélène não assume o estatuto de narrador da história. A ausência de voz própria não significa, contudo, que a força e a capacidade de decisão não estivessem do seu lado, caracterizando a

22. Beauvoir, S. (s/d). Em: Romero, C. Z. (1999). *Simone de Beauvoir*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 57.

23. *Idem*, p. 58.

24. Beauvoir, S. (1985). *O sangue dos outros*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 129.

sua personalidade por contraste com a de Jean. Em *O sangue dos outros*, ela (re)conhece as perturbações e problemas de expressão do homem que ama. Decide, no entanto, permanecer ao seu lado, num acto de coragem reiteradamente elogiado ao longo das páginas do romance.

“— Ouça — disse ela. — Mais tarde, tentarei desligar-me de si, prometo-lhe. Mas isso não deve impedir-nos de tentarmos ter agora as relações mais fortes que for possível. Apertei-a contra mim; a sua coragem tocava-me o coração.

— Valerá a pena ligarmo-nos mais um ao outro se tudo for apenas uma coisa provisória?

— Tanto pior — disse ela —, não vamos estragar o presente por ter medo do futuro. — Deixou-se cair para trás; os seus cabelos estenderam-se em volta por cima da almofada: — Queria ser toda sua — murmurou ela.”²⁵

À possível insensatez do gesto romântico sobrepõe-se um controlo dos acontecimentos e uma valoração do momento presente operados pela anti-heroína da história. A mulher, vista como *o outro* aos olhos de Jean, assume o protagonismo e a direcção da acção. Admirando-a, deixa-se levar pelo seu ímpeto, com laivos de maior profundidade de sentimentos:

“Houve ao menos esse minuto na minha vida em que não tergiversei, em que não regateei com a minha consciência: e tu soubeste salvar-me do remorso. Com Madeleine, fazia amor em silêncio e quase sempre à noite; ela suportava a perturbação e o prazer com uma espécie de horror, como suportava as vozes e os olhares e até a face imóvel das coisas; quando eu a acariciava, sentia-me sempre como um criminoso. Tu não eras nos meus braços um corpo abandonado, mas uma mulher completa. Sorrias-me bem de frente, para que eu soubesse que estavas ali de livre vontade, que não estavas perdida no tumulto apenas do teu próprio sangue. Não te sentias como presa de uma fatalidade odiosa; no meio dos ímpetos mais apaixonados, qualquer coisa na tua voz, no teu

25. *Idem*, p. 108.

sorriso, dizia: ‘É porque eu consinto.’ Por meio dessa constância em te declarares livre, punhas-me em paz comigo próprio. À tua frente, eu não tinha remorsos.”²⁶

Hélène assume a sua escolha e paga-a, mais tarde, com a vida. Para Claudine Monteil, a personagem simboliza o subterfúgio de alguns dilemas que, à época, atormentavam Beauvoir, como a sua suposta inércia perante o desenrolar dos acontecimentos: que fizera, durante os anos de guerra, para apoiar as vítimas? Ao lado de Sartre, havia defendido ideais de liberdade e igualdade, mas teria alguma vez actuado na sua concretização? “Enquanto eu envernizava as unhas eram embarcados os judeus!”, diz a certa altura do romance. Do ponto de vista biográfico, *O sangue dos outros* representa o despertar da inquietação da autora e um primeiro passo no empenhamento cívico que concretiza, quatro anos mais tarde, com a publicação d’*O segundo sexo*.

Ventos de mudança no pós-Segundo Sexo e a sua influência na sétima arte

Regressando ao ensaio mais polémico da autora, será difícil avaliar ou sintetizar a repercussão que *O segundo sexo* teria nas décadas seguintes. Os motivos que levaram os partidos de esquerda a um silêncio punidor sobre a obra — que a militante comunista Jeannette Prenant Colombel rotula de “reaccionária” — prendem-se com a suposta inexistência de desigualdade de direitos numa sociedade idealizada pelos representantes da classe operária. Nos circuitos conservadores e essencialmente católicos, por outro lado, a leitura foi reduzida à questão da liberdade sexual tratada nos primeiros capítulos do segundo volume, e aproximada à libertinagem e ao capricho, como se o tema não se enquadrasse no domínio do conhecimento e da investigação científica. Estudando alguns dos efeitos da sua publicação, Sylvie Chaperon afirma:

26. *Idem*, p. 109.

“Uma enchente de correspondência invade a caixa de correio de Simone de Beauvoir, que também tem de enfrentar reações de hostilidade em lugares públicos. [...] No começo, a mobilização contra *O Segundo Sexo* toma os ares de cruzada pela moralidade da cultura e da literatura. O tom é dado por (François) Mauriac na primeira página do *Figaro*: a literatura de Saint-Germain-des-Prés, alarma-se, ‘atingiu os limites da abjeção’.”²⁷

Ainda segundo a recolha de testemunhos operada por Sylvie Chaperon, o intelectual e comunista francês Jean Kanapa definiria *O Segundo Sexo* como um “manual de egoísmo erótico” recheado de “ousadas pornográficas”²⁸. Já Colette Audry não vê razões para que a sexualidade permaneça “tema tabu para o pensamento reflexivo”²⁹, enquanto Françoise d’Eaubonne finge interrogação na sua resposta a Mauriac: “Porque o erotismo é o bicho-papão da *intelligentsia* católica? [...] Como pessoas inteligentes, não conseguem compreender que o terror teológico da carne está ultrapassado desde Matusalém?”³⁰ Simone de Beauvoir preconizou, assim, em argumentos posteriormente reforçados por Carol Hanisch e Kate Millett, que o pessoal se tornasse político. A par de questões económicas, nacionalistas ou partidárias, outros temas desconfortáveis e intransigentes — tais como gravidezes indesejadas, sexualidades confundidas e prazeres recusados — deveriam ser publicamente questionados e alterados.

Na autobiografia que publica no início dos anos 70, a autora viria ainda a complementar a sua tese principal, lançando as bases para uma generalização do feminismo não apenas a todas as mulheres mas também a todos os homens: “Ninguém nasce homem, torna-se homem. A virilidade, por si, não é atribuída à nascença.”³¹ Ao mesmo tempo que questionava a capacidade inclusiva daquele pensamento, Beauvoir criticava, deste modo,

27. Chaperon, S. (1999). “Auê sobre *O segundo sexo*”. Em: Bard, C. (org., 1999). *Un siècle d’antifeminisme*. Paris: Librairie Arthème Fayard (tradução de Cadernos Pagu, Núcleo de Estudos de Género, Universidade Estadual de Campinas), p. 37.

28. Kanapa, J. (s/d). Em: Chaperon, S. (1999). *Op. Cit.*, p. 43.

29. Audry, C. (s/d). Em: Chaperon, S. (1999). *Op. Cit.*, p. 45.

30. Eaubonne, F. (1949). *Le Figaro Littéraire*, 23 de julho de 1949. Em: Chaperon, S. (1999). *Op. Cit.*, p. 45.

31. Beauvoir, S. (1972). *Tout compte fait*. Paris: Gallimard, p. 497. No original: “On ne naît pas mâle, on le devient. La virilité non plus n’est pas donnée au départ.”

as restrições e constrangimentos de um enquadramento binário que separa corpo e mente, público e privado, masculino e feminino, numa sentença que marcaria profundamente as autoras e autores que seguiram uma linha feminista de pensamento.

Inicia-se, então, um novo período na História do(s) Feminismo(s) e dos Direitos Humanos, que Françoise d'Eaubonne apelidaria de “feminismo beauvoiriano”.³² A sua influência viria a ser notória na literatura, mas também no cinema, não só pelo modo como alguns realizadores tentaram mostrar estas novas mulheres emancipadas, mas também pela própria forma como algumas realizadoras passaram a dirigir os seus filmes. Agnès Varda e Vera Chytilova seriam duas cineastas marcantes no período correspondente à *Nouvelle Vague*, denunciando, em ambos os casos, um desrespeito pelos direitos das mulheres nas sociedades envolventes.

No caso de Agnès Varda, embora o seu trabalho se encontre intrinsecamente ligado à nova corrente estética que nasce em França nos anos 60, a realizadora demonstraria uma linguagem e sensibilidade individuais, sem total concordância com os convencionalismos artísticos do movimento. Híbrida e difícil de situar, entre a ficção e o documentário, a sua obra teria tanto de plasticidade como de reivindicação, poesia e luta, *mise-en-scène* e arquivo. Neste sentido, a dicotomia é figura dominante desde os primeiros filmes, nos quais imiscui a defesa dos seus valores: em *La Pointe-Courte* (1955) filmou os pescadores enquanto minoria socialmente ameaçada; em *Black panthers* (1968) deu voz à minoria negra perseguida pela repressão policial nos Estados Unidos da América; em *Le glaneurs et la glaneuse* (2000) questionou a sociedade consumista e apelou às restrições nos desperdícios alimentares.

A sua faceta feminista seria mais visível em *Réponse de femmes* (1975) e *L'une chante l'autre pas* (1977). No primeiro, curta-metragem de cerca de oito minutos,³³ várias mulheres discorrem sobre o significado de ser mulher, o apelo à maternidade ou a ausência deste e a sua relação com o sexo, numa clara oposição às ideias pré-concebidas de condição feminina, enunciadas

32. Eaubonne, F. (1951). *Le complexe de Diane*. Paris: Julliard, p. 53.

33. *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* (Agnès Varda: 1975). Disponível, na íntegra, em <http://www.youtube.com/watch?v=DWPJY49x8bY>

por um narrador masculino e onnipresente. Neste “cine-tratado”, como é definido por Varda, diz-se: “ser mulher é ter também uma cabeça de mulher... Uma cabeça que pensa diferente de uma cabeça de homem.” A protagonista é a mulher real, desmaquilhada e com pensamento próprio: a mulher vista pela mulher, a mulher pensada e filmada na primeira pessoa. Apresenta-se, deste modo, um mapeamento das especificidades femininas que surge da auto-observação e da reflexão, tendo a cineasta abdicado de regras e esquematismos de outros géneros cinematográficos para exhibir ideias e conceitos supostamente invisíveis pela sua componente teórica e não diegética.

Conjugando a tradicional aura de mistério, sensibilidade e sensualidade associadas ao sexo feminino, sintetiza-se um pensamento unitário mas simultaneamente globalizante: “eu sou única, é certo, mas represento todas as mulheres.” A difícil contradição do privado que é político e, portanto, público, do discurso individual que se dirige a uma plateia universal de mulheres, mas também do corpo que é sexual e não objecto, do prazer que é saudável e não pervertido, do amor que é sentimento e não chantagem, da beleza que é interior e não fugaz. Dos pudores que são transmitidos desde a infância à exibição gratuita do corpo feminino no mediatismo da sociedade. Da vontade que Varda tinha de ser uma feminista feliz. Da necessária renovação de mentalidades, gostos e tratamentos. Da reinvenção da mulher, do homem e do amor.

O “cine-tratado” que adoptou, e que marcaria profundamente todos os seus filmes de formas mais ou menos evidentes, transforma-se numa experiência aberta e interpretativa para quem assiste, num paralelismo a outro possível género denominado “filme-ensaio” ou “ensaio fílmico”. Na categoria, o exemplo clássico geralmente apontado é *Outubro* (Sergei Eisenstein: 1928), considerando Adorno que, dentro do estilo, “o pensador, na verdade, nem sequer pensa”, antes faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem a desemaranhar:

“Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude da sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma reflectida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através da sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método.”³⁴

Assumindo a ausência de rigor metodológico, também Carolin Overhoff Ferreira entende que o filme-ensaio se pode definir, hoje, como obra de arte aberta, fugindo à fixação dentro de parâmetros de gêneros pré-estabelecidos.³⁵ O encontro que possibilita, entre literatura, filosofia e meios visuais, desconhece hierarquias, inviabilizando a sua definição canônica. Por outro lado, e ainda segundo a autora, a subjectividade do ponto de vista e a auto-reflexividade resistem à passividade na recepção, apelando-se à envolvimento do/a espectador/a na renovação do relacionamento entre sons e imagens — traços reconhecíveis em *Réponse de femmes*.

Na seguinte proposta feminista de Agnès Varda, *L'une chante l'autre pas* (1977), manifesta-se o activismo da realizadora relativamente a questões como o aborto clandestino, o planeamento familiar e a distribuição de tarefas domésticas. Em estrutura dialéctica, narra-se a história de duas mulheres distintamente independentes, ao mesmo tempo que se formula uma possível resposta às críticas apontadas a *Le bonheur* (1965), nomeadamente da parte de Claire Johnston que, como será aprofundado mais adiante, havia acusado o filme de evidenciação da dominação masculina e de desculpabilização de uma tendência natural para o adultério.

Em *L'une chante l'autre pas* dissipam-se as dúvidas sobre a militância e valores da realizadora: Pauline (apelidada de *Pomme*, ou maçã, fruto do pecado original), 17 anos, é a adolescente inconformada que denuncia a educação e os hábitos patriarcais da sua família. Suzanne é a mulher romântica e deprimida que, aos 22 anos, já é mãe de dois filhos e gestante de um terceiro. Dados os problemas económicos e pessoais que enfrenta, Suzanne decide

34. Adorno, T. (2003). *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, p. 35.

35. Ferreira, C. O. (2012). “Em favor do cinema indisciplinar: o caso português”. Em: *Rebeca*: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual. SOCINE: São Paulo. N.º 2.

abortar, terminando a primeira parte do filme com o inesperado suicídio do seu companheiro. Dez anos mais tarde, as amigas reencontram-se. Pomme tornou-se cantora e atriz em grupos que circulam permanentemente em *tournée*, enquanto Suzanne é responsável por um clínica e associação de mulheres. Na segunda parte, é também recriada uma situação semelhante à que a própria realizadora terá vivido ao assinar o já mencionado manifesto “Eu abortei!”, juntamente com Simone de Beauvoir, Catherine Deneuve e outras figuras públicas francesas. Reflectindo sobre o período conturbado e o contexto histórico vivido na época, Agnès Varda assumiria recentemente, no filme autobiográfico *Les plages d’Agnès* (2008), que aquelas eram as questões que mais a preocupavam no momento:

“Não é apenas a questão de ser-se livre, mas, para acontecer, a luta das mulheres tem de ser colectiva. [...] Das reivindicações, a mais urgente era o direito de ter ou não filhos. [...] Procurei ser uma feminista alegre mas sentia-me muito zangada... A violação, as mulheres agredidas, as excisões do clítoris, os abortos em condições pavorosas, jovens que, indo para o hospital depois de fazerem uma raspagem, ouviam aos jovens internos: ‘Sem anestesia, para aprenderem’ [...] Fui uma das signatárias daquele manifesto que o jornal *Minute* chamou ‘O manifesto das 343 galdérias’ porque declarávamos: ‘Nós já abortámos, julguem-nos!’”³⁶

No ano seguinte, em entrevista à revista *Electric sheep*, a realizadora actualizaria os seus princípios e a contínua crença no movimento feminista:

“Sim, continua a ser importante. Basta ler os jornais. A luta está apenas no início em muitas partes do mundo. Em França, em Inglaterra, em alguns países mais educados houve mudanças, não totais, mas, pelo menos, o controlo da natalidade começa a ser entendido e utilizado. Mas em muitos países não é assim! Contudo, a liberdade das mulheres

36. Excertos de reflexões de Agnès Varda, pronunciadas na primeira pessoa, no filme *Les plages d’Agnès*. (2008).

é empolgante. E cada vez mais mulheres fazem filmes. Temos algumas realizadoras muito boas. Claire Denis, por exemplo. O trabalho dela lida com algo fantástico que surge da vida e é tão forte, tão poderoso...”³⁷

“Women are messed over, not messed up”

Nos anos 60, e concluindo-se a contextualização política e social correspondente à segunda vaga dos movimentos feministas, é ainda formado o *Women’s Liberation Movement* nos Estados Unidos da América, assumindo as críticas e conceitos beauvoirianos que se repercutiam pela Europa. Após várias décadas de silêncio sobre a primeira vaga, multiplicam-se o número de comícios, reuniões, acções de protesto e manifestações.³⁸ A militância contra o concurso de beleza *Miss America* e a queima de *soutiens* em praça pública (na edição de 1968, em Atlantic City) seriam algumas das acções mais visíveis. Carol Hanisch, a quem é atribuída a ideia do manifesto, relembra que essa seria apenas uma de entre as inúmeras campanhas:

“Depois de ouvirmos o depoimento de um membro cujo patrão não pretendia pagar o que lhe devia, um grupo foi até ao restaurante e ameaçou criar uma linha de piquete, se ele não pagasse. (Ele pagou.) As acções de grupo sobre um problema particular de um membro individual eram raras, mas as acções do novo processo de consciencialização eram comuns. Um dos pontos fortes dessa consciencialização, enquanto instrumento de organização, era que qualquer um poderia colocá-la em

37. Varda, A. (2009). “The beaches of Agnès: Interview with Agnès Varda.” 2 de Outubro de 2009. *Electric sheep*. Consultada em 2 de Junho de 2013, disponível em: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2009/10/02/the-beaches-of-agnes-interview-with-agnes-varda/>. No original: “Yes, it’s still important. I mean, read the paper. The fight is just beginning in many parts of the world. In France, in England, in some educated countries, it has changed, not totally, but at least the thing about birth control is coming to be understood and used. But in many countries it is not like that! The freedom of women though, it’s exciting. And more and more women make films. We have some very good directors. Claire Denis for example: her work deals with something fantastic coming out of life, and it’s so strong, so powerful.”

38. Em 1963, Betty Friedan publica *The feminine mystique* chamando a atenção para o facto de inúmeras mulheres se encontrarem insatisfeitas, revoltadas ou deprimidas com a sua exclusiva função reprodutiva e educativa, no seio da família. De um modo geral, seria essa estranheza entranhada — misto de melancolia, constrangimento e exaustão — a mover e a protagonizar a segunda vaga dos movimentos feministas, tanto na Europa como nos EUA.

prática. Não era necessário um grau acadêmico, curriculum profissional ou dinheiro, para poderes participar. A maioria das reuniões eram realizadas na sala de estar de alguém ou em qualquer outro espaço de reuniões que se encontrasse livre.”³⁹

A par da organização de iniciativas equivalentes, Carol Hanisch seria a responsável pela criação de um *slogan* beauvoiriano, exaustivamente pronunciado em comícios e manifestações temáticas: “*the personal is political*/o pessoal é político.”⁴⁰ Recusando a existência de uma sensibilidade feminina (ou de tendências depressivas específicas de um gênero, supostamente trabalhadas nas sessões de “terapia” a que o movimento de libertação era associado), a autora reitera: “As mulheres têm problemas, não são problemáticas! Nós precisamos de mudar as condições objectivas (em que vivemos), e não ajustarmo-nos a elas.”⁴¹ Nesse sentido, e no seu entender, a única forma de uma mulher se libertar da opressão em que vive passaria inevitavelmente por eliminar o sentimento de culpa.

Numa leitura autocrítica das actividades desenvolvidas, Carol Hanisch sublinha, no entanto, a atitude excludente e generalizada relativamente àqueles que não comungam dos mesmos ideais. Na sua opinião, o apolitismo apontado como a principal justificativa para o desinteresse ou discordância, não será o único motivo: “Eu penso que as mulheres ‘apolíticas’ não fazem parte do movimento por muito boas razões, e enquanto lhes continuarmos a dizer ‘tens de pensar e viver como nós para te juntares ao círculo encantado’

39. Hanisch, C. (2010). “Women’s Liberation Consciousness-Raising: Then and Now”. Em: *On The Issues Magazine Online*. New York: Choices Women’s Medical Center. Consultado em 2 de Setembro de 2013, e disponível em: http://www.ontheissuesmagazine.com/2010spring/2010spring_Hanisch.php. No original: “After hearing testimony by a member whose boss wouldn’t pay what he owed her, one group went right down to the restaurant and threatened to set up a picket line if he didn’t pay. (He did.) Group action on a problem of an individual member was rare, but actions from the new consciousness were common. One of the strengths of consciousness-raising as an organizing tool was that anyone could do it. You didn’t need an academic degree or other professional credentials or money to participate. Most meetings were held in someone’s living room or in some other free meeting space.”

40. Passando da oralidade à escrita, o *slogan* seria publicado em 1970, na antologia *Notes from the second year: Women’s Liberation*, organizada por Shulamith Firestone e Anne Koedt.

41. Hanisch, C. (1970). “The personal is political”. Em: Firestone, S. & Koedt, A. (org., 1970). *Notes from the second year: Women’s Liberation*. Consultado em 2 de Setembro de 2013 e disponível, na íntegra, em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>. No original: “Women are messed over, not messed up! We need to change the objective conditions, not adjust to them.”

estaremos a falhar.”⁴² Buscando uma maior abertura das militantes à opinião de outras mulheres, Hanisch demonstrava, já nos anos 70, uma visão unificadora e apelativa ao maior número possível de ouvintes. Várias décadas mais tarde, este continuaria a ser um dos desafios centrais para autores e autoras assumidamente feministas.

Pelo somatório de apontamentos críticos, a autora rejeita ainda o modelo individualista posterior, correspondente à terceira vaga do feminismo. Não se havendo esgotado o processo de consciencialização, deveria empreender-se o que designa como “*Put move back into the movement/Recuo no movimento*”. Se, nos anos 60, os elementos do *Women’s Liberation Movement* tinham conquistado o direito de nomear e confrontar o seu opressor, actualmente, o processo encontrar-se-á limitado pelos rígidos códigos das definições de género: “as feministas, hoje em dia, [...] acolhem calorosamente os homens nas suas reuniões, uma vez que já não consideram que sejam eles (e os patrões) os beneficiários da opressão das mulheres.”⁴³

Segundo Carol Hanisch, a anatematização das denominadas teorias pós-feministas relativa a termos como “supremacia masculina” e “patriarcado” terá também contribuído para a conversão de inúmeros estudos sobre as mulheres em estudos de género, ignorando-se o facto de “a opressão das mulheres ser originada na nossa função especial de reprodução da humanidade (ter filhos) e numa falsa divisão do trabalho na criação destes — uma divisão que beneficia tanto os homens como os proprietários.”⁴⁴ Em concomitância com os factores descritos, outros contribuiriam para uma perda da militância, tais como a actual crise económica e social, a cada vez maior carga horária de trabalho e o acesso generalizado às novas tecnologias. Sobre este aspecto, no entender da autora, o espírito participativo de reunião

42. *Idem*. No original: “I think ‘apolitical’ women are not in the movement for very good reasons, and as long as we say ‘you have to think like us and live like us to join the charmed circle’, we will fail.”

43. *Idem*. No original: “Feminists today [...] welcome men into their meetings, since they no longer consider men (and bosses) to be the beneficiaries of women’s oppression.”

44. *Idem*. No original: “women’s oppression is rooted in our special labor of reproducing humanity (bearing children) and a false division of labor in raising them—a division that benefits both men and the owning classes.”

e debate frente-a-frente tem vindo a ser progressivamente substituído pelo limitado incentivo à reflexão e, em alguns casos, à mobilização via Facebook e outras redes virtuais.

Quando a esfera privada se torna política

O final dos anos 60 e o início dos 70, nos EUA, seriam ainda marcados pela publicação da tese *Sexual politics*, de Kate Millett, que viria a aprofundar alguns dos aspectos enunciados por Simone de Beauvoir e Carol Hanisch. Regressando ao argumento central de que “o sexo é um estatuto social com implicações políticas”⁴⁵, a autora esclarece que o uso do termo “política” se refere às relações de poder estabelecidas e aos mecanismos utilizados por um grupo com a intenção de controlar o outro. Nessa perspectiva, o carácter patriarcal da sociedade faz com que os costumes sexuais envolvam relações de domínio e, conseqüentemente, se tornem políticas. Denunciados os princípios, é neste contexto que o conceito “patriarcado”, originário da antropologia, passa a ser utilizado para designar a ordem social que estrutura o parentesco e a transmissão do poder e da herança, seguindo a linha dos varões. Constitui, segundo Kate Millett, o fundamento para a dominação do sexo feminino pelo masculino ao longo de toda a História, comprovando-se uma enorme capacidade de adaptação a qualquer sistema económico, político e cultural.

Depois de Simone de Beauvoir afirmar que a mulher não nasce mulher, mas antes se transforma em, tinha já ficado implícita uma diferenciação entre o sexo, enquanto elemento biológico, e o “ser mulher” — designação social e culturalmente atribuída, que estipula as funções de cada sexo e à qual se convencionaria chamar “género”. Kate Millett prossegue e desenvolve a distinção, sublinhando que, além do sexo biológico (condição física e corporal de cada um), existe ainda o sexo como prática do desejo sexual, baseada em diversos mecanismos de constrangimento. Essa visão do amor (mesmo na sua versão mais hedonista) como um espaço político, e não como uma

45. Millett, K. (2000). *Sexual politics*. Champaign: University of Illinois Press, p. 59. No original: “Sex is a status category with political implications.”

mera relação de natureza pulsional, libidinosa ou espiritual, seria retomada por Michel Foucault. Em *História da sexualidade* (1999), o autor regressa aos argumentos da feminista norte-americana e anui que o sexo é produto de um discurso político concreto, contextualizado numa determinada época — o mesmo implica defender que a sexualidade é o mecanismo gerado pelo poder dominante em cada momento histórico para controlar a sociedade e assegurar a sua perpetuação.

As consequências da definição de sexo como uma invenção artificial, cultural e política foram inúmeras. Entre elas, destaca-se a já mencionada adesão ao conceito “género”, utilizado pela primeira vez por John Money⁴⁶ para definir a consciência individual de cada um enquanto mulher ou homem.⁴⁷ Segundo Money, a identidade de género depende da educação recebida em criança, e pode ser distinta do sexo biológico — o que sustenta a tese de Millett e, simultaneamente, proporciona fundamentação científica à convicção existencialista de Beauvoir. Em *Sexual politics*, Millett descreve a falta de correspondência entre sexo e género: sendo este último totalmente arbitrário e não existindo, no momento do nascimento, qualquer diferença entre os seres humanos, será o patriarcado (e as normas por ele impostas) quem define o papel de cada sexo. Assumindo-se a linha de pensamento assim sintetizada, e como também defenderá Judith Butler, a distinção masculino/feminino perde consistência deixando, no limite, de fazer sentido. Não existindo quaisquer diferenciações entre os géneros, além das engendradas pela História ou pela cultura de determinadas sociedades, a mulher deveria exercer uma cidadania plena a partir do momento em que acede ao estatuto de indivíduo.

46. Money, J. & Erhardt, A. (1972). *Man & woman, boy & girl: Gender identity from conception to maturity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

47. Nos anos 80, o conceito generalizar-se-ia inclusivamente ao nível académico, sobretudo nos *women studies*, ao ponto de estes passarem a ser designados como *gender studies*.

A primeira causa feminista internacional

Em Portugal — País de costumes abrandados por uma ditadura que se prolongava há quatro décadas —, o início dos anos 70 correspondeu igualmente ao escândalo provocado pela publicação de uma obra feminista. Escrita a seis mãos, por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, *Novas cartas portuguesas* parte do romance epistolar *Lettres Portugaises*, anonimamente publicado por Claude Barbin, em 1669. Neste último, Mariana Alcoforado, jovem freira enclausurada no convento de Beja, é a polémica autora de cinco apaixonadas declarações de amor dirigidas a um oficial francês, o cavaleiro de Chamilly. Na mais recente edição, organizada por Ana Luísa Amaral (Novembro de 2010), revela-se o impacto que as cartas tiveram no século XVII e que continuou a fazer sentir-se trezentos anos depois, quando as três escritoras se concentram na tradução bilingue de Eugénio de Andrade.⁴⁸

Como sublinha a organizadora da última edição, na nota introdutória que redige, a questão do mistério relativo à pertença das cartas originais seria processualmente retomada por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, que nunca revelaram publicamente a autoria individualizada dos textos do século XX. A par desse aspecto, Ana Luísa Amaral ressalva o carácter simbólico que reveste a figura de Mariana, associado ao estereótipo da mulher abandonada, suplicante e submissa: ao recuperá-lo, *as três Marias* descrevem e denunciam, a uma escala mais ampla, um regime ditatorial repressivo e uma sociedade alheada dos processos de descolonização decorrentes em África, bem como dos movimentos cívicos que eclodiam na Europa e Estados Unidos da América. A conjugação dos factores enunciados originou, em Abril de 1972, uma forte agitação social, política e religiosa em torno do livro. A primeira edição, que apresentava a chancela dos Estúdios Cor (então dirigidos por Natália Correia), foi recolhida e destruída pela censura do regime de Marcelo Caetano. O seu conteúdo seria posteriormente considerado “insanavelmente

48. Alcoforado, M. (1998). *Cartas portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado*. Lisboa: Assírio & Alvim.

pornográfico e atentatório da moral pública⁴⁹, causando a instauração de um processo, com subsequentes e separados interrogatórios às escritoras, na tentativa de descortinar a autoria dos trechos mais coincidentes com a acusação. O julgamento, iniciado em 25 de Outubro de 1973, conhece sucessivos adiamentos e não chega a ser concluído graças à Revolução de Abril, no ano seguinte.

De acordo com Ana Luísa Amaral, é de ressaltar a recepção internacional da obra e a sua tradução em vários países ocidentais, efeito concomitante à solidariedade manifestada pela comunidade literária e feminista, nacional e estrangeira, em defesa das *Três Marias*:

“Essas manifestações depressa tomariam proporções inimagináveis: desde a cobertura do julgamento feita pelos meios de comunicação internacionais (como os jornais *Le Monde*, *Times*, *New York Times*, *Nouvel Observateur*, *L'Express*, *Liberation*, e redes de televisão como a CNN), até às manifestações feministas em várias embaixadas de Portugal no estrangeiro, passando pela defesa pública da obra e das autoras levada a cabo por nomes como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Christiane Rochefort, Doris Lessing, Iris Murdoch ou Stephen Spender, foram várias as acções que fizeram com que este caso fosse votado, em Junho de 1973, numa conferência da *National Organization for Women* (NOW), em Boston, como a primeira causa feminista internacional.”⁵⁰

A notoriedade alcançada pela publicação teria, por sua vez, consequências perversas, apontadas pela organizadora e traduzíveis na ideia de que o seu conteúdo, importância e significado cultural se encontram circunscritos ao período no qual foram produzidos — crítica comumente dirigida às próprias teorias feministas. O tratamento de temas considerados tabu (os constrangimentos sociais e legais enfrentados pelas mulheres portuguesas ou os valores católicos associados à família, à passividade e ao recato femininos, entre outros), bem como a reivindicação de direitos supostamente

49. Barreno, M. I., et al. (2010). *Novas cartas portuguesas*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, p. XVIII.

50. *Idem*, p. XIX.

ultrapassados e adquiridos, fariam com que a obra perdesse rapidamente o seu estatuto literário, esgotando-se a possibilidade de inserção nos currículos escolares e académicos. Consequentemente, anulou-se no esquecimento um léxico próprio, resquício daquilo a que mais tarde se convencionaria chamar de “escrita feminina”, quando tão simplesmente se tratava de um modo de ser que, a partir da individualidade, revela o mundo tal como ele é: “o tema é de passagem, de passionar, passar paixão e o tom é compaixão, é compartilhado com paixão.”⁵¹

Ignorou-se ainda, no processo, a metalinguagem de um discurso sexualizado, performativo e denunciador. Pela primeira vez na História da Literatura Portuguesa, três mulheres falaram abertamente do seu corpo como dispositivo de desejo e vontade, silenciado por anos de costumes, tradições e leis anuladoras de um género. A referência primordial, embora não exclusiva, à alienação do sexo como mecanismo de sujeição feminina, viria assim ao encontro da proposta de Kate Millett:

“[...] e enquanto não houver máquina de fazer filhos é a mulher quem os faz, e o problema não será só de capataz ou patrão, mas o de uma sociedade ser também construída a partir disto, do significado do trabalho e de quem o faz — se resistente é a economia e a política, mais é tudo o que as sustém.”⁵²

A experiência feminina aqui narrada na primeira pessoa é portanto aquela que, na sua génese, define o feminismo: a mulher, encarada como *o outro*, que adquire protagonismo existencialista e incómodo. Pela reivindicação de um estatuto igualitário, ela(s) assume(m) uma identidade própria. Por outro lado, a questão da feminização da pobreza e a possibilidade do seu agendamento político na actualidade fazem desta uma obra contemporânea. O seu carácter híbrido e disruptivo, resistente à catalogação e desmantelador

51. *Idem*, p. 7.

52. *Idem*, p. 81.

de fronteiras entre os gêneros literários, levou ainda Maria de Lourdes Pintasilgo, no prefácio da obra, a sublinhar que uma primeira abordagem às *Novas cartas* deverá partir da negatividade da definição:

“Não são uma colectânea de cartas, embora se reconheça nelas o estilo tradicionalmente cultivado pelas mulheres em literatura. Não são um conjunto de poemas esparsos, embora em poesia se converta toda a realidade retratada. Não são tão-pouco um romance, embora a história vivida (ou imaginada) de Mariana Alcoforado lhes seja a trama principal. São talvez um pouco de tudo isso. E ainda mais: uma forma nova de dizer a pessoa humana e o seu modo de estar no mundo, um ensaio que não se quer filosófico, mas que toca as raízes do ser, um contributo inédito para a antropologia social, no que (à maneira de um García Márquez ou de um Oscar Lewis) recolhe de vida, de comportamentos singulares universalizados.”⁵³

Da leitura de *Novas cartas portuguesas* retêm-se, inevitavelmente, vivências singulares que potenciam uma visão globalizante — a teorização da experiência quotidiana apontada pela pedagogia feminista como metodologia essencial para a transmissão de valores e conhecimento. Relato a três que manifesta cumplicidade e denuncia desigualdades, tragédias e constrangimentos, fundindo sujeitos identitários: eu, tu, nós.

“Em salas nos queriam às três, atentas, a bordarmos os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes. Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura, que a ela nos negamos, nos vamos de manso ou de arremesso súbito rasgando as vestes e montando a vida como se machos fôramos — dizem.

De imediato então nos querem tomar pela cintura, em alvos lençóis de cama se necessário, e filhos. Que mãos nos galgam as carnes a fim de retomarem a posse, impondo-nos matriz de dono, porque dano causamos na recusa e menstruo será o estigma que eles tomam por

53. *Idem*, p. XXVII.

feminina causa de nos exigirem a vontade e silenciarem o gesto com que nos despimos ou negamos para nosso próprio proveito e palavra dada a nós mesmas.”⁵⁴

Nestes excertos e em outros ecoam não apenas as vozes das *três Marias*, mas da Maria, mulher de emigrante, que envelhece a cuidar dos filhos, da terra e da solidão; da Maria, que é violada pelo pai e acusada pela mãe; da Maria, que foge do marido até ser reencontrada e assassinada; da Maria, mulher-a-dias que pede desculpas à sua senhora por existir; da Maria, que, depois de violada, assassina o agressor, numa viagem ao interior do miserabilismo já tão pouco humano. Retratos da desigualdade que revelam uma (des)identidade feminina, complexa e multifacetada, moldada por anos de servidão e clausura: “Que mulher não é freira, oferecida, abnegada, sem vida sua, afastada do mundo?”⁵⁵

Diagnóstico de uma sociedade patriarcal que encara a mulher como extensão ou propriedade do homem — “Mulher: abastança de homem, sua semelhança, sua terra, seu latifúndio herdado”⁵⁶ —, irreconhecível para além da aparência exterior: “[...] definimo-nos para aqueles que nos amam pelos limites de carne e de pele, de saber e de sentir, o contorno, a forma, é o que nos torna palpáveis e compreensíveis.”⁵⁷

O inevitável apelo à militância: “Digo: Chega. É tempo de se gritar: chega. E formarmos um bloco com os nossos corpos”⁵⁸, e o que permanece no momento da sumarização:

“O que nos resta depois disto? Mas o que nos restava antes disto? — Penso que bastante menos: muito menos, mesmo.

Solidão com vocês, nossa camaradagem que não tecemos em tear alheio e muito menos se de macho, pois de homem gostamos (e muito) mas jamais a esconsas e somente se não marialva (o que é difícil, convenhamos...) e afinal nos rimos.

54. *Idem*, p. 20.

55. *Idem*, p. 140.

56. *Idem*, p. 75.

57. *Idem*, p. 38.

58. *Idem*, p. 250.

[...] E em boa verdade vos digo: que continuamos sós mas menos desamparadas.”⁵⁹

Resumir a História dos movimentos feministas em Portugal a um momento-chave como a publicação de *Novas cartas portuguesas* seria incongruente e redutor. No entanto, tendo em conta a dimensão internacional adquirida, bem como o objectivo da presente tese (aplicação das teorias feministas ao cinema e, em particular, ao cinema português), considerou-se que a obra em causa adquire preponderância nas análises fílmicas posteriormente apresentadas. Em conclusão do presente capítulo e antevisão dos próximos, sublinhe-se ainda que, à suposição de que as teorias feministas terão sido datadas e prementes de sentido num determinado momento histórico, irá contrapor-se um estudo da evolução do número de mulheres na cadeira de realizadoras ao longo de toda a História do Cinema português, questionando precisamente essa falta de ligação à contemporaneidade.

Na actualidade, e procurando realizar-se uma breve e generalista leitura da cobertura dos meios de comunicação social aos actuais movimentos ou campanhas feministas, considera-se que a defesa de uma igualdade de oportunidades, bem como o respeito pela imagem da mulher e pela implementação de medidas de conciliação da vida privada e profissional se mantêm como temáticas recorrentes. Neste sentido, as votações da “deputada-bebé”, Vitoria, filha da deputada italiana Licia Ronzulli, no Parlamento Europeu, são particularmente simbólicas e amplamente divulgadas pelos meios jornalísticos ou nas redes sociais. Em Setembro de 2010, quando a deputada de centro-direita, eleita pelo *Il Popolo della Libertà* (PdL — *Povo da Liberdade*) participa, pela primeira vez, numa votação sobre os direitos de licença de maternidade, com a filha ao colo, cumpre as regras do Parlamento que permitem a presença de filhos/as de deputados/as eleitos/as. Ao longo dos anos, a cena tem-se repetido constantemente, sendo por esse meio que a actual vice-presidente da Comissão dos Direitos da Mulher e

59. *Idem*, p. 304.

Igualdade de Género, e membro titular da Comissão de Emprego e Assuntos Sociais, chama a atenção para uma desigualdade persistente que tende a prejudicar a carreira profissional de mais mulheres do que homens.⁶⁰



Imagem 1: Votação da “deputada-bebé”, Vitoria, filha da deputada italiana Licia Ronzulli, no Parlamento Europeu, em Outubro de 2012. Imagem retirada de: <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/mep-licia-rozzullis-daughter-victoria-1394500>. Site consultado em 23 de Outubro de 2013

Outras lutas igualmente mediáticas serão as travadas pelas activistas do grupo ucraniano FEMEN, fundado em 2008 por Anna Hutsol, com base na cidade de Kiev. Reavivando a histórica e já mencionada queima de *soutiens* que marcaria a década de 60, as novas militantes despem-se e mostram o corpo como arma de defesa dos direitos das mulheres. As suas maiores bandeiras são a prostituição e a comercialização do corpo feminino por meio da publicidade. Katie Glass, jornalista do *Sunday Times*, sintetiza parte da evolução das suas reivindicações da seguinte forma:

60. Informação recolhida no site da deputada Licia Ronzulli, consultado em 23 de Outubro de 2013, de onde a imagem é também retirada: <http://www.liciaronzulli.it/>

“Em Roma, protestaram contra Berlusconi em *topless*, mas com o corpo pintado com cores da bandeira italiana, e aos gritos de ‘A Itália não é um bordel!’ Em Paris, invadiram o apartamento de Dominique Strauss-Kahn vestidas (bem, meio vestidas) de empregadas de limpeza, depois de ele ter sido acusado de violação de uma empregada de hotel em Nova Iorque. No Vaticano, usaram hábitos transparentes enquanto exigiam ‘liberdade para as mulheres’ e denunciavam a misoginia do Papa. Em Milão, invadiram desfiles de moda para protestar contra a exploração sexual das modelos. No Fórum Económico Mundial, em Davos, com cartazes onde se lia: ‘Crise: feita em Davos’, despiram-se na neve para protestar contra a sub-representação das mulheres na política...”⁶¹

De uma perspectiva semiótica, o corpo deixa de ser encarado como objecto de desejo e dispositivo de posse, assumindo-se como meio de comunicação e protesto. À banalização da nudez enquanto ferramenta sexual segue-se o seu uso como fonte de informação, arma política, motivo de luta ou apelo à revolução, lembrando o que Delacroix já havia exibido na sua pintura mais icónica, *La liberté guidant le peuple/A liberdade guiando o povo*. Na reprodução pessoal da revolta francesa — que, em 1830, derruba Carlos X, substituído por Luís Felipe, duque de Orléans —, o pintor utilizou a imagem de uma mulher destemida, que porta a bandeira de peito à mostra.

61. Glass, K. (2012). “Fazem a revolução totalmente nuas.” Em: *The Sunday Times*, publicado pela Revista *Sábado*. 24 a 30 de Maio de 2012. Lisboa: Cofina Media, p. 63.



Imagens 2 e 3: Activistas do movimento feminista Femen que invadiram a Catedral de Notre-Dame, em Paris, para comemorar a renúncia do Papa Bento XVI. Imagem retirada de: <http://oglobo.globo.com/mundo/femen-invade-catedral-de-notre-dame-para-festejar-renuncia-do-papa-7558197>. Consultada em 13 de Março de 2013. E quadro *La liberté guidant le peuple/A liberdade guiando o povo*, de Delacroix (1830). Museu do Louvre, Paris. Imagem retirada de: www.eugenedelacroix.org. Consultada em 4 de Setembro de 2012.

Apesar do notório paralelismo entre as lutas referidas, as novas militantes revelam um afastamento dos movimentos políticos dos anos 50 a 70, por os considerarem “desactualizados”. Na reportagem citada, Katie Glass sublinha que o FEMEN terá sido fundado com base nessa distanciação:

“‘O feminismo clássico já não funciona’, insiste Inna. Oksana acrescenta: ‘No início estávamos a fazer um grande esforço para nos mantermos afastadas da palavra feminismo. Somos populares, atraentes, bonitas, estamos a tentar chamar a atenção para os problemas, para encontrar soluções. Oferecemos um novo feminismo’.”⁶²

A contradição ou o desconhecimento perpassa a continuidade dos argumentos, quando as militantes assumem que iniciaram as manifestações pelos direitos das mulheres ucranianas, essencialmente contra o turismo sexual e a prostituição, alargando posteriormente o seu âmbito à defesa do socialismo, na crença de que a igualdade para as mulheres depende da igualdade entre todos. O fantasma da palavra “feminismo”, denunciado nas declarações e que será retornado noutras fases da pesquisa, revela, deste modo, ignorância no que diz respeito aos seus objectivos essenciais.

62. Glass, K. (2012). *Op. Cit.*

A FRAGILIDADE DO DIREITO À IGUALDADE NAS SOCIEDADES DEMOCRÁTICAS

Apesar das resistências epistemológicas verificadas, o feminismo corresponde a uma corrente filosófica que nasce do desconforto perante a invisibilidade de uma parte significativa (cerca de metade) da Humanidade, tendo como objectivo essencial a conquista da igualdade de direitos. No entanto, não sendo esta igualdade revestida de unanimidade em termos significativos, será necessária uma clarificação, como a proposta neste capítulo, que permita o prosseguimento do seu estudo.

Conceito “igualdade” em Norberto Bobbio

Adoptando a perspectiva teórica de Norberto Bobbio, considera-se que o conceito “igualdade” deve ser analisado em conjunto com outro de não menos complexa definição — o de “liberdade”, uma vez que, apesar de axiológica e conceptualmente distintos, os valores se encontram ideologicamente unidos.¹ Não obstante, não ignorando a polissemia do segundo termo, a dificuldade em definir o conceito “igualdade” será maior, pela sua indeterminação inerente. Se, por um lado, a proposição “x é livre” é totalmente dotada de sentido, não necessitando de qualquer especificação para ser aceite ou compreendida; por outro, ao escutarmos a frase “x é igual”, perguntamo-nos imediatamente “igual a quê?” ou “igual a quem?”. Dizer que duas pessoas ou duas coisas são iguais, sem complemento, não tem, deste modo, qualquer significado de carácter político, pelo que, à afirmação, sucedem-se duas questões:

1. Bobbio, N. (1977). *Igualdad y libertad*. Barcelona: Paidós.

- Quem são estas pessoas ou coisas (igualdade entre quem?);
- Em que circunstâncias ou aspectos específicos são iguais (igualdade em quê?).

Para Bobbio, liberdade corresponde ao valor ou objectivo a perseguir pelo ser humano enquanto indivíduo de uma sociedade, e é passível de ser verificado em diversos aspectos, como desejos, vontades e acções. A igualdade consiste, por sua vez, no modo de estabelecer uma relação formal entre os elementos da totalidade, tratando-se de um valor para mulheres e homens enquanto seres humanos, não considerados individualmente, mas como pertencentes a um todo. Ao contrário da liberdade, para que este último valor se cumpra e respeite, é exigida a presença de diversos indivíduos com uma relação entre si. No limite, o autor coloca a hipótese de poder existir uma sociedade na qual apenas um sujeito seja livre (o déspota), o mesmo não podendo aplicar-se a uma sociedade na qual apenas um sujeito fosse considerado igual.

Seguindo a linha de raciocínio, só poderão ser definidas como medidas de carácter igualitário aquelas que eliminam uma desigualdade precedente entre os seres humanos — como a inserção de quotas nos sistemas públicos educacionais, políticos ou culturais. De um ponto de vista filosófico, é nesse aspecto que as doutrinas igualitárias se distinguem das liberais: enquanto no liberalismo a sociedade deve ser vista como individualista, conflitual e pluralista, para os seguidores do igualitarismo a sociedade é encarada como um todo harmonioso. Se o liberal valoriza o progresso ou crescimento individual, atribuindo ao Estado um papel muito limitado, o igualitarista preocupa-se com o desenvolvimento da comunidade, defendendo uma participação intervencionista e expansionista do Estado.

No entanto, apesar de as doutrinas igualitárias terem como ponto de partida uma natureza comum dos seres humanos, tal não é suficiente para justificar o princípio fundamental segundo o qual todos ou quase todos devem ser tratados da mesma forma em todos ou quase todos os aspectos. O princípio ético não deriva, segundo Bobbio, da anuência de que todos são iguais, mas da valorização positiva de um juízo de valor: “a igualdade entre todos os homens é desejável”. Reiterando a insuficiência da igualdade natural como instrumento de fundamentação do igualitarismo, o autor

procede à relativização simultânea da sua necessidade, uma vez que, na sua opinião, pode perfeitamente considerar-se a igualdade máxima como um bem digno de ser perseguido sem ter de se começar pelo assentimento de uma igualdade natural, primitiva ou original.

A desigualdade humana constitui, assim, uma realidade que, segundo as doutrinas igualitárias, ao contrário das não-igualitárias, deve ser combatida. Para as últimas, conservadoras e reaccionárias, as várias formas de desigualdade (entre raças, sexos, respeitantes a capacidades intelectuais e/ou físicas) são proveitosas e necessárias ao equilíbrio e progresso civil da sociedade. Já as primeiras, reformadoras ou revolucionárias, exigem que se modifique e evolua para uma sociedade na qual todos os membros de um determinado grupo social são iguais, sendo denominados “igualmente livres” ou “iguais na liberdade”.

A igualdade pode então ser definida, segundo o autor, como “o valor supremo de uma convivência ordenada, feliz e civil”², apurando-se uma equivalência entre as expressões “liberdade e igualdade” e “liberdade e justiça”. No entender de Bobbio, apesar da existência de dois significantes historicamente construídos, o conceito e valor “igualdade” não se distingue do conceito e valor “justiça”. Sobre este aspecto, recorde-se que a sua primeira utilização, por Aristóteles, associa “justiça” a “legalidade”: um homem justo é aquele que cumpre a lei, enquanto uma lei justa corresponde a leis superiores, como as divinas e as naturais. Uma visão alternativa de “justiça” relaciona-se com o conceito “igualdade”, sendo justos o indivíduo, a acção ou a lei que respeitem a relação de igualdade estabelecida.

Considerando os seus objectivos e efeitos, ambas as equivalências estabelecidas (entre justiça e legalidade e entre justiça e igualdade) terão o mesmo ponto de referência: a ordem, o equilíbrio e a união entre as diversas partes de um todo. Para que essa harmonia se concretize é, no entanto, necessário que cada uma das partes reconheça o lugar que lhe corresponde na sociedade — expressão máxima de justiça como igualdade —, e que manifeste respeito pela legalidade instituída, podendo estabelecer-

2. Bobbio, N. (1977). *Op. Cit.*, p.53. No original: “valor supremo de una convivencia ordenada, feliz y civil.”

se uma relação de analogia entre direitos humanos, democracia e paz: “O reconhecimento e a protecção dos direitos humanos estão na base das Constituições democráticas modernas. A paz é, por sua vez, o pressuposto necessário para o reconhecimento e para a efectiva protecção dos direitos humanos, tanto nos Estados como no sistema internacional.”³

Segundo Norberto Bobbio, nos domínios ético e valorativo, a igualdade só será comportável (e humanamente desejável) se for justa — factores passíveis de comprovação mediante o estabelecimento de uma ordem ou ideal de harmonia entre as partes de um todo, tendo em conta que apenas o todo ordenado tem possibilidade de subsistir. Dito de outro modo: a igualdade traduz-se na condição necessária para que o equilíbrio interno de um sistema seja alcançado e mantido — o todo ordenado que pode qualificar-se como “justo”. Enquanto a igualdade é um facto e a concretização de um objectivo, testável nas situações mais comuns do quotidiano, a justiça é um ideal, um fim ou objectivo que os seres humanos pretendem alcançar. Pode então concluir-se que a liberdade é o valor supremo do indivíduo ou bem individual por excelência, enquanto a justiça corresponde ao valor ou bem social maior.

Regra de justiça

Na concepção aristotélica que Bobbio prossegue, o equilíbrio e a harmonia em sociedade dependem do respeito pelas normas instituídas. Para que a meta seja atingida (e conservada), o autor sistematiza os dois tipos de casos nos quais a igualdade deve concretizar-se:

1. A equivalência de valor em situações de troca ou intercâmbio. Citando como exemplo qualquer troca comercial, em que tanto vendedor como comprador desejam que se verifique uma correspondência entre o valor da mercadoria e o seu preço (o que se dá tem de ser equivalente ao que se recebe,

3. Bobbio, N. (1991). *El tiempo de los derechos*. Madrid: Editorial Sistema, p. 14. No original: “El reconocimiento y la protección de los derechos humanos están en la base de las Constituciones democráticas modernas. La paz es, a su vez, el presupuesto necesario para el reconocimiento y la efectiva protección de los derechos humanos, tanto en los Estados como en el sistema internacional.”

numa relação bilateral e recíproca de justiça retributiva), Bobbio defende que os casos mais típicos são os que relacionam salário e trabalho, dano e indemnização, delito e castigo. No mesmo sentido, também a linguagem comum reconhece a ligação entre os conceitos de justiça e igualdade, falando respectivamente de “salário”, “indemnização” e “pena” justos.

2. Na “equiparação” de pessoas: homens e mulheres, judeus e muçulmanos, brancos e negros. Nestas circunstâncias, atribuem-se vantagens ou desvantagens, direitos ou deveres, em função de diferenças que, apesar de óbvias, não deveriam ter significado, estabelecendo-se uma relação multilateral e unidireccional de convivência e justiça atributiva. Deste modo, pode então questionar-se: será mais justa uma sociedade em que cada um receba segundo o seu mérito, como na escola, ou consoante a sua necessidade, como pretende a ideologia comunista? Como determinamos que algo é justo ou injusto? Salvaguardando que duas coisas ou duas pessoas possam ser consideradas iguais em inúmeros aspectos, Bobbio defende que deverá ser o denominado “critério de justiça” a estabelecer qual dos aspectos será mais relevante, com o propósito de distinguir uma igualdade desejável de uma não desejável.

A regra de justiça prevê, assim, que se trate de forma igual aqueles que se encontram na mesma situação, sendo por essa via que as justiças retributiva e atributiva (re)constroem a igualdade social. Prescindindo totalmente de considerações sobre o seu conteúdo, a institucionalização da regra procura manter a igualdade nos princípios estabelecidos, abstendo-se de ditar qual o melhor tratamento, motivo pelo qual pode também ser designada como “justiça formal”. Possui um valor subordinado ao instaurado pela justiça retributiva e atributiva, tendo como objectivo principal garantir o cumprimento da ordem.

Como estrutura básica da sociedade, o princípio corresponde, segundo John Rawls, ao objecto do contrato social proposto por Locke, Rousseau e Kant. Tratando-se de uma igualdade natural entre todos os seres humanos (definida pelo autor como condição básica e necessária para a associação, cooperação e estabelecimento de formas de governo), caracteriza-se pelo

desconhecimento inicial do indivíduo relativamente às suas próprias capacidades, gostos e lugar na sociedade. Para Rawls, aqueles que participam nessa cooperação social delimitam, num acto conjunto, a divisão dos benefícios fiscais e os princípios que originam os direitos e deveres de cada um. Por essa razão, os princípios de justiça devem ser formulados sob um “véu de ignorância” que assegure que ninguém será beneficiado ou prejudicado. Nas palavras do autor:

“Uma vez que todos se encontram numa situação semelhante e que ninguém é capaz de projectar princípios para favorecer a sua condição particular, os princípios da justiça são o resultado de um acordo ou negócio justo. Tendo em conta a posição original — a simetria da relação estabelecida entre todos — esta situação inicial é justa entre indivíduos que são pessoas morais, ou seja, seres racionais com os seus próprios fins e portadores, vou assumir, de um certo sentido de justiça. A posição original é, por assim dizer, o *status quo* inicial adequado, o que faz com que os acordos fundamentais alcançados a partir desta sejam justos.”⁴

As possibilidades de discussão, desentendimento ou revolta social são anuladas, segundo Rawls, pela igualdade entre todos: indivíduos que se encaram a si próprios como iguais não discutem princípios aceites por todos. De uma forma algo poética, o autor estabelece uma relação entre a igualdade e o estado mais puro do ser humano, sem vícios, interesses ou preconceitos, vivendo de acordo com as leis da natureza e do universo. O desrespeito pelo direito à igualdade será, portanto, fruto de uma sociedade artificial, sem ideais e valores humanitários (como Rousseau já havia antecipado na sua formulação do mito do *Bom Selvagem*).

4. Rawls, J. (2003). *A theory of Justice*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, p. 11. No original: “Since all are similarly situated and no one is able to design principles to favor his particular condition, the principles of justice are the result of a fair agreement or bargain. For given the circumstances of the original position, the symmetry of everyone’s relation to each other, this initial situation is fair between individuals as moral persons, that is, as rational beings with their own ends and capable, I shall assume, of a sense of justice. The original position is, one might say, the appropriate initial status quo, and thus the fundamental agreements reached in it are fair.”

Regressando ainda a Bobbio, sublinhe-se que o autor terá tido consciência de uma sobrevalorização do conceito de “justiça”, em detrimento da “igualdade”, no seu discurso. Nesse sentido, relembra que o último termo representa um dos valores fundamentais de inúmeras ideologias políticas, sendo que uma das máximas com maior significado emotivo é precisamente a consagrada no artigo 1.º da Declaração Universal dos Direitos Humanos: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos”. A partir da sua institucionalização, estipulou-se que democracia e relações de subordinação não poderiam coexistir, sendo democrático o sistema que respeita os direitos à liberdade e à igualdade proclamados no artigo citado. Mas poderá daqui inferir-se que liberdade e igualdade são conquistas terminadas nos regimes democráticos? Serão as democracias europeias sinónimo pleno da conquista desses direitos? A resposta de Bobbio às questões colocadas é claramente negativa, uma vez que à universalidade dos valores se contrapõe uma eficácia muito limitada: “A liberdade e a igualdade dos homens não são um dado de facto, mas um ideal a perseguir; não são uma existência, mas um valor; não são um ser, mas antes um dever ser [...] são, na melhor das hipóteses, propostas para um futuro legislador.”⁵ Pela mesma ordem de razões, o direito à igualdade traduz-se num processo gradual de eliminação de discriminações e, conseqüentemente, de unificação daquilo que foi sendo considerado como idêntico: uma natureza comum dos seres humanos que se sobreponha a todas as diferenças de sexo, raça, religião...

Não obstante, e ainda segundo Bobbio, a carga emotiva e positiva do primeiro artigo da Declaração Universal dos Direitos Humanos perde-se, não tanto por proclamar a igualdade, mas por a estender a todos. Contrapondo a utopia às situações em que apenas alguns privilegiados desfrutam de bens e direitos de que outros carecem, o autor relembra a famosa sátira de Orwell: “Todos somos iguais, mas uns são mais iguais que outros.” Na sua opinião, o artigo citado deixa em aberto a resposta às questões “igualdade entre quem?” e “igualdade em que circunstâncias?”, não devendo ser entendido no seu sentido literal, mas, ao invés, ser sujeito a uma interpretação. Ao contrário do que postulam Rousseau e Rawls, Bobbio defende a insustentabilidade

5. Bobbio, N. (1998). *A era dos direitos*. São Paulo: Editora Campus/Elsevier, p. 29.

da tese segundo a qual os seres humanos nascem livres e iguais, ainda que se atente apenas aos dotes naturais e se ignorem as condições sociais e históricas. O artigo não evidencia, no seu entender, um facto consumado, prescrevendo antes um dever ou obrigação moral: a de que todos devemos ser tratados como livres e iguais.

Para Norberto Bobbio, as únicas máximas proclamadoras da igualdade, universalmente aceites (qualquer que seja o tipo de constituição em que se encontrem inseridas e independentemente da ideologia política reflectida), serão aquelas que afirmam que “todos os homens são iguais perante a lei” ou “a lei é igual para todos”. Na sua opinião, só alicerçados naquelas premissas é possível excluir toda a discriminação arbitrária ou não justificada e, conseqüentemente, injusta. Perante a necessária complementaridade apontada pelo autor, o artigo 7.º da Declaração Universal dos Direitos Humanos proclama: “Todos são iguais perante a lei e, sem distinção, têm direito a igual protecção da lei.” Em contexto nacional, por sua vez, o primeiro parágrafo do artigo 13.º da Constituição da República Portuguesa enuncia: “Todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei.”

Sistemas de implementação do direito à igualdade

Clarificado o conceito, no plano filosófico, afirma-se igualmente necessário averiguar os meios por intermédio dos quais se procede à implementação do direito à igualdade. Segundo Peces-Barba Martínez⁶, existem duas formas possíveis: a igualdade perante a lei, inserida no sistema jurídico; e a igualdade material, concretizada na vida social e nas relações entre os seres humanos. Com base na primeira, são criados mecanismos que garantem a segurança jurídica e o cumprimento generalizado de regras prévias e imparciais na resolução de conflitos. Pressupõe-se, deste modo, uma “igualdade de trato formal”, regulada por um princípio de não discriminação por diferenças que distinguem os seres humanos entre si (raça, sexo, religião, classe social ou país de origem), mas que não podem fundamentar um tratamento normativo diferenciado.

6. Martínez, P.-B. (1999). *Op. Cit.*

Por sua vez, a igualdade económica ou de acesso a bens materiais é frequentemente designada como “igualdade real”, “substancial” ou “de facto”. O autor não esclarece, porém, a que tipo de bens se refere e em que medida deverão ser distribuídos, sendo que a fórmula marxista adoptada pelo comunismo, “a cada um segundo as suas necessidades”, questiona a viabilidade de um sistema global. Na mesma perspectiva, é viável conjecturar a hipótese de países em vias de desenvolvimento ou com necessidades económicas específicas apelarem ao princípio da igualdade material na efectivação de pedidos de auxílio dirigidos a organismos internacionais. A respeito da temática, Francisco Laporta sublinha a dificuldade de conciliação das pressuposições antropológicas de ambas as ordens (igualdade e mercado), uma vez que a primeira prevê um ser humano altruísta, capaz de ter em conta os interesses dos demais no momento de projectar os próprios planos de vida: “a ordem do mercado, pelo contrário, baseia-se na ideia do egoísta racional que trata, antes de tudo, de satisfazer ao máximo as suas próprias preferências.”⁷

No seguimento do que Bobbio denominou “processo de especificação” dos direitos humanos, Peces-Barba refere possibilidades específicas de concretização da igualdade material. Nesses casos, surge uma regulamentação jurídica distinta, que continua a visar o cumprimento do direito à igualdade, mas que vem contemplar os que habitualmente são vítimas de discriminação, como mulheres, crianças, residentes em meios rurais ou cidadãos portadores de deficiência. A prática traduz-se na atribuição de condições para que todos os seres humanos possam cumprir determinadas metas ou exercer os seus direitos em igualdade de circunstâncias, tratando desigualmente os desiguais. O sistema de quotas de países como Noruega, Suécia ou Finlândia, que obriga à eleição de uma percentagem mínima de representantes femininas para cargos governativos, pode ser dado como exemplo de tentativa de constituição de uma “igualdade diferenciadora”.

7. Laporta, F. (1994). “Problemas de la igualdad”. Em: Valcárcel, A. (ed., 1994). *El concepto de igualdad*. Madrid: Pablo Iglesias, p. 74. No original: “el orden del mercado, por el contrario, se basa en la idea del egoísta racional que trata, ante todo, de satisfacer al máximo sus propias preferencias.”

No sector cultural, em Portugal, a hipótese de implementação de um sistema de quotas de género na atribuição de verbas públicas para a realização de filmes, por parte do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), continua a ser polémica. Algumas vozes dirão que o reduzido número de mulheres realizadoras (e, conseqüentemente, de candidatas ao financiamento) implicaria a atribuição imediata a algumas delas. Como exemplo, suponhamos um caso em que existam verbas para produzir quatro filmes e uma quota imposta de 50 por cento: caso surgissem apenas duas candidatas, o valor estaria automaticamente atribuído (o mesmo exemplo pode ser aplicável no caso de surgirem apenas dois candidatos do sexo masculino). Outras vozes se levantarão, por sua vez, para sublinhar que estas verbas são estatais devendo, por essa razão, ser distribuídas da forma mais igualitária possível. Nessa perspectiva, as quotas constituem um “mal necessário” e a forma mais célere de se contrariarem desigualdades instituídas.

Segundo os detractores das medidas de diferenciação de tratamento normativo, aquelas contrariam a aplicação de uma igualdade perante a lei e o Direito em si. Recorde-se, no entanto, que o princípio da igualdade é incompatível com as desigualdades de tratamento injustificadas ou irracionais, ou seja, com qualquer tipo de discriminação negativa. Desde que as diferenças de trato não sejam arbitrárias e que apresentem uma justificação contundente, são conformes à lei. A atribuição de bolsas a estudantes que de outra forma não poderiam prosseguir os seus estudos; os benefícios fiscais cedidos a empresas que contratem jovens, mulheres ou cidadãos portadores de deficiência; e a construção de bairros sociais para famílias carenciadas constituem, deste modo, medidas de diferenciação de tratamento formal, uma vez que a sua implementação é justificável pelo cumprimento de necessidades básicas de educação, emprego e habitação, comuns a todos os seres humanos.

A definição de igualdade material formulada por Peces-Barba coincide, na sua essência, com o que se convencionou designar por “igualdade de oportunidades”. A sua necessidade de implementação deriva do predomínio de um carácter conflitual da sociedade em competição por alguns bens escassos, pelo que tais medidas só deverão ser aplicadas em situações sociais relevantes, como as já exemplificadas. A sua concretização situará

todos os membros da sociedade em posições iguais, de modo a poderem competir (e conquistar) pelo que é vitalmente significativo. Para tal, poderão ser concedidos privilégios aos que se encontram desfavorecidos, introduzindo-se novas discriminações, designadas como “positivas”. Essas medidas de discriminação positiva/acções positivas (do inglês *affirmative actions*), constituem um meio possível na persecução da igualdade real. Representam, em si, uma forma de combater a discriminação, tentando superar os obstáculos sociais e estruturais à concretização da igualdade.

A opressão como mecanismo gerador de desigualdade social

Prosseguindo a análise realizada no subcapítulo anterior, encontra-se ainda por clarificar o conceito “discriminação”, bem como os possíveis contextos de aplicabilidade. De acordo com o artigo 1.º da *Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres*, adoptada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 18 de Dezembro de 1979, a expressão “discriminação contra as mulheres” significa:

“Qualquer distinção, exclusão ou restrição baseada no sexo que tenha como efeito ou como objectivo comprometer ou destruir o reconhecimento, o gozo ou o exercício pelas mulheres, seja qual for o seu estado civil, com base na igualdade dos homens e das mulheres, dos direitos do homem e das liberdades fundamentais nos domínios político, económico, social, cultural e civil ou em qualquer outro domínio.”⁸

No artigo 4.º, e ressalvando a importância da implementação de acções afirmativas, acrescenta-se que:

“A adopção pelos Estados Partes de medidas temporárias especiais visando acelerar a instauração de uma igualdade de facto entre os homens e as mulheres não é considerada como um acto de discriminação,

8. Artigo 1.º da *Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra as mulheres*, consultado em 10 de Novembro de 2012, em: <http://www.gddc.pt/direitos-humanos/textos-internacionais-dh/tidhuniversais/dm-conv-edcmulheres.html>

tal como definido na presente Convenção, mas não deve por nenhuma forma ter como consequência a manutenção de normas desiguais ou distintas; estas medidas devem ser postas de parte quando os objectivos em matéria de igualdade de oportunidades e de tratamento tiverem sido atingidos.”⁹

Na opinião de Encarnación Fernández, os critérios de distinção utilizados em processos de discriminação “negativa” baseiam-se em factores não imputáveis ao indivíduo, como as suas características inatas (raça, cor, sexo) ou a pertença a categorias ou grupos sociais específicos (língua, religião, origem social): “(Factores) sobre os quais a pessoa não tem possibilidade de eleição, nem pode modificar à sua vontade ou que, em todo o caso, constituem opções legítimas para qualquer ser humano.”¹⁰ As habituais vítimas são portanto segregadas, não pelo seu estatuto de pessoa individual, mas enquanto membros de um determinado grupo social (ciganos, judeus, negros, mulheres). Assumindo um carácter sistemático, estas formas de discriminação colocam os elementos dos grupos a quem se dirigem numa situação de marginalização constante, social e historicamente aceite. A frase “sempre foi assim” parece justificar todos os tratamentos similares, reflectindo tradições e hábitos preconceituosos, enraizados e difíceis de combater. De assimilação inconsciente, ultrapassam, com frequência, o âmbito jurídico, concretizando-se em fenómenos culturais ou institucionais perpetuados pela própria arte.

A respeito da temática, Iris Young estudou e descreveu um processo idêntico, com o qual é possível estabelecer diversos paralelos, por ser dirigido aos mesmos grupos sociais e realizado com objectivos, características e assimilações semelhantes. Na obra *Justice and the politics of difference*, a autora analisa os mecanismos de opressão que, no mesmo sentido que a discriminação, repercutem desigualdades sociais nas sociedades contemporâneas. Conceito central nos discursos

9. *Idem*, artigo 4.º.

10. Fernández, E. (2003). *Igualdad y derechos humanos*. Madrid: Tecnos, p. 93. No original: “(Factores) sobre los que la persona no tiene apenas posibilidad de elección, ni puede modificar a su voluntad o que en todo caso constituyen opciones legítimas en todo ser humano.”

de determinados movimentos sociais emancipatórios (de socialistas, feministas, homossexuais, índios ou negros activistas norte-americanos, entre outros), a opressão constitui, segundo Young, uma das formas de violação da justiça. Sublinhe-se, no entanto, que a autora não restringe o conceito “justiça” à visão tradicional de distribuição equitativa, considerando também particularmente relevantes e necessárias a atribuição de condições institucionais para o desenvolvimento e exercício das capacidades de cada ser humano, bem como para a comunicação e cooperação colectivas. Por oposição, o conceito de injustiça coincide com o de opressão, que Young postula como forma de constrangimento causadora da incapacidade ou invalidez das vítimas — incluindo padrões distributivos e outros relativos a processos de tomada de decisão, acesso a postos de trabalho e à cultura. Teórica e tradicionalmente associados à conquista e ao domínio coloniais, ou ao exercício de um poder tirânico sobre um determinado grupo social, podem referir-se alguns exemplos genericamente aceites de opressão, como o Apartheid na África do Sul ou a dominação de indígenas e negros na América Latina. Nas décadas de 60 e 70, o conceito seria alargado às injustiças que alguns sofrem, não pela coerção de um regime ditatorial, mas pelas práticas diárias de uma sociedade liberal. A opressão, nestes casos e segundo Young, é estrutural, não resultando das escolhas ou das atitudes de algumas pessoas: “As suas causas estão envolvidas em normas inquestionáveis, hábitos e símbolos, nos pressupostos de regras institucionais e nas consequências colectivas do seguimento dessas regras.”¹¹ Os padrões culturais preconceituosos e injustificados, já anteriormente referidos, constituem também uma forma de opressão:

“Neste sentido estrutural e alargado, a opressão refere-se às vastas e profundas injustiças que alguns grupos sofrem como consequência de suposições comuns e reacções inconscientes de pessoas bem-intencionadas nas suas interacções diárias, estereótipos mediáticos

11. Young, I. (1990). *Justice and the politics of difference*. Princeton: University Press, p. 41. No original: “Its causes are embedded in unquestioned norms, habits, and symbols, in the assumptions underlying institutional rules and the collective consequences of following those rules.”

e culturais, características estruturais das hierarquias burocráticas e mecanismos do mercado — em resumo, os procedimentos habituais da vida quotidiana.”¹²

Apesar de sublinhar que a um grupo oprimido não corresponde necessariamente um grupo opressor, a autora prevê a existência de indivíduos que compactuam intencionalmente com o próprio sistema e do qual retiram inúmeras vantagens: “A mulher violada, os jovens negros agredidos, o trabalhador ameaçado, o homossexual hostilizado na rua, são vítimas de actos intencionais de agentes identificáveis.”¹³ Não sendo a opressão exercida em circunstâncias idênticas ou com igual intensidade sobre todos os grupos sociais, a dificuldade de consenso à volta do conceito é extensa. Sem embargo, a partir do seu reconhecimento verifica-se um entendimento generalizado segundo o qual “todos os oprimidos sofrem alguma inibição da sua capacidade de desenvolvimento, de exercício das suas potencialidades e de expressão das suas necessidades, pensamentos e sentimentos.”¹⁴

Ainda de acordo com Iris Young, a opressão é exercida nas interacções quotidianas, apresentando cinco faces distintas, não dirigidas a um indivíduo em particular, mas a grupos sociais específicos:

· **Exploração:** para definir a primeira forma de opressão, a autora recorre à teoria marxista segundo a qual uma recompensa salarial é determinada por critérios de classes sociais, não sancionados por lei. Assim, a escravatura e o feudalismo justificavam o direito à apropriação total do trabalho de uns pela suposta superioridade social de outros. Nas palavras de Marx: “O salário é determinado pela luta amarga entre o capitalista e o trabalhador.

12. *Idem, ibidem*. No original: “In this extended structural sense oppression refers to the vast and deep injustices some groups suffer as a consequence of often unconscious assumptions and reactions of well-meaning people in ordinary interactions, media and cultural stereotypes, and structural features of bureaucratic hierarchies and market mechanisms — in short, the normal processes of everyday life.”

13. *Idem*, p. 42. No original: “The raped woman, the beaten Black youth, the locked-out worker, the gay man harassed on the street, are victims of intentional actions by identifiable agents.”

14. *Idem*, p. 40. No original: “all oppressed people suffer some inhibition of their ability to develop and exercise their capacities and express their needs, thoughts, and feelings.”

A necessária vitória do capitalista. O capitalista pode viver mais tempo sem o trabalhador do que o trabalhador sem o capitalista.”¹⁵ Entendendo que, numa sociedade com estas características, o proletário é visto como um simples trabalhador, Marx ironiza sobre o facto de lhe ser pago “tal como a um cavalo”, ou seja, apenas tanto quanto necessita para poder trabalhar (processo exploratório comumente intensificado em situações de crise económica):

“Se a oferta excede por muito a procura, então parte dos trabalhadores cai na penúria ou na fome. Assim, a existência do trabalhador encontra-se reduzida às mesmas condições que a existência de qualquer outra mercadoria. O trabalhador tornou-se uma mercadoria e terá muita sorte se puder encontrar um comprador.”¹⁶

Procedendo a uma necessária actualização teórica, Young relembra que a distinção de classes não faz parte do passado, continuando a verificar-se sempre que aqueles que detêm o poder exploram, em contexto laboral, os que se encontram em posição de desvantagem.

· **Marginalização:** a face mais perigosa da opressão, já que, por meio dela e segundo Young, “toda uma categoria de pessoas é expulsa da participação útil na vida social e potencialmente sujeita à severa privação material e até mesmo à exterminação.”¹⁷ Marginalizados são, deste modo, aqueles cujas capacidades, o trabalho ou a própria existência são ignorados, em virtude de características inatas (como ser mulher, portador de deficiência ou negro) ou pelas quais é perfeitamente legítimo optar (ser homossexual, judeu, muçulmano ou emigrante).

15. Marx, K. (1989). *Manuscritos económico-filosóficos*. Lisboa: Edições 70, p. 101.

16. *Idem*, p. 102.

17. Young, I. (1990). *Op. Cit.*, p. 53. No original: “A whole category of people is expelled from useful participation in social life and potentially subjected to severe material deprivation and even extermination.”

· **Impotência:** situação de exploração em contexto laboral, relacionada com a anterior. As vítimas (ou impotentes) preferenciais são trabalhadores sem qualquer tipo de autonomia, autoridade, hipótese de opinar ou de se expressar criativamente na realização do seu trabalho, como empregadas de limpeza ou operários têxteis (que, muitas vezes, são simultaneamente ignorados e marginalizados).

· **Imperialismo cultural:** tentativa de universalização da cultura e experiências de um grupo maioritário. Neste caso, a cultura dominante de uma sociedade é instituída como norma, em tal medida que a sua maneira de pensar, valores ou objectivos se tornam os mesmos para todos os indivíduos da sociedade. Índios nos Estados Unidos da América e muçulmanos na Europa são encarados como não pertencentes ao grupo dominante, o que os transforma em “outro”.

· **Violência:** enquanto fenómeno social, é também vista por Young como uma das faces da opressão. Tendo como principais vítimas os membros de determinados grupos sociais (pela simples razão de pertença àqueles), apresenta um carácter sistemático ao longo de todo o século XX e início do século XXI. Nesta categoria inserem-se os grupos de extrema-direita que atacam judeus, negros ou homossexuais, bem como homens que agridem sexualmente mulheres e crianças.

A justiça, enquanto dispositivo instaurador das relações igualitárias, constitui o meio privilegiado para anular as cinco faces da opressão. Tal como o feminismo — que busca instituir a desejada justiça social combatendo a discriminação originada numa característica inata (o ter nascido mulher) ou opcional (o ter-se transformado em mulher) —, a luta pela igualdade será a via adequada à eliminação de todas as formas de superiorização de determinados grupos sociais.

ARTE E POLÍTICA: A MULHER VISTA COMO O OUTRO

O começo de uma relação formal entre estudos de gênero e cinema situa-se historicamente na década de 70, quando uma segunda vaga de movimentos feministas denuncia as desigualdades iniciadas na esfera privada com repercussão na esfera pública. No contexto referido, diversas cineastas e pesquisadoras de estudos fílmicos procuram aplicar os princípios filosóficos e militantes à sua área de estudo. Se o cinema constituía um meio de comunicação de massas, a forma como suportava a manutenção de determinados preconceitos e estereótipos representava um mecanismo de repressão da identidade feminina. No presente capítulo irão rever-se as principais críticas e denúncias realizadas.

Filmes que preservam preconceitos

“Geralmente, as teorias não caem em desuso como carros usados relegados a um ferro-velho conceptual.

Elas não morrem, transformam-se, deixando vestígios e reminiscências.”

Robert Stam¹

Em 1972, Sharon Smith seria uma das primeiras autoras a proceder à tentativa de aplicação das propostas feministas à sétima arte. No primeiro número da revista *Women and film*, considera o “não surpreendente”

1. Stam, R. (2000). *Film theory – An introduction*. Hoboken/New Jersey: Wiley, p. 9. No original: “Theories do not usually fall into disuse like old automobiles relegated to a conceptual junkyard. They do not die; they transform themselves, leaving traces and reminiscences.”

processo de exclusão das mulheres da História do Cinema equivalente ao do universo literário, sendo igualmente notória a escassez de escritoras elogiadas ou reconhecidas pela crítica especializada. Enquanto espectadora, Sharon Smith reitera uma constante criação de personagens femininas cinematográficas com base na atracção física e nos jogos de encontros com as personagens masculinas. O homem, por sua vez, será menos mostrado em relação às personagens femininas do que na consagração de uma imensa variedade de papéis: “lutando contra a natureza (*O velho e o mar*; *Moby Dick*; *2001: Odisseia no Espaço*), contra o militarismo (*Dr. Strangelove*; *Catch 22*), ou provando a sua masculinidade nas pastagens (como em qualquer *western* de John Wayne).”²

No caso das personagens femininas que participaram nestas estruturas, inúmeros exemplos poderiam ser nomeados, como os grandes planos do rosto de Angie Dickinson, a loira que marca as pausas contemplativas e as distrações amorosas do xerife John T. Chance, interpretado por Wayne, em *Rio Bravo* (Howard Hawks: 1959). A finalidade da sua presença no filme vai sendo denunciada por falas provocadoras, como aquela em que diz: “Caso se decida, eu deixo a minha porta aberta. Durma descansado!”, ao que o xerife, “resistente-à-tentação”, responde: “Você não está a ajudar nada...”³ O par amoroso que acabam por protagonizar, no meio dos esforços de Chance para manter a segurança numa pequena cidade do Oeste americano, tinha uma diferença de idades de 24 anos⁴, sendo que poucas mulheres deverão recordar os atributos físicos de Wayne, quando comparadas ao número de espectadores que desfrutaram da beleza cinematográfica de Angie Dickinson. Tal como Sharon Smith sustenta, “as mulheres proporcionam aos homens sarilhos ou intervalos sexuais, ou pura e simplesmente não se encontram presentes.”⁵

2. Smith, S. (1972). “The image of women in film: some suggestions for future research”. Em: Beh, S.H. & Saunie, S. (ed., 1972). *Women and film*. Berkeley, California. N.º 1, p. 13. No original: “struggling against nature (*The Old Man and the Sea*; *Moby Dick*; *2001: A Space Odyssey*), or against militarism (*Dr. Strangelove*; *Catch 22*), or proving his manhood on the range (any John Wayne Western).”

3. Diálogo retirado de IMDB. No original: “— In case you make up your mind, I left my door open. — You’re not helping me any.”

4. Informação retirada do mesmo site.

5. Smith, S. (1972). *Op. Cit.*, p. 13. No original: “Women provide trouble or sexual interludes for the male characters, or are not present at all.”

Numa dimensão comparativa, à conotação sexual explícita a que foram votadas certas personagens femininas, contrapor-se-á, em igual medida, a sua total ausência noutros filmes. O caso de Stanley Kubrick, citado por Sharon Smith, revela um traço identitário que permite a quem assiste questionar-se: exceptuando Alice, de *Eyes wide shut* (1999), quem são as mulheres Kubrickianas? Que personagens femininas apresentam personalidades fortes ou protagonizam as suas obras? Consciente de que os paradigmas enunciados não seriam alteráveis mediante o exclusivo aumento do número de mulheres a assumir a realização/direcção (no sentido genealógico do termo em língua inglesa) de curtas e longas-metragens, a autora sublinha, ainda assim, a urgência da reflexão temática por todos aqueles que trabalham na indústria cinematográfica, tendo em vista a criação de novos modelos socioculturais. Nesse sentido, defende a necessidade de alteração, não apenas das estruturas comerciais por detrás do cinema, como das “próprias mentes” (estruturas de pensamento) de realizadores, produtores e guionistas.

Com o mesmo intuito, propõe um curioso exercício de inversão de papéis entre os sexos: dirigindo-se, em particular, aos leitores masculinos, pedelhes que, por breves instantes, pensem “no feminino”, como se todos os meios de comunicação social utilizassem artigos femininos (ela, dela,...), referentes a homens e mulheres; como se o Parlamento, em Washington, tivesse um único senador (homem), e as restantes instituições de poder fossem lideradas por mulheres; como se os filmes mostrassem apenas personagens masculinas a desempenhar as suas naturais funções de pais e maridos, ou, no extremo oposto, de prostitutas e maus da fita; como se os homens fossem exclusivamente exibidos enquanto objectos sexuais e aqueles que se revoltassem contra o seu destino fossem castigados ou eliminados.

Traçado o retrato inverso do que considera ser a sociedade envolvente, Sharon Smith conclui:

“Então imagine que, ao queixar-se, lhe é dada uma explicação biológica: quanto ao *design*, os órgãos genitais femininos são compactos e internos, protegidos pelo próprio corpo. Os órgãos genitais de um homem encontram-se expostos e devem ser protegidos de qualquer ataque. A vulnerabilidade dos mesmos exige um abrigo, pelo que os homens, nos filmes, devem ser mostrados no exercício de profissões pouco simpáticas e viris. Os dramas psicológicos relembram os homens da sua infância, quando as irmãs gozavam com os seus órgãos genitais que eles ridiculamente tapavam e destapavam, enquanto elas podiam cavalgar, trepar e correr livremente. Os homens são passivos, e é dessa forma que devem ser mostrados nos filmes, para que se possa reflectir e proteger a realidade. A anatomia comanda o destino.”⁶

Pautada por uma matriz essencialmente denunciadora e polémica, e não tanto por um enquadramento teórico rigoroso, a análise de Sharon Smith marca o início de um debate inconclusivo, no qual o cinema tanto aparece como produto de uma propaganda deliberada como de uma fantasia inconsciente, contrastando-se o seu poder ascendente sobre atitudes e comportamentos com a simples estrutura reminiscente das mudanças sociais. Não obstante, o artigo cumpre o objectivo de consagrar o duplo efeito dos estereótipos fílmicos — de criação ou reforço de preconceitos nas audiências masculinas, paralelo à limitação das aspirações femininas —, o que representaria um passo importante na aplicação das teorias feministas à sétima arte.

6. *Idem*, p. 17. No original: “Then imagine that if you complain you are given the biological explanation: by design a female’s genitals are compact and internal, protected by her body. A man’s genitals are exposed and must be protected from attack. His vulnerability requires sheltering – thus, in films, men must not be shown in ungentle-manlike professions. Psychological films remind men of their childhood, when their sisters jeered at the primitive male genitals, which ‘flap around foolish’ while the sisters could ride, climb and run unencumbered. Men are passive, and must be shown that way in films, to reflect and protect reality. Anatomy is destiny.”

Imagens distantes

No ano seguinte, em 1973, Claire Johnston critica a imagem da mulher no cinema realizado por homens, definindo-a como o significante da ausência fálica, ao invés de uma presença. Deste modo, enquanto Laura Mulvey viria a analisar a natureza do espectador cinematográfico equiparando-o a um *voyeur*, alertando para uma pressuposição discriminatória da sua masculinidade, Claire Johnston centrou a sua crítica na invisibilidade das mulheres reais no grande ecrã:

“Numa ideologia machista e num cinema dominado por homens, a mulher é apresentada como aquilo que ela representa para o homem. [...] Apesar da enorme ênfase que foi dada ao tema ‘a mulher como espectáculo no cinema’, é provável que a mulher, como mulher, se encontre ausente deste.”⁷

Na esteira da observação da autora, recorde-se novamente Howard Hawks e a solidariedade masculina típica dos seus filmes, por oposição à inexpressividade a que vota as personagens femininas. Em *Only angels have wings* (1939) e *To have and have not* (1944), como no já citado *Rio Bravo* (1959), a presença dominante dos homens que assumem o estatuto de heróis, respeitadores da ordem, contrasta com a secundarização das mulheres. No primeiro filme, Cary Grant interpreta o papel de Geoff Carter, director de uma pequena companhia aérea, no sul dos EUA. Atendendo às condições climáticas e geográficas da região, as viagens efectuadas comportam um elevado risco, pelo que Geoff busca incansavelmente o equilíbrio entre a manutenção da empresa, dos postos de trabalho e das próprias vidas dos trabalhadores. Jean Arthur, enquanto Bonnie Lee, assiste apaixonada ao

7. Johnston, C. (1973). *Notes on women's cinema*. London: Society for Education in Film and Television, p. 25. No original: “Within a sexist ideology and a male-dominated cinema, woman is presented as what she represents for man. [...] It is probably true to say that despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent.”

desenrolar da narrativa, com a transparência conveniente a uma mulher que vai anulando o seu poder de atracção até à conquista da confiança do homem amado.

Em *To have and have not* a estrutura repete-se: uma mulher de passado obscuro e sensualidade transbordante (quem não recorda o momento em que Lauren Bacall se encosta à parede e, com voz rouca e olhar felino, pergunta: “*Anybody got a match?/Alguém tem um fósforo?*”?) apaixonou-se por Harry Morgan. Humphrey Bogart interpreta o papel de proprietário de um pequeno barco com o qual, durante a II Guerra Mundial, auxilia membros da Resistência Francesa a fugirem da ilha da Martinica. Uma vez mais, a personagem masculina assume o estatuto de herói do filme, salvando opositores ao regime de Vichy, afecto ao partido nazi alemão, e contrastando com a personagem feminina, sobre a qual tão pouco edificantes informações são inicialmente fornecidas. Aos avanços directos da moralmente dúbia Marie “Slim” Browning, Harry vai reagindo com resistência e determinação. No final, assegurando-se de que o passado daquela mulher será resultado de uma série de infortúnios (podendo, a seu lado, regenerar-se), Harry mostra-se disposto a restituir-lhe a “honra perdida”. Desta forma, tal como em *Only angels have wings*, a condição imposta à personagem feminina para poder experienciar o amor é a de abandono da atitude sedutora e independente, simultânea à adopção de comportamentos submissos e relativa invisibilidade.

De notar ainda que a diferença de idades entre o casal (que acaba por casar-se, na “vida real”) nunca é sequer mencionada: Laureen Bacall tinha apenas 19 anos quando representou o seu primeiro papel no cinema, depois de alguns trabalhos como modelo fotográfico. Humphrey Bogart, que já somava três processos de divórcio, tinha mais 25 anos⁸ — a mesma diferença de idades que o separava de Gloria Grahame, junto de quem protagonizou *In a lonely place* (Nicholas Ray: 1950). Neste filme, as desconfianças manifestadas pela personagem feminina (igualmente deslumbrante e moralmente dúbia) relativamente a Dixon Steele (o guionista com comportamentos agressivos,

8. Informação retirada do *site* IMDB.

suspeito do homicídio de uma jovem) são punidas com a sua eterna infelicidade romântica. A cena em que pronuncia as palavras finais ficará para sempre na memória de quem assiste.



Imagem 4: Fotograma de *In a lonely place* (Nicholas Ray: 1950). Imagem retirada de: <http://www.davidbarette.co.uk/index.php?/photography/subtitles-of-life--death/>. Consultada em 2 de Setembro de 2013.

O pormenor da diferença de idades seria científica e esteticamente desinteressante, caso não fosse recorrente na formação de casais cinematográficos — recordem-se os papéis de Audrey Hepburn em *Funny face* (Stanley Donen: 1957) e *Charade* (Stanley Donen: 1963), ou os de Grace Kelly em *High noon* (Fred Zinnemann: 1952), *Rear window* (Alfred Hitchcock: 1954) e *To catch a thief* (Alfred Hitchcock: 1955). Relembrem-se ainda outros clássicos, como *Gone with the wind* (Victor Fleming: 1939), *Casablanca* (Michael Curtiz: 1942) ou *It's a wonderful life* (Frank Capra: 1946), para que possa depreender-se uma certa compulsão ao amor dentro dos rígidos códigos de faixas etárias: ao homem parece estar associado não apenas o poder de decisão, mas também o da própria sabedoria e discernimento, fruto de uma maior maturidade, experiência e conhecimento adquiridos.

A situação oposta (a mulher como elemento mais velho do par amoroso) será, por sua vez, digna de atenção por parte da maioria dos/as realizadores/as que, em muitos casos, chegam a atribuir-lhe centralidade temática, envolvida no escândalo ou desconforto social suscitados pela diferença: *Senso* (Luchino Visconti: 1954), *All that heaven allows* (Douglas Sirk: 1955), bem como o sucedâneo *Ali: fear eats the soul* (Rainer Werner Fassbinder: 1974), *The graduate* (Mike Nichols: 1967), *A short film about love* (Krzysztof Kieslowski: 1988), *Solo de violino* (Monique Rutler: 1990), *The piano teacher* (Michael Haneke: 2001), *The reader* (Stephen Daldry: 2008) ou mesmo a comédia romântica *The rebound* (Bart Freundlich: 2009) são exemplos da estranheza causada pela maior idade de uma mulher numa relação. Estranheza certamente imiscuída nos pré-requisitos de beleza e juventude que lhe são impostos, por oposição à masculinidade, força física e performatividade que constituem apanágio das personagens interpretadas por homens (ou dos próprios homens, em si).

Por razões que se prendem com a vulgarização deste tipo de disparidades, e justificando a escolha do título do seu artigo mais polémico publicado na obra citada (O cinema realizado por mulheres como um “contra-cinema”), Claire Johnston manifesta uma posição pragmática e pouco idealista sobre os processos criativos. Sublinhando que o desenvolvimento de estereótipos no cinema clássico de Hollywood terá constituído uma estratégia consciente da “máquina de sonhos” daquela indústria, a autora considera que o facto de sempre ter existido, ao longo de toda a História do Cinema, um maior espectro de papéis desempenhados pelas personagens masculinas se relaciona com a difusão de uma ideologia sexista e a subsequente oposição primária que coloca o homem dentro da história e a mulher fora da mesma, numa dimensão eterna e quase feérica. Rejeitando uma concepção de arte universalista e andrógina, a autora reitera que qualquer filme, enquanto objecto artístico, é produto de um sistema gerido por relações económicas (formulação que estende a filmes comerciais, políticos e experimentais), tendo o cinema sido particularmente perpetuado por uma ideologia masculina, sexista, burguesa e capitalista.

Na tentativa de evitar ou eliminar a estrutura arquetípica criada, o início da década de 80 seria marcado por um aumento do número de documentários realizados por mulheres, baseando-se na simples recolha de testemunhos de outras mulheres que falam directamente para a câmara — sem pressões de ordem económica, relativas à produção e distribuição dos filmes, mas também combatendo o suposto artificialismo de uma *mise-en-scène* trabalhada, uma maquilhagem edificante ou uma mediação do interlocutor excessivamente presente. Os sonhos, expectativas e preocupações das entrevistadas são proferidos na primeira pessoa e na ausência de filtros constrangedores: a missão de analisar o seu conteúdo é exclusivamente relegada a quem assiste. *A walk to beautiful* (Mary Olive Smith: 2008), *Very young girls* (David Schisgall: Nina Alvarez e Priya Swaminathan, 2008) ou *Miss representation* (Jennifer Siebel Newsom: 2011) constituem exemplos recentes de uma tendência crescente na contemporaneidade. O que é enunciado nestes filmes pode traduzir-se na expressão singular de uma voz feminina que busca (de acordo com os princípios beauvoirianos) a compreensão e identificação das mulheres que a escutam — o individual que se torna universal.

Em fases anteriores, o risco de desenvolvimento de um cinema não interventivo terá sido consagrado, segundo Claire Johnston, por realizadoras como Agnès Varda, a quem não poupa críticas cerradas: “Não há dúvida de que o trabalho de Varda é reaccionário: na sua rejeição da cultura e na colocação da mulher fora da história, os seus filmes marcam um passo retrógrado no cinema realizado por mulheres.”⁹ Na opinião da autora, o percurso de Varda e o seu filme *Le bonheur* (1965), em particular, seriam marcados pelo retrato das fantasias femininas como meras aspirações burguesas, numa estrutura semelhante à utilizada pela publicidade. Representante de um cinema europeu, supostamente não reprodutor de estereótipos, Varda não teria cumprido esses objectivos. Na sua perspectiva, seria dentro do próprio sistema americano (permeável aos rígidos códigos de uma sociedade sexista) que surgiriam dois exemplos de cineastas alternativas a um

9. Johnston, C. (1973). *Op. Cit.*, p. 30. No original: “There is no doubt that Varda’s work is reactionary: in her rejection of culture and her placement of woman outside history her films mark a retrograde step in women’s cinema.”

cinema dominante: Dorothy Azner e Ida Lupino. O filme *Dance, girl, dance* (Dorothy Azner: 1940) e o desenrolar da narrativa linear — as personagens femininas começam por ser representadas de acordo com os arquétipos de *vamp versus* mulher séria e terminam questionando o próprio espectador/a sobre os seus estereótipos e formas sexistas de ver — denunciam, segundo Johnston, a existência de uma ordem patriarcal dominante no cinema. A ilação comportaria ainda uma efectividade jamais alcançada pelo trabalho de Varda, ao contrário do que a militância da cineasta belga fazia prever. Por esses motivos, Claire Johnston entende que um cinema realizado por mulheres não se pode coadunar com visões românticas e idealistas:

“[...] a ‘verdade’ da nossa opressão não pode ser ‘captada’ em celulóide com a ‘inocência’ da câmara: tem de ser construída/manufacturada. Novos significados têm de ser criados rompendo com a fábrica da ideologia burguesa masculina dentro do texto fílmico.”¹⁰

A insistência de Claire Johnston na necessidade de mudança de paradigma a partir do próprio texto fílmico salienta o próprio filme como “texto” ou combinação de estruturas linguísticas e códigos visuais complexos, organizados com o objectivo de reproduzir determinados significados, e não apenas imagens ou estereótipos. Avaliar as imagens cinematográficas de mulheres segundo a sua maior ou menor veracidade será, por conseguinte, um processo redutor e sintomático da incompreensão de que as repercussões ou significados extraídos de um filme se originam na organização dos signos verbais e visuais. O objecto de análise deverá, portanto, ser a própria estrutura textual, uma vez que, segundo a autora, é nela que se concentra toda a ideologia dominante ou o sistema representacional oferecido ao espectador como “natural” e “universal”. Descodificá-lo e desconstruí-lo, na apreensão dos significados do signo “mulher” em cada texto, será, em última instância, uma das principais metas da crítica fílmica feminista.

10. *Idem*, p. 29. No original: “... the ‘truth’ of our oppression cannot be ‘captured’ on celluloid with the ‘innocence’ of the camera: it has to be constructed/manufactured. New meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film.”

O olhar de Laura Mulvey

Publicado no seguimento dos trabalhos de Sharon Smith e de Claire Johnston, um dos artigos essenciais e mais académica e mediaticamente divulgados na área dos estudos feministas filmicos data de 1975, quando Laura Mulvey, realizadora e docente da Universidade de Londres, publica *Visual pleasure and narrative cinema*, na revista *Screen*.¹¹ Pela primeira vez, a sétima arte é estudada de um ponto de vista psicanalítico, recorrendo aos princípios de Sigmund Freud e Jacques Lacan, questionando o envolvimento do prazer erótico, o seu significado e o lugar central da imagem feminina no filme. Incorporando a ideia freudiana de falocentrismo, Laura Mulvey reitera que o cinema clássico de Hollywood explora a mulher como objecto de desejo e encara a figura do espectador como masculina. Desta perspectiva, o seu artigo teve como objectivo proceder a uma clarificação simultânea da importância que o cinema tem para quem assiste e das formas pelas quais a sua magia tem actuado. O texto gerou a polémica inerente a este tipo de pensamento, pelo que as reacções não se fizeram esperar, mesmo entre as demais feministas.

Para Laura Mulvey, a cultura patriarcal dominante terá encarado, desde sempre, a mulher como “o outro macho”¹², restringindo-a a uma ordem simbólica na qual os homens puderam viver livremente as suas fantasias e obsessões tendo como arma o comando linguístico. A sua imagem silenciosa permaneceu assim amarrada ao lugar de portadora (e não de fabricante) de significado, numa constante dicotomia discriminatória que o cinema viria a reproduzir. A tendência seria agravada, na opinião da autora, pelo facto de a sétima arte oferecer uma série de prazeres possíveis, entre eles a escopofilia¹³, ou por existirem circunstâncias nas quais o acto de olhar constitui uma fonte de prazer — tal como, inversamente, poderá existir prazer em ser observado. Recorrendo novamente a Freud, Laura Mulvey lembra que o fundador da psicanálise definiu a escopofilia como um dos instintos que

11. Mulvey, L. (1975). “Visual pleasure and narrative cinema”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. N.º 16.3. Versão consultada em www.jahsonic.com.

12. Sublinhe-se aqui a influência do pensamento de Simone de Beauvoir.

13. Do grego *scoptophilia*, que significa “prazer em olhar”; expressão retirada da psicanálise e frequentemente utilizada por Jacques Lacan.

compõem a sexualidade, associando-a à tomada de outras pessoas como objectos e sujeitando-as a uma contemplação curiosa e vigilante. No limite, a escopofilia pode tornar-se uma perversão, produzindo *voyeurs* obsessivos para quem a satisfação sexual advém única e exclusivamente do olhar para um outro objectivado, num sentido controlador e activo.

Numa primeira leitura, o cinema parece distanciar-se do secretismo e da observação sub-reptícia de uma vítima desconhecedora e incapaz, pois o que é visto no ecrã é tão manifestamente demonstrado. No entanto, apesar de a maioria dos filmes *mainstream* retratarem um mundo hermeticamente fechado (com um desenrolar quase mágico dos acontecimentos e uma indiferença à audiência), Mulvey demonstra a pré-existência de um processo de separação. O distanciamento referido, que incita o *voyeurismo* de cada um, é alcançável pela aparente objectividade, o vincado contraste entre os jogos de luz no ecrã e a escuridão no auditório, que isola os espectadores entre si. Apesar de o filme estar realmente a ser exibido, as condições de projecção e as convenções narrativas potenciam a ilusão de se estar a olhar para dentro de um mundo privado. A posição de quem assiste traduz-se, segundo a autora, na repressão do seu exibicionismo e na projecção do desejo reprimido nos actores principais. Um certo fascínio narcisista desperta ainda um processo de identificação do ego com o objecto no ecrã. Estes prazeres e possibilidades serão, segundo Laura Mulvey, reservados aos espectadores masculinos. Seguindo o ponto de vista psicanalítico, a autora relembra que, para Jacques Lacan, olhar faz parte de um processo de autoconhecimento iniciado nos primeiros anos de vida. Nesse sentido, as crianças entre os seis e os 18 meses de idade atravessam a denominada “fase do espelho”: ao começarem a reconhecer a sua imagem, esta é devolvida de forma algo ambígua e reveladora de aspectos mais interessantes do que as dificuldades motoras que ainda apresentam, criando um “eu” ideal. O cinema acaba por desempenhar uma função semelhante, no momento em que o espectador se reconhece no protagonista masculino e sente o mencionado prazer narcisista. O processo desenrola-se mediante a estruturação do filme à volta de uma figura controladora com a qual o espectador se identifica. O

protagonista homem torna-se substituto do espectador no ecrã: o seu poder (enquanto controlador dos acontecimentos) coincide com o poder activo do olhar erótico, atribuindo a ambos um sentido de onipotência.

O processo de identificação da espectadora com as personagens femininas é dificultado pela conjugação de dois aspectos fundamentais: a ausência de controlo daquelas sobre os acontecimentos e a imagem de perfeição (física ou moral) transmitida, distante da mulher real que são ou com a qual se relacionam quotidianamente. Como exemplos, a autora refere os já citados momentos iniciais dos filmes *Only angels have wings* e *To have and have not*, repletos de *glamour* e sensualidade. Em ambos, a mulher começa por ser um objecto combinado do olhar do espectador e dos protagonistas homens. No entanto, à medida que a narrativa avança, apaixona-se pelo protagonista masculino e torna-se sua propriedade, perdendo todo o poder de sedução. Desta forma, a identificação do espectador com o protagonista faz com que o primeiro possa também, indirectamente, possuir a figura feminina. Na estética *noir*, nos casos em que o “final feliz” não se consuma, a mulher é geralmente punida pelo seu comportamento indigno. Em *The lady from Shanghai* (Orson Welles: 1947), Elsa, a personagem interpretada por Rita Hayworth, seduz George Grisby (interpretado pelo próprio Welles), na tentativa de o implicar num processo de assassinato que ele não terá cometido. Na cena final, Michael já se encontra livre da acusação, sendo-lhe oferecida a possibilidade de salvar ou deixar morrer Elsa: como forma de punição pelo seu comportamento, opta por castigá-la.

Por outro lado, a ideologia dominante reforça o pressuposto de que a figura masculina não suporta os encargos da objectivação, pelo que o homem rejeita uma postura exibicionista. Num universo que a autora considera sexualmente desequilibrado, o prazer de olhar seria dividido entre activo/masculino e passivo/feminino, sendo que a determinação do sexo masculino projecta a sua fantasia na forma feminina. A presença dela, encarada como mero objecto erótico, transforma-se num elemento indispensável ao espectáculo nos tradicionais filmes narrativos, não representando a acção, mas promovendo instintos activos nos que a rodeiam. Segundo Laura Mulvey, a estrutura tornou-se recorrente desde o aparecimento de Lauren

Bacall em *To have and have not* (Howard Hawks: 1944, imagem 5) e de Marilyn Monroe em *River of no return* (Otto Preminger: 1954, imagem 6), a par dos constantes grandes planos de pernas de Marlene Dietrich ou do rosto de Greta Garbo no cinema clássico.



Imagens 5 e 6: Lauren Bacall em *To have and have not* (Howard Hawks: 1944) e Marilyn Monroe em *River of no return* (Otto Preminger: 1954). Imagens retiradas de IMDB (www.imdb.com). Site consultado em 10 de Janeiro de 2012.

Outros exemplos representativos do aproveitamento da imagem feminina seriam a primeira cena em que Lana Turner surge no filme *The postman always rings twice* (Tay Garnett: 1946), com movimentos lentos e a pintar os lábios; ou a primeira cena em que Rita Hayworth interpreta *Gilda* (Charles Vidor: 1946), atirando sensualmente o cabelo para trás do rosto. Na mesma perspectiva, recorde-se a cena musical em que *Gilda* canta *Put the blame on*

Mame — a música propositadamente escrita por Allan Roberts e Doris Fischer para o filme¹⁴ — e na qual todos os figurantes a contemplam insistentemente. Não obstante, apesar da centralidade de Gilda, o filme é narrado por Johnny Farrell — a personagem masculina interpretada por Glenn Ford, que conduz a acção —, correspondendo novamente Gilda à mulher de moralidade dúbia, reconduzida pela figura masculina. A *femme fatale* que interpreta no início é progressivamente apagada/corrigida pela rigidez do homem que ama, sendo perseguida até Buenos Aires e aprisionada em casa, até Johnny se encontrar seguro da sua fidelidade. A estrutura narrativa é, portanto, semelhante à utilizada em *To have and have not* e em *Only angels have wings*. Em ambos os exemplos citados, a mulher desempenha papéis que fomentam a sua condição imagética “para ser olhada”.¹⁵



Imagens 7 e 8: Lana Turner no filme *The postman always rings twice* (Tay Garnett: 1946) e Rita Hayworth como *Gilda* (Charles Vidor: 1946). Imagens retiradas de IMDB (www.imdb.com). Site consultado em 10 de Janeiro de 2012.

14. Informação recolhida em IMDB.

15. A expressão usada por Laura Mulvey é “*to-be-looked-at-ness*”.

Para Laura Mulvey, nos filmes de Alfred Hitchcock o voyeurismo seria também uma figura preponderante, nomeadamente na mítica cena em que Norman Bates espia Marion Crain a despir-se, através de um orifício criado na parede para esse efeito. Em *Psycho* (Alfred Hitchcock: 1960), o uso da câmara subjectiva oferece ao espectador a possibilidade de partilha do ponto de vista de Norman, num recurso idêntico ao utilizado em diversas sequências de *Vertigo* (Alfred Hitchcock: 1958). Neste último, como a autora sublinha, a narrativa terá sido organizada “em torno do que Scottie vê ou deixa ver”.¹⁶ A perspectiva do espectador é quase sempre a da personagem masculina, que observa e persegue a personagem feminina pelas ruas de São Francisco — Califórnia. A sua obsessão leva-o a pedir a Judy que se vista como Madeleine (ambas as personagens interpretadas por Kim Novak). Quando descobre que foi enganado e alvo de um plano engendrado por Gavin Elster e Judy, obriga-a a subir as escadas da torre da Missão Espanhola de São João Baptista e a confessar a sua participação no crime. No campanário, Scottie tenta reconstituir as cenas que conduziram ao assassinato de Madeleine; sucumbindo à pressão, Judy desequilibra-se e cai da torre, consagrando-se novamente o castigo da mulher sem moral.

16. Mulvey, L. (1975). *Op. Cit.*, p. 8. No original: “the narrative is woven around what Scottie sees or fails to see.”



Imagem 9: Em *Psycho* (Alfred Hitchcock: 1960), Norman Bates espia Marion Crain a despir-se, apelando ao voyeurismo do espectador.



Imagem 10: No mesmo filme, através do uso da câmara subjectiva, o espectador assume o ponto de vista de Norman Bates. Ambas as imagens (9 e 10) retiradas de IMDB (www.imdb.com). Site consultado em 10 de Janeiro de 2012.



Imagens 11 e 12: Em *Vertigo* (Alfred Hitchcock: 1958), a perspectiva do espectador é quase sempre a de Scottie, que observa a personagem feminina junto à ponte Golden Gate e no quarto de hotel, quando lhe pede que se vista como Madeleine. Imagens retiradas de IMDB (www.imdb.com). Site consultado em 10 de Janeiro de 2012.

Retomada e discutida nas décadas seguintes de forma quase subversiva, a questão alcança um estatuto diegético em duas propostas de Krzysztof Kieslowski. Nos filmes que antecedem a trilogia da cor, *A short film about love* (1988) e *La double vie de Veronique* (1991), o cineasta polaco centraliza a sua atenção (e a do/a espectador/a) em duas mulheres igualmente espiadas por personagens masculinas. Através de janelas indiscretas das quais se vislumbra, não apenas o privado, mas essencialmente o íntimo, repercutem-se tentativas comuns de controlo remoto sobre a vida de Magda e Veronique. Como uma sensação que percorre toda a filmografia de Kieslowski, as duas obras constituem um retrato dialéctico de personagens melancólicas, no limiar da depressão, que vão encontrando motivos de esperança no amor — ainda que, à sua volta, o contexto político transpareça acesas revoluções ou crises socioeconómicas que, em círculo, reafirmam a importância dos afectos.

A short film about love é uma versão alargada e extraída de um dos episódios da série televisiva *Decálogo*, produzida no tempo-record de um ano (1990), a partir dos 10 Mandamentos da Lei de Deus. Em língua portuguesa seria traduzido pelo despótico título “Não amarás”. A ênfase colocada nos momentos privados de observação, as composições cuidadas e os movimentos de câmara que esbatem a linha entre os pontos de vista subjectivo e objectivo são figuras dominantes. No filme, um jovem apaixonado-se por uma mulher mais velha, residente no prédio em frente ao seu. Persistindo no olhar e desenvolvendo esquemas que o aproximam do objecto de desejo, Tomek vai alimentando a sua obsessão, até ser confrontado com aquilo que sente. Nesse momento, a juventude e inexperiência, por contraste com a maturidade e personalidade fortes da mulher olhada, são postas à prova num jogo que quase acaba por perder. A partir daí, é ela quem domina a observação, confortável com o *voyeurismo* que lhe é votado. Do distúrbio e profundidade de sensações que a história revela, surgem o afecto e a paixão, dos quais Magda apenas se consciencializa ao ter conhecimento da tentativa de suicídio de Tomek.

A meio da narrativa, a afirmação que o jovem profere, ao observar Magda com os cabelos molhados (“— Todas as cenas de sair do banho são iguais”), impulsiona a acção em direcção ao espectador, relembrando que isto é um filme. Antecipa-se um final no qual a eterna questão de Bazin, “*Qu’est-ce le cinema?*”, encontra uma consistente possibilidade de resposta. Quando Magda efectua o reconhecimento do espaço de onde era vigiada, desconstruindo o *voyeurismo* que perpassou toda a acção, observa-se a si própria, recriando ou encenando episódios de uma vida romântica e feliz, com Tomek. Nesta mescla de imagens que transparecem dependências, perturbações, vícios, ingenuidades, paixões e controvérsias, quem terá então manipulado quem? A questão pode ser deixada em aberto, mas com a certeza de que a transposição de olhares que imortaliza a sequência final dificilmente poderia ser descrita num romance literário. Em *A short film about love* assiste-se a uma rara preponderância da sétima arte, alcançada pelo facto de a imagem ter sido concebida como objecto primordial: o que é visto transcende a simplificação do objecto revelando mais subjectividades do que se poderia inicialmente supor.



Imagem 13: Fotograma de *A short film about love* (Krzysztof Kieslowski: 1988), onde Magda observa a sua própria vida, através do monóculo por onde Tomek a vigiava. Imagem retirada de IMDB (www.imdb.com). Site consultado em 10 de Janeiro de 2012.

La double vie de Véronique propõe, por sua vez, o regresso à repressão ou *voyeurismo* no sentido clássico, denunciado por Laura Mulvey. A música, a cenografia, os planos cuidados, a *performance* dos corpos e a simplicidade dos diálogos constroem um poema visual que marca a progressiva institucionalização do capitalismo na sociedade polaca. O contexto influi na personagem que é, ao mesmo tempo, Véronique e Weronika, num filme polaco, mas também francês e norueguês. A tentativa de controlo por parte da figura masculina é, no caso, mais bem-sucedida, pelo domínio de Aleksander na redacção de uma história familiar e na manipulação efectiva de duas marionetas construídas à semelhança de Véronique. No epílogo, enquanto a música sobe de tom e o confronto se torna inevitável, Véronique/Weronika questiona: “— *C’est moi ça? — Bien sûr c’est toi. — Pourquoi...? Pourquoi deux?*”



Imagem 14: Fotograma de *La double vie de Véronique* (Krzysztof Kieslowski: 1991), da sequência em que a personagem feminina se questiona: “— *C’est moi ça? — Bien sûr c’est toi. — Pourquoi...? Pourquoi deux?*”. Imagem retirada de IMDB (www.imdb.com). Site consultado em 10 de Janeiro de 2012.

Um cinema político

Para Laura Mulvey, e em conclusão, a análise destes conceitos adquire especial relevância de um ponto de vista feminista, por sintetizar toda a frustração das mulheres que vivem sob a ordem falocêntrica, bem como a própria origem do processo de opressão. Nesse sentido, a autora instiga a uma luta contra a estrutura inconsciente, formada no momento do aparecimento da linguagem. Como ferramenta, sugere que se inicie uma observação do patriarcado, recorrendo à psicanálise, considerando ainda que o avançado sistema de representação do cinema permite questionar os meios utilizados por aquele para estruturar as formas de ver e de sentir prazer ao olhar.

Retrospectivamente, Mulvey sublinha que o cinema terá avançado ao longo das últimas décadas, tendo deixado de constituir um sistema monopolizado, baseado em grandes investimentos de capital. Os avanços tecnológicos, como o formato 16 milímetros, alteraram as condições económicas de produção cinematográfica que pôde então passar a ser mais alternativa ou artesanal. No entanto, segundo a autora, as mudanças registadas não provocaram grandes alterações no que diz respeito ao cinema *mainstream*: “Consciente e irónico como o cinema de Hollywood sempre foi, restringiu-se a uma *mise-en-scène* formal, reflectindo o conceito e a ideologia do cinema dominante.”¹⁷

A magia do estilo de Hollywood e de todo o cinema que se encontra dentro da sua esfera de influência ter-se-á erguido, não exclusiva mas significativamente, a partir de uma hábil e satisfatória manipulação do prazer visual. Incontestado, o cinema *mainstream* introduziu o código do erotismo na linguagem da ordem patriarcal dominante, passando a alternativa, segundo Mulvey, pela “emoção de deixar o passado para trás, sem o rejeitar, transcendendo as formas gravosas ou desgastadas, ou ousando romper com as habituais expectativas de prazer para conceber uma nova linguagem do

17. Mulvey, L. (1975). *Op. Cit.*, p. 2. No original: “However self-conscious and ironic Hollywood managed to be, it always restricted itself to a formal *mise-en-scene* reflecting the dominant ideological concept of the cinema.”

desejo.”¹⁸ A satisfação e o reforço do ego, que até aí tinham representado o ponto alto da História do Cinema, deveriam ser atacados — não pela via da reconstrução de um novo prazer (que não poderia existir em abstracto), nem tão-pouco pelo caminho de um “*des-prazer* intelectualizado”, mas antes recusando abertamente a facilidade e a plenitude da narrativa do filme de ficção: “Um cinema político e esteticamente vanguardista é agora possível, continuando apenas a poder existir como um contraponto.”¹⁹

Como proposta de síntese, de entre os princípios essenciais das teorias feministas do cinema identificados até ao momento, iniciados por Sharon Smith e desenvolvidos por Claire Johnston e Laura Mulvey, destaca-se uma tentativa de encarar a sétima arte como circuito de debate das questões de género. A par do tradicional domínio da sociologia, da psicologia e da biologia, argumenta-se que o cinema, enquanto meio de comunicação de uma mensagem e com uma potencialidade infinita de espectadores, constitui território profícuo para o estudo daquelas relações. Outras artes, como a literatura, a pintura ou a escultura, serão também centrais na definição dos papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres.

Neste sentido, os estudos fílmicos iniciados nos anos 70 evoluíram de um ponto de vista semiológico — no qual se acentuava o papel desempenhado pela forma artística como meio de expressão —, para uma abordagem psicanalítica, centrada no processo de construção do significado nos filmes, em detrimento do seu conteúdo. Na prática, a nova metodologia permitiu um desvendamento dos mitos patriarcais que posicionam a mulher como o “outro”, exibindo as restrições e obstáculos enfrentados pela condição feminina como naturais e imutáveis. Por todos esses motivos, não deixando de reconhecer falhas nas explicações propostas para os diferentes fenómenos sociais e humanos, por uma certa tendência para a descontextualização, a importância da disciplina na estruturação do pensamento no século XX não deverá ser descurada.

18. *Idem, ibidem*. No original: “The alternative is the thrill that comes from leaving the past behind without rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, or daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire.”

19. *Idem*. No original: “A politically and aesthetically avant-garde cinema is now possible, but it can still only exist as a counterpoint.”

A MENTE FEMININA NUM CINEMA MASCULINO

Até ao início dos anos 80, a imagem da mulher no cinema corresponde a um singular processo de criação de uma identidade pelos homens que a filmaram, dentro de arquétipos fechados e estruturas narrativas lineares. Ainda assim, em alguns momentos da História do Cinema, as críticas feministas seriam absorvidas, ao ponto de se procurar atingir a espectadora-mulher e incitar os seus mecanismos de identificação. Nessa perspectiva, os anos 40 e 50 foram décadas de produção filmica particularmente dirigidas às espectadoras, com os denominados *women's films*.

Não revestido de unanimidade conceptual, o género cinematográfico pressupõe a centralidade da presença feminina ao longo de toda a narrativa e o direccionamento a uma audiência também essencialmente feminina, mimetizando sonhos, perspectivas e ansiedades. No entanto, segundo Mary Ann Doane, o que passou a ser oferecido ao público não correspondeu a um maior realismo da imagem da mulher (nem sequer a um erotismo/espectacularização da imagem do homem), mas à sua própria identificação enquanto ícone e objecto de desejo. O resultado da tentativa de colocação da sua subjectividade no ecrã traduzir-se-ia numa profunda instabilidade e incoerência, uma vez que a mulher que inicia a narrativa como voz principal termina invariavelmente silenciada.

A sensível

Como exemplos da “impossibilidade de direcção a um espectador feminino”, Mary Ann Doane cita *Rebecca* (Alfred Hitchcock: 1940) e *Caught* (Max

Ophlūs: 1949). Em ambos os filmes, segundo a autora, a fantasia feminina (independentemente de ser realizada pelo marido, pelo amante ou pela família) é exibida como uma perseguição que transmite medo e ansiedade. Reflecte-se, por isso, uma manifesta obsessão com certos mecanismos físicos associados à feminilidade (como o masoquismo, a histeria ou a paranóia), numa estrutura que a autora revê em todos os filmes do género. Apesar de não desenvolver o seu ponto de vista, é notório que o rosto de Joan Fontaine (ou Mrs. de Winter), em *Rebecca*, corresponde ao arquétipo da menina ingénua e apaixonada, que se subjugava à tortura psicológica exercida pela governanta da casa e ao desafecto por parte do marido. No gesto teatral que protagoniza aquando do julgamento daquele em tribunal, a nova Mrs. de Winter chega a desmaiar perante a possibilidade de Maxim ser considerado culpado pelo homicídio da primeira mulher.



Imagens 15 e 16: Fotogramas de *Rebecca* (Alfred Hitchcock: 1940), nos quais a governanta da casa tortura psicologicamente a frágil Mrs. de Winter. Imagens retiradas de: <http://www.dvdbeaver.com/film/dvdcompare/rebecca.html>. Site consultado em 7 de Setembro de 2013.

Já em *Caught*, Ophlūs assume-se como cineasta de boas intenções ao filmar uma mulher com maior grau de emancipação. Leonora Eames personifica a avidez, encarando a actividade de modelo como um passaporte para conhecer o seu futuro e idealmente rico marido. O sonho desvanecese quando a jovem se apercebe da loucura e dos mecanismos de poder associados à fortuna de Smith Ohlrig, com quem casara. O desconforto perante a invisibilidade a que é votada consagra-se na cena em que incita o marido a encará-la: “*Look at me! Look at what you bought!*”/Olha para mim! Olha para o que tu compraste!” Mais consciente, Leonora opta pela

independência financeira e por uma profissão onde a sua beleza não é explorada, conquistando o progressivo interesse e afecto de Larry Quinada. Ao médico do consultório onde começa a trabalhar, caberá o exercício da função masculina de salvador. O estatuto de herói do filme é assumido quando demonstra a Leonora a importância de sentimentos imateriais, ao mesmo tempo que a tranquiliza por ter ignorado o ataque cardíaco de Smith e pelas condições adversas que precipitam o final da gravidez.

Sobre este aspecto, pode estabelecer-se um paralelismo com outra obra de Ophlüs, *Letter from an unknow woman* (1948), na qual a mulher invisível, apaixonada por um homem que não é o seu marido, é tragicamente castigada com a morte do filho e, mais tarde, com a sua própria morte. Também em *Caught*, Leonora dá à luz uma criança prematura que morre ao nascer, libertando a mãe da sua ligação a Smith. A poesia das imagens de alguns dos mais belos filmes da História do Cinema é assim contraposta aos destinos trágicos das personagens femininas e das crianças concebidas sem amor. Ao mesmo tempo, é também notória uma devoção comum prestada às personagens masculinas, às quais é atribuído o poder de resgate da felicidade plena. Reconhecendo o esforço de Hitchcock e Ophlüs de não-espectacularização da mulher enquanto objecto do *voyeurismo* masculino, Mary Ann Doane acaba por concluir que as tentativas de ambos adquiriram contornos obsessivos e muito distantes da subjectividade feminina.

No mesmo sentido, também para Molly Haskell os *woman's films* representam a conjugação perfeita dos desejos insatisfeitos de uma menina virgem com os de uma escritora idosa: “A imagem final é a de tardes molhadas e desperdiçadas.”

Discordando com a generalização do conceito — por entender que deverão existir tantos tipos de filmes de mulheres como diferentes tipos de personalidades femininas —, a autora relembra que um filme centrado nas relações entre homens é designado como “drama”, não sendo pejorativamente apelidado de “filme de homens”. Num nível hierárquico inferior, os *woman's films*, como as telenovelas, serão uma espécie de “pornografia emocional *soft-core* para donas de casa frustradas”, com temáticas invariavelmente restritas a uma das seguintes categorias (por vezes, sobrepostas ou combinadas):

- O sacrifício (da personagem feminina pelas crianças, do amante pelo casamento, da carreira profissional pela família...);
- A aflição de esconder um segredo;
- A escolha de caminhos que vão influenciar a vida de outros;
- A competição, na maioria dos casos com outra mulher e por motivos passionais.

Já no final dos anos 90, e ainda relativamente à ampliação de traços supostamente conotados com a feminilidade, Carol Clover estudaria a beleza destas personagens num género muito específico. No artigo *Her body, himself: gender in the slasher film*, a autora sublinha o facto de a maioria dos filmes de terror terem um assassino homem e uma vítima mulher, geralmente jovem e bela, ecoando a expressão de Edgar Allan Poe segundo a qual a morte de uma mulher bonita é o tópico mais poético do mundo. O papel de activo no desenrolar da narrativa corresponde invariavelmente à figura masculina que, desta forma e também no cinema de terror, é responsável pelo assassinato da figura feminina, eterna desprotegida das suas garras. O medo, o histerismo e o pânico são sensações associadas às mulheres: “Uma exibição de força e raiva pode pertencer ao sexo masculino, mas chorar, acobardar-se, gritar, desmaiar, tremer e implorar por misericórdia pertencem ao sexo feminino.”

Como exemplos, revejam-se os rostos marcantes das vítimas em *Psycho* (Alfred Hitchcock: 1960), *Halloween* (John Carpenter: 1978), *Shining* (Stanley Kubrick: 1980), ou mesmo na primeira incursão portuguesa pelo género, *I'll see you in my dreams* (Miguel Ángel Vivas: 2003).



Imagem 17: Fotograma de *Halloween* (John Carpenter: 1978), retirado do blogue “La peli de la semana”: <http://pelidelasemana.blogspot.pt/2012/10/top-10-cine-de-terror.html>



Imagem 18: Fotograma de *Shinning* (Stanley Kubrick: 1980), retirado do blogue “The film emporium”: <http://thefilmemporium.blogspot.pt/2010/06/critical-analysis-shining-1980.html>. Ambos os blogues consultados em 10 de Janeiro de 2012.

Procedendo a uma análise retrospectiva dos estudos fílmicos até então publicados, a autora entende que o facto de a maioria das mulheres se identificar com personagens masculinas, efectuando uma troca simbólica de géneros, já teria sido profundamente estudado. O fenómeno inverso encontrava-se, no entanto, por desvendar. Na sua opinião, a identificação de um espectador homem com a personagem feminina é igualmente possível, tendo sido mais bem reconhecida por cineastas do que por críticos ou pesquisadores. Em Hitchcock, como relembra, um dos processos desencadeados será o de “vítima-audiência”, podendo a identificação com a mulher no chuveiro, em *Psycho*, ser efectuada por qualquer espectador do filme, independentemente do seu género. Neste caso, a ligação é desencadeada pelo olhar da câmara, que coincide com o da vítima.

A sexualizada

Prosseguindo a visão cronológica, os anos 60 e 70 correspondem ao início da mudança de paradigma, afirmando-se como os grandes impulsionadores da representação explícita da sexualidade feminina. Nesse sentido, Ann Kaplan sublinharia que a progressão de mentalidades e os próprios movimentos feministas geraram mudanças culturais radicais que confundiram os espíritos mais puritanos: “a mulher não pode mais ser taxada de ‘má’, uma vez que adquiriu o direito de ser ‘boa’ e sexual.”

No cinema, a tentativa de penetração na racionalidade e nas emoções do outro género adensa-se, particularmente em autores como Bergman, Antonioni, Truffaut, Resnais, Polansky e Woody Allen. Em Portugal, Manoel de Oliveira ou João Botelho, e, mais tarde, Manuel Mozos e João Canijo representam casos de procuras idênticas, ainda que nem sempre conseguidas.

Em 1966, quando Ingmar Bergman estreia *Persona*, começa a traçar-se um retrato posteriormente recuperado por Woody Allen e Lars von Trier, em filmes como *Another woman* (1988) e *Melancholia* (2011). Num século que tanto terá pressionado as mulheres, pela constante dificuldade de conciliação entre vida familiar e profissional, a depressão feminina é exibida como doença ou estado de espírito dominante. Na psicanálise de Jung, *persona*

é um complexo da personalidade e, simultaneamente, a máscara com a qual cada ser se apresenta ao mundo: pela sua incorporação, o indivíduo relaciona-se com o outro, desempenhando um papel social que constribe e questiona a realidade. Assumindo esse princípio, Bergman mostra o cinema como ilusão, identificável na luz acesa, no início, do projector, das cenas da filmagem de Elizabeth no estúdio e da própria realidade que extravasa o filme, com imagens-citações do Vietname ou da criança judia no gueto de Varsóvia. Além disso, a obra é inegavelmente marcada pela cena na qual a médica questiona e pressiona Elizabeth (imagem seguinte):



Imagem 19: Fotograma de *Persona* (Ingmar Bergman: 1966). Imagem retirada de: <http://thebes.fivebyfive.be/2009/07/14/persona-1966/>. Consultada em 1 de Setembro de 2013.

A médica (Margaretha Krook) questiona Elizabeth Vogler (Liv Ullman): “Acha que não compreendo? O impotente sonho de ser. Não de parecer, mas de ser. Consciente em cada momento. Vigilante. Ao mesmo tempo, o abismo

entre o que és para os outros e para ti próprio. O sentimento de vertigem constante de estar finalmente exposto. De ser visto através, cada gesto uma falsidade, cada sorriso um esgar.”¹

Mais do que um filme que trabalha a metalinguagem, *Persona* é uma reflexão sobre o ser humano ou, mais especificamente, o “ser mulher”. Analisando propostas anteriores que consagrem temáticas idênticas, já em *O eclipse* (Michelangelo Antonioni: 1962), bem como nos restantes dois filmes da trilogia, tinham sido mimetizados o constrangimento e a incomunicabilidade das modernas relações humanas, na apoteose sintagmática proferida por Monica Vitti: “Queria não te amar. Ou amar-te muito mais.” A falta de alternativas na vivência de um sentimento que não se reproduz, mas que não desaparece. Imutáveis na sua estagnação, a vida e os amantes que deveriam seguir em frente, não se renovam.

Os grandes planos que focam a beleza enigmática da personagem central reforçam, por sua vez, as acusações de *voyeurismo* e de um certo fetichismo que poderiam ser apontadas ao realizador — e que o próprio parece contestar mais tarde, no filme *Blow up* (Michelangelo Antonioni: 1966). Neste último, as cenas do fotógrafo que objectifica a modelo ou a sequência da perseguição de Jane (Vanessa Redgrave) pelo parque revelam uma suposta obsessão, contradita no epílogo: a obra analisa a mentira inerente à descontextualização das imagens, mas também o auxílio prestado pelas mesmas ao serem observadas no seu conjunto, no que à compreensão da realidade diz respeito. Fica subentendida a importância de uma essência que o olhar não consegue captar. Ao filmar a evolução de Thomas, Antonioni mostra que, da simples máquina de reprodução de fotografias que aquele personificava, é possível evoluir-se para uma sensibilidade superior.

Como diegese mística de uma experiência individual, é perceptível que, a partir do momento em que o ser humano se disponibiliza a viver o fundamental-invisível, alcança a serenidade. Mais completo e espiritualmente enriquecido, faz as pazes consigo próprio. Desaparece, como na última sequência, enquanto ser individual, tornando-se parte de um

1. Diálogo copiado da edição em DVD.

todo que irá continuar a progredir. Com *Blow-up*, e pelas razões apontadas, Antonioni consegue assim combater uma certa futilidade e linearidade narrativa das quais era acusado.

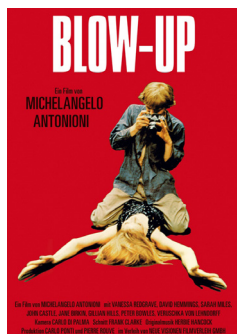


Imagem 20: Poster de divulgação de *Blow up* (Michelangelo Antonioni: 1966) com David Hemmings e Veruschka von Lehnendorff, retirado de <http://www.listal.com/viewimage/141060h>. Imagem 21: Fotograma da sequência da perseguição de Thomas (David Hemmings) a Jane (Vanessa Redgrave), retirado do blogue “Only the cinema”: <http://seul-le-cinema.blogspot.pt/2010/09/blow-up.html>. Ambas as imagens consultadas em 15 de Julho de 2013.

Em Portugal, ainda nas décadas de 60 e 70, as influências da *Nouvelle Vague* começam a reflectir-se no denominado *Novo Cinema Português*. Assimilando uma importância da *mise-en-scène* em detrimento da narrativa, rejeitam-se as convenções do “velho cinema”, na figura das comédias dos anos 30 e 40, bem como a estagnação produtiva dos anos 50. Os filmes resultantes seriam, no entanto, paradigmáticos, quando encarados de uma perspectiva de género. Enquanto as personagens femininas dos filmes contemporâneos que têm vindo a ser mencionados apresentam já um relativo grau de independência (que pode causar estranheza, mas não uma revolta evidente), o Novo Cinema recriou, sob o véu de um movimento vanguardista, personagens que não se encontram nas liberdades recentemente conquistadas. Neste sentido, Ilda, em *Os verdes anos* (Paulo Rocha: 1963), e Marta, em *O cerco* (António da Cunha Telles: 1970), são mulheres mártires que, ao assumirem ambição, personalidade e vontade própria, são veementemente castigadas e punidas.



Imagens 22 e 23: Ilda (Isabel Ruth) em *Os verdes anos* (Paulo Rocha: 1963), e Marta (Maria Cabral), em *O cerco* (António da Cunha Telles: 1970) são dois ícones do *Novo Cinema Português*, reflectindo, no caso da primeira, as consequências do profundo sexismo da sociedade portuguesa, e a objectificação de um realizador, no caso da segunda. Imagens retiradas de: <http://www.rtp.pt/cinemax/?t=Paulo-Rocha-ou-a-arte-de-ser-portugues.rtp&article=7913&visual=2&layout=8&tm=36> e de <http://www.rtp.pt/rtpmemoria/?t=O-Cerco.rtp&article=2116&visual=2&layout=19&tm=37>. Ambos os sites consultados em 12 de Setembro de 2013.

No caso de *Os verdes anos*, recorde-se o conflito entre os valores do campo e da cidade que toda a obra reflecte: Júlio (Rui Gomes), jovem de 19 anos, recém-chegado da província, vem morar para Lisboa, em casa do tio Afonso. Conhece Ilda (Isabel Ruth) que o incita a estudar e a emigrar para países de maiores prosperidades económicas, como França ou Alemanha. Ao invés, Júlio preferiria casar e constituir família, preservando alguns comportamentos sexistas inculcados por uma educação rural e conservadora: Ilda não deve conversar ou dançar com estranhos (cena da discoteca que passa música *rock and roll*), mas Júlio pode passar a noite na companhia de duas prostitutas. O final trágico de Ilda, após ter recusado o pedido de casamento, consuma a punição de uma rapariga rural que soube adaptar-se ao estilo de vida urbano e que sonha poder vestir as roupas da sua patroa. Todo o filme consagra uma visão sobre os desejos humanos mais comuns que, ao não serem concretizados, geram revolta, melancolia, vícios e criminalidade.

Numa estrutura díptica semelhante, Marta (Maria Cabral) foi apresentada como símbolo da emancipação da mulher urbana. No entanto, a figura-fetice do *Novo Cinema Português* personifica uma manequim e hospedeira de terra consciente da atracção que exerce sobre a população masculina, usando-a como meio para alcançar os seus fins. Ao longo de 111 minutos, António da Cunha Telles demonstra um fascínio quase obsessivo por um rosto e um corpo que debitam propostas e tentativas de angariar algum dinheiro. Errada e frequentemente apresentada como uma obra feminista, *O cerco* revela, por seu turno, uma notória objectificação da actriz e uma punição constante da personagem. Agredida e violada pelo próprio marido, Marta simplesmente divorcia-se e leva uma vida de constantes desenganos e infortúnios.

Deste modo, a transição das imagens da mulher-fetice ou invisível no decorrer da acção para a imagem da mulher independente não seria pacífica. A mesma percepção leva Molly Haskell² a concluir que, nos anos 70, a reacção do patriarcado às exigências das manifestantes e teóricas feministas

2. Haskell, M. (1987). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. Chicago: University of Chicago Press.

se traduziu na realização de inúmeros filmes sobre mulheres violadas, nos quais o homem se sente no direito moral de destruir a sua sexualidade explícita (como sucede em *O cerco*). No plano histórico, a listagem de filmes que abordam explicitamente a violação de mulheres consolida-se naquela década e seguintes. *Thriller: a cruel picture* (Alex Fridolinski: 1973), *Act of vengeance* (Robert Kelljchian: 1974), *I spit on your grave* (Meir Zarchi: 1978, e o *remake* homónimo de Steven R. Monroe: 2010), *Ms. 45* (Abel Ferrara: 1981), *Sudden impact* (Clint Eastwood: 1983), *The ladies club* (A.K.Allen: 1986) ou *The accused* (Jonathan Kaplan: 1988) são apenas alguns exemplos. Com uma estrutura em três actos bastante idêntica, as narrativas começam geralmente por mostrar imagens de uma mulher violada/torturada/deixada em estado moribundo (acto 1); que sobrevive ao crime com os traumas expectáveis (acto 2); e que inicia um processo de vingança, concretizado na perseguição e assassinato dos violadores (acto 3). Na esteira de Claire Johnston, Haskell anui que um cinema feminista terá sempre contornos de contra-cinema e de contestação a este tipo de imagens.

DO ESPECTADOR UNIVERSAL À PASSIVIDADE DA MULHER QUE ASSISTE

Estudar cinema a partir de um ponto de vista feminista implica, como tem sido considerado nos capítulos precedentes, uma alteração de foco que se distancia da análise puramente textual e se aproxima das estruturas de identificação e prazeres visuais provocados. Sendo centradas na relação espectador – ecrã, as teses propostas consideram a identificação como um processo determinante na constituição do sujeito. Nesse sentido, do ponto de vista teórico e político, a sua importância será tanto maior para mulheres que jamais se tenham representado — ou sequer revisto — a si próprias por meio de imagens.

O espectador universal

No seguimento das teses/manifestos analisados nos capítulos anteriores, e que constituíram a génese das teorias feministas do cinema, Annette Kuhn viria a sustentar que aquelas teorias e a produção filmica feminista se encontram relacionadas, assumindo todas as implicações políticas que subjazem à construção de conhecimento a partir desse ponto de vista. De acordo com a docente emérita da Queen Mary University of London, o seu interesse e envolvimento na temática surge em 1974, quando assiste pela primeira vez a uma mostra de filmes feministas. O que mais a terá então impressionado, segundo revela no prefácio do ensaio crítico *Women's pictures – Feminism and cinema*, foi o facto de os filmes exibidos não serem apenas *sobre* mulheres (trabalhadoras, donas de casa, mães,...), mas também *de* mulheres. A originalidade da autoria

permitiu-lhe perceber que, até ao momento, todo o prazer que havia retirado do visionamento de filmes tinha dependido enormemente da sua identificação com personagens masculinas e de uma conseqüente negação de si, enquanto mulher: “Eu tinha vindo a colocar-me na posição do homem, do herói, para poder desfrutar — ou talvez mesmo compreender — os filmes.”¹

Neste sentido, Annette Kuhn sublinha que o estabelecimento da relação entre cinema e feminismo implica ainda uma percepção dos efeitos de determinadas políticas culturais (imagens, representações, significados e ideologias) na situação histórica e social das mulheres, deixando implícitos dois pressupostos: *a*) nem sempre o contexto económico é o principal constrangimento ao respeito pela igualdade; *b*) a ideologia dominante define as relações sociais, em geral, e a própria diferenciação dos géneros, em particular. Sobre este aspecto, recorde-se que a teorização feminista-marxista havia defendido que a cultura, ainda que hegemónica, de uma sociedade não actua de forma isolada: sendo a interacção entre os factores económicos e sociais historicamente constituída, a identidade sexual/de género também o será. No *Manifesto Comunista* publicado em 1848, Marx e Engels consideravam já que a opressão sobre as mulheres não havia sido gerada pelos homens, mas pelo desenvolvimento da propriedade privada e pela conseqüente emergência de uma sociedade de classes. Para ambos, a luta pela emancipação das mulheres era inseparável da luta pelo fim da sociedade de classes preconizada pelo socialismo.

Numa perspectiva não antagónica mas complementar, Annette Kuhn entende que qualquer tipo de intervenção no campo cultural, baseada numa análise conjunta de feminismo e cinema, potencia a transformação dos cânones identitários de género. Por essa razão, questiona: será o feminismo de um texto reconhecível pelos atributos do/a seu/ua autor/a, pelos atributos do próprio texto, ou pela forma como é interpretado? A resposta — bem

1. Kuhn, A. (1982). *Women's pictures – Feminism and cinema*. London: Verso, p. ix. No original: “I had, that is, been putting myself in the place of the man, the hero, in order to enjoy – perhaps even to understand – films.”

como o estabelecimento de uma relação entre autoria e género, fundamental para o posterior estabelecimento de uma relação entre cinema feminista e cinema de mulheres — envolve a análise de dois pontos essenciais:

· O primeiro, eternamente debatido nos estudos literários e artísticos, é a própria intenção autoral. Pressupondo-se a redutibilidade do texto às intenções conscientes de quem o produz, bem como a fidelidade absoluta da posterior interpretação a essas mesmas intenções, analisa-se a filmografia de um determinado autor como um “todo”, uma “obra” em si.

· O segundo aspecto centra-se na organização textual. Para complemento deste ponto, Kuhn revê a definição proposta por Luce Irigaray, segundo a qual a linguagem feminina é aquela que actua fora da lógica aristotélica (masculina, visível e orientada por objectivos), sendo portanto mais subjectiva, aberta e com múltiplos significados, logo, mais desafiadora. Nesse sentido, um texto assumiria características femininas no momento da leitura. A recepção passaria a constituir um acto político em si, atribuindo-se ao leitor o poder decisivo de fixar o significado final: “Um texto feminino constituiria, desta forma, uma subversão e um desafio a um texto ‘mainstream’.”² Para Luce Irigaray, o feminino corresponde, portanto, a um discurso perturbador dos modos de representação e, conseqüentemente, da ordem cultural dominante. Não obstante, tendo em conta a sua ausência de características formais rígidas, uma intervenção cultural que baseie os seus procedimentos unicamente no texto terá poucas hipóteses de ser interventiva.

Assumindo-se o pressuposto de que as intenções autorais de uma obra e/ou os seus atributos isolados não garantem uma leitura específica e orientada, levantam-se novas questões relativas aos meios segundo os quais o feminismo penetra num texto. Ao rejeitar o distúrbio ou o carácter subversivo como critérios suficientes, Annette Kuhn postula que uma obra feminista é aquela que assume as suas tendências políticas, pelo que o/a autor/a dispõe de dois meios para atingir os objectivos: criar uma incógnita e

2. *Idem*, p. 12. No original: “A feminine text would in this way constitute a subversion of and challenge to a ‘mainstream’ text.”

esperar que esta seja compreendida à luz de determinados valores e ideais; ou, por outro lado, assumir os seus propósitos e restringir a variedade de interpretações.

Dada a importância do momento da recepção na identificação de uma obra feminista, a autora considera ainda fundamental que se analise a forma como o cinema dominante se dirige ao espectador e o posiciona no processo de significação, pelo que indaga: “como é a ‘mulher’ conceptualizada dentro desse processo, como representação, signo ou significante?”³ Uma abordagem semiótica, enquanto ciência que estuda o efeito dos signos e a produção de significados na sociedade, seria expectável para a formulação de uma resposta. Não negligenciando a sua relevância, Kuhn sustenta que a psicanálise — baseada numa teoria de processos inconscientes que operam na constituição do sujeito — concretiza uma análise mais profunda do modo como, no momento da recepção, os espectadores são envolvidos, formados por e, ao mesmo tempo, construtores de significados.

Tal como defendia Jacques Lacan, também para a autora o desenvolvimento do sujeito integra o processo de aquisição de linguagem (do qual o inconsciente será produto resultante) e as relações estabelecidas com o mundo exterior. Aplicar a psicanálise ao cinema exige, deste modo, a construção de um modelo no qual o “campo do sujeito” é formado por três elementos⁴: inconsciente, subjectividade e observação. A respeito do segundo, é importante relembrar a sua constituição dentro (e por meio) dos actos de fala, tomando-se como exemplo a utilização do pronome pessoal “eu” — ao pronunciá-lo, o sujeito falante separa-se do mundo exterior e conceptualiza a sua subjectividade, podendo concluir-se que o processo de significação coincide com o processo de constituição de uma identidade. Relativamente à observação, como Lacan já havia sugerido, o processo é crucial na formação do sujeito: olhando para um objecto do mundo exterior, ele/a começa a experienciar, individual e autonomamente, o seu próprio corpo.⁵

3. *Idem*, p. 43. No original: “How then is ‘woman’ to be conceptualized within this process, as representation, sign or signifier?”

4. *Idem*, ps. 44–47.

5. A fase do espelho, na qual a criança vê o reflexo do seu corpo individualizado do corpo materno, é parte integrante deste processo. Para Annette Kuhn, a separação enunciada por Lacan é condição essencial para que o sujeito inicie o entendimento da linguagem.

Tratando-se a significação de um processo subjectivo e interminável, Annette Kuhn defende que a produção de significados no cinema é igualmente dinâmica e evolutiva. Nessa perspectiva, deve falar-se não apenas de obras, mas também de leituras, análises e recepções feministas. Estudar e trabalhar os mecanismos de recepção, apostando na formação de públicos sensibilizados e atentos, deverá constituir um dos objectivos centrais não exclusivamente de pesquisadores, mas de educadores, agentes e instituições culturais.

O processo de identificação da espectadora

Presente desde as primeiras propostas de estudos feministas fílmicos, o conceito “identificação” seria estruturante no pensamento de Annette Kuhn, bem como nas pesquisas subsequentes. Esquemáticamente, Freud já havia distinguido vários níveis⁶, partindo da noção de identificação primária enquanto criação de um laço afectivo entre sujeito e objecto: a fusão do “eu” com o objecto total, numa incorporação do segundo pelo primeiro. A partir desse momento, constitui-se um “eu” rudimentar, com base corporal, que absorve o objecto na fase oral.

Seguem-se as formações edípicas, onde o “eu” vai tomando consistência a partir das identificações com os objectos amados e perdidos — forma-se o “super-ego”, como parte do ego, mas distinta deste. Em simultâneo, surgem as identificações parciais, também constitutivas do ego pela absorção de traços de objectos, e que vão substituindo progressivamente as escolhas de objectos. Segundo Freud, pode ainda falar-se das identificações recíprocas entre os pares, registadas quando o objecto com o qual o “eu” se identifica se coloca no espaço de uma instância psíquica levando os vários “eus” a identificarem-se entre si, na forma que habitualmente liga os membros de uma colectividade (exemplo: o líder no lugar do ideal do “eu”). Deste modo, segundo Freud, o “eu” constitui-se por fases, existindo de início um rudimento de ego fundado no corpo e na pulsão (como um impulso energético

6. Freud, S. (1989). *The ego and the id*. New York: W. W. Norton & Company.

que tem a sua origem numa excitação corporal). Esse esboço do “eu” vai ao encontro do objecto e constrói o psiquismo, pelo que a subjectividade parte naturalmente de algo interno.

Em literatura, o conceito “identificação” seria utilizado para descrever o processo de simpatia ou criação de laços com uma determinada personagem. No cinema, por sua vez, foi relacionado com o “ponto de vista”: o/a espectador/a vê e segue um filme a partir do ponto de vista da personagem, apropriando-se do seu olhar como objecto do mundo exterior. Nesta perspectiva, associando-se a uma empatia narrativa com os sonhos, valores, memórias ou experiências da personagem eleita, a identificação envolve também um efeito visual conseguido pelo tipo de plano, enquadramento, edição e montagem. Tratando-se de um processo que atenua as fronteiras entre o “eu” e o “outro”, inclui não apenas as fases descritas pela psicanálise, mas também outras relacionadas com o consumo cultural, numa abordagem mais generalista. Ambas adquirem particular relevância para as teorias feministas, na medida em que o cinema constitui um veículo de transmissão de imagens de feminilidade que as espectadoras acabam por absorver, de forma mais ou menos reflectida. Para Laura Mulvey existe, no entanto, uma constante deturpação dessas imagens, sendo a identificação estrangida por um processo cultural complexo que reproduz os princípios da cultura dominante, ao mesmo tempo que reforça a identidade patriarcal.

Revelando uma tendência conceptual, o interesse de Mulvey pela psicanálise seria partilhado por diversos teóricos franceses. Nos anos 70 também Christian Metz e Jean-Louis Baudry se apropriaram das propostas de Sigmund Freud e de Jacques Lacan para reflectirem sobre a operação que transforma o espectador em sonho, levada a cabo pelo aparato cinematográfico. Seguindo os princípios freudianos, Baudry diagnosticou um processo de dupla identificação no cinema, no qual a primária designa a identificação com o sujeito da visão (a instância representante), e constitui a base da secundária, correspondente à identificação com as personagens:

“Partindo do princípio que, durante a fase do espelho, se estabelece uma relação dualista, esta constitui, em conjunto com a formação do ‘eu’ na ordem do imaginário, o elo da identificação secundária. Pertencendo a

origem do ‘eu’, como descoberto por Lacan, à ordem do imaginário, o mecanismo óptico de idealismo que a sala de projecção escrupulosamente reproduz é subvertido. Mas não é como especificamente imaginário, nem sequer como uma reprodução da sua primeira configuração que o ‘eu’ encontra um lugar no cinema. Isso ocorre antes como uma espécie de prova ou de verificação dessa função, uma solidificação por via da repetição.”⁷

Segundo Baudry, aquele que olha para as imagens em movimento identifica-se menos com o que é representado (as personagens, a narrativa, o enredo) do que com o próprio jogo da câmara, que mostra o que e como (em que posição) deve ser olhado. Imóvel e silencioso na envolvimento da escuridão da sala de cinema, o espectador assiste ao espectáculo em condições que o remetem para a identificação primária psicanalítica — o momento da assimilação oral de objectos, no qual a criança ainda não distingue o “eu” do “outro”. Desta forma, Baudry afirma que o aparato cinematográfico (que envolve o jogo da câmara e a posição do espectador na sala de cinema) transforma o filme no meio de comunicação ideal para a transmissão da ideologia dominante, sem que restem grandes possibilidades de negociação ou resistência.

Numa formulação concordante, Metz sustenta que a identificação por parte do espectador representa uma obrigatoriedade, sob pena de o filme se tornar incompreensível, “consideravelmente mais do que os filmes mais incompreensíveis”.⁸ O movimento é, assim, idêntico ao da convivência

7. Baudry, J.L. (1970). “Ideological effects of the basic cinematic apparatus”. Em: Mast, G., *et al.* (eds., 1992). *Op. Cit.*, p. 353. No original: “From the very fact that during the mirror stage a dual relationship is established, it constitutes, in conjunction with the formation of the self in the imaginary order, the nexus of secondary identification. The origin of the self, as discovered by Lacan, in pertaining to the imaginary order effectively subverts the optical machinery of idealism which the projection room scrupulously reproduces. But it is not as specifically imaginary, nor as a reproduction of its first configuration, that the self finds a place in the cinema. This occurs, rather, as a sort of proof or verification of that function, a solidification through repetition.”

8. Metz, C. (1980). *O signifiante imaginário — Psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 56.

social: “a mais simples das conversas pressupõe a alternância do *eu* e do *tu*, por conseguinte a aptidão dos dois espectadores a uma identificação recíproca e giratória.”⁹ Na sala de cinema, o jogo mantém-se:

“[...] o filme é aquilo que recebo e é também aquilo que ponho em movimento, uma vez que não pré-existe à minha entrada na sala e que me basta fechar os olhos para o suprimir. Ao pô-lo em movimento, eu sou o aparelho de projecção; ao recebê-lo, sou o écran. Nestas duas figuras, simultaneamente, eu sou a câmara, lançada como um dardo e, não obstante, registadora.”¹⁰

Em ambas as formulações (de Baudry e Metz), a inércia e a masculinização do espectador não são directamente mencionadas, permanecendo, no entanto, implícitas. Já a apropriação da teoria psicanalítica por Laura Mulvey coloca a diferenciação sexual no centro da sua teoria, demonstrando a forma como o inconsciente da sociedade patriarcal terá estruturado a linguagem fílmica. Em concordância com Claire Johnston, Mulvey reitera que, no cinema, o signo “mulher” é constituído *para* e *pela* cultura patriarcal, ao impor uma imagem feminina silenciosa que permite aos homens viverem livremente as suas fantasias e obsessões. Os prazeres cinematográficos incluem, desse modo, o *voyeurismo* e o fetichismo, bem como um regresso aos prazeres da infância ligados à fase do espelho descrita por Jacques Lacan, na qual a criança se imagina a si própria como um ser individual e poderoso, ao mesmo tempo que se identifica com a imagem “mais-que-perfeita” que o espelho lhe reflecte — imagem essa que é novamente fornecida pelo cinema na figura do herói. Para Laura Mulvey, estes prazeres são exclusivamente possibilitados ao espectador masculino, sendo a mulher objecto (e não sujeito) do olhar da câmara: é o herói do filme que faz a história avançar, controla os eventos, a própria mulher e o olhar erótico. A mulher funciona apenas como objecto de desejo, interrompendo ou decorando, ao invés de fazer progredir a narrativa.

9. *Idem*, p. 56.

10. *Idem*, p. 61.

Valerie Walkerdine viria a contestar essa posição. Num artigo intitulado *Video Replay*¹¹, a pesquisadora da Universidade de Cardiff analisou aprofundadamente uma família de classe média, composta por pai, mãe e três filhos (Joanne, de 6 anos; Robert, de 9; e James, de 13), residentes numa cidade inglesa que não especifica. Utilizando uma metodologia de investigação directa, estuda os processos de identificação de todos os membros da família ao assistirem ao filme *Rocky II* (Sylvester Stallone: 1979). Valerie Walkerdine conclui que a visualização das imagens produz um efeito distinto em cada elemento, incitando a um sentimento comum de rebeldia e desejo de luta contra o sistema dominante, transformando o filme num bem cultural mais útil do que a maioria dos extractos intelectuais conseguiria prever. Ao delinear um modelo de subjectividade contrário aos anteriores, a autora defende que se acabe com a obsessão “das tropas ilusórias de uma ideologia opressiva”¹², devendo preferivelmente encarar-se a fantasia como um motivo de esperança e de fuga à tirania. As duas formulações (de Mulvey e de Walkerdine) são notoriamente incompatíveis: enquanto a primeira critica os tipos de identificação que reproduzem identidades rígidas e imutáveis, a segunda revela possibilidades de resistência e de dinamismo. Não obstante, à proposta de análise de Walkerdine pode contrabalançar-se a falta de heroínas femininas como referentes, pelo menos no cinema realizado até ao início do século XXI (e nos próprios filmes que compõem a saga de Rocky).

Sobre o mesmo tema, no artigo conjunto *Women and film: a discussion of feminist aesthetics*, de autoria partilhada por Michelle Citron, Julia Lesage, Judith Mayne, Ruby Rich e Anna Marie Taylor, publicado em 1978 na revista *New German Critique*, argumenta-se que, apesar de as mulheres serem permanentemente objectificadas, no quotidiano e no cinema, elas são também espectadoras. Como tal, são envolvidas em relações de desejo e, muitas vezes, de identificação com as figuras femininas do filme: “As mulheres são ensinadas a ser objectos de espectáculo. E isso significa

11. Walkerdine, V. (1986). “Video replay: families, films and fantasy”. Em: Burgin, V. *et al.* (eds., 1986). *Formations of fantasy*. London: Routledge, ps. 167-199.

12. *Idem*, p. 196.

que elas têm algo em comum com a Marilyn Monroe.”¹³ Nesse sentido, Anne Marie Taylor considera não se dever limitar o desejo à linha recta da psicanálise freudiana (homem-activo/mulher-passiva, absorvida por Mulvey e Johnston), por não ser conjecturada a hipótese da mulher se sentir atraída pelo objecto visual:

“Um bom exemplo do qual me recordo é o filme *Hustle* de Robert Aldrich, que passou recentemente na televisão. A Catherine Deneuve, a prostituta e colega de quarto do agente da polícia, é tão maravilhosa que, por essa razão, dificilmente se consegue tirar os olhos do ecrã. Não consigo imaginar uma mulher a prestar grande atenção ao, como é que ele se chama? — Burt Reynolds — enquanto está a ver o filme.”¹⁴

Ponderando a possibilidade, Taylor sublinha que muitas realizadoras feministas tentam construir imagens alternativas, trabalhando com efeitos cinematográficos subtis, como a cor e a luminosidade, ou questionando a própria forma como o corpo da mulher tem sido fotografado e filmado ao longo dos tempos. Ainda assim, as autoras anuem que, enquanto espectadoras, as mulheres irão sempre interpretar o filme de modo distinto, pelo que as teorias feministas do cinema deveriam ter como objectivo encontrar uma linguagem para essa distinção. Conjuntamente entendem que tem sido prestada excessiva atenção à produção fílmica, ignorando-se as múltiplas potencialidades hermenêuticas: “Se os valores dependem da nossa recepção, então a ordem é menos imutável do que é suposto e, nesse caso, a crítica é muito mais importante do que havíamos pensado.”¹⁵

13. Citron, M. *et al.* (1978). “Women and film: a discussion of feminist aesthetics”. Em: *New German Critique*. Duke University Press, Durham, USA. N.º 13, p. 84. No original: “Women are taught to be objects of spectacle. And that means they have something in common with Marilyn Monroe.”

14. *Idem*, p. 85. No original: “A good example which comes to mind is the film *Hustle* by Robert Aldrich which was recently shown on TV. Catherine Deneuve, the prostitute roommate of the police officer, is just so gorgeous throughout that you can hardly take your eyes off the TV set. I can’t imagine a woman giving much of a damn for what’s his name? – Burt Reynolds – while watching this film.”

15. *Idem*, p. 87. No original: “If values are dependent on our reception, then the order is less immutable than supposed and, in that case, there’s a lot more importance in criticism than we may have thought.”

Outros autores, nomeadamente Jackie Stacey¹⁶, consideram variantes mais específicas de identificação da espectadora, relacionadas com o prazer sentido pelo poder feminino ou pela própria fuga à realidade que o cinema enquanto ficção potencia. Nos casos de extrema devoção ou idolatria, a autora postula a existência de um certo hibridismo na identidade da espectadora que procura imitar a estrela de cinema. Estes processos chegam a implicar mudanças físicas drásticas na cor e no corte de cabelo, no guarda-roupa que se assemelha ao da actriz, ou em comportamentos e atitudes públicas idênticas. Inobstante, no âmbito da presente investigação, a empatia que importa ser explorada prossegue o alinhamento teórico anteriormente aprofundado, no sentido da análise de personagens femininas criadas por realizadoras-mulheres que poderão (ou não) ser a ignição de mecanismos de identificação nas espectadoras, motivando-as à acção ou levando-as a distintos entendimentos dos seus quotidianos.

O espectador indefinido

Especificada a necessidade de criação de mecanismos de identificação, sobretudo no caso de mulheres que não têm idêntico acesso à produção de bens culturais, é também importante que se aprofunde, do ponto de vista da recepção, o conceito de “espectador”. Nesse sentido, recorde-se que, na segunda década do século passado, Hugo Münsterberg¹⁷ relacionou os laços que ligavam espectador e filme por intermédio dos “meios mentais” com que o segundo capta o primeiro, sublinhando a importância do primeiro para que o segundo cumpra a sua função. Para o autor, é o espectador quem atribui à imagem as características reais que esta não possui e que, não obstante, deve transparecer possuir, colocando-se em evidência o processo de recepção por parte da audiência.

16. Stacey, J. (1991) “Feminine fascinations: forms of identification in star-audience relations”. Em: Gledhill, C. (ed., 1991). *Stardom: Industry of desire*. London: Routledge, ps. 141-161.

17. Münsterberg, H. (1916). *The photoplay: A psychological study*. New York: D. Appleton & C.

Entre os formalistas, Ejchenbaum propõe a noção de “discurso interior”¹⁸ para designar as actividades de descodificação e compreensão dos signos que surgem no ecrã, desenvolvidas por quem assiste. Edgar Morin, por sua vez, encararia o cinema como “simbiosis”¹⁹: um sistema que integra componentes linguísticos e psíquicos, sendo o espectador que, a partir das suas necessidades e disponibilidade afectiva, interpreta a imagem. Já nos anos 60, a semiótica estruturalista exigia que o espectador desempenhasse o papel de “descodificador” que decifra um conjunto de imagens e de sons, como “um visitante atento que, passo a passo, recupera o sentido da representação.”²⁰

Na década seguinte, relembra Casetti, a visão dominante seria textualista, encarando-se o espectador como um “interlocutor” — “alguém a quem se dirigem umas propostas e de quem se espera um sinal de entendimento; um cúmplice subtil do que se move no ecrã; um *partner* a quem se confia uma tarefa e que a realiza com todo o seu empenho.”²¹ Para o autor, é o filme quem constrói o seu espectador, empurrando o olhar e a voz das personagens para fora de cena, para todos aqueles que, presumivelmente, os podem reconhecer, procurando um sinal de contestação: “O filme, finalmente, dá-se a ver: institui a sua própria finalidade — o seu próprio destino — como meta a alcançar e como limite a ultrapassar.”²²

A respeito da temática, Marie-José Mondzain coloca outros problemas, relacionados com a égide do espectáculo e o triunfo da imagem numa parte significativa das sociedades contemporâneas. No seu entender, os modelos dominantes impõem um imaginário conotado com a comercialização de objectos demasiado idênticos entre si, o que conduz a uma padronização do olhar e a uma anulação do potencial criativo. Contudo, e como relembra, a emoção visual mantém uma relação profunda com as paixões humanas,

18. Tynianov, I., et al. (ed., 1984). *Poetika Kino*. California: Berkeley Slavic Specialties.

19. Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Minuit.

20. Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Catedra, p. 22. No original: “un visitador atento que paso a paso recupera el sentido de la representación.”

21. *Idem*, ps. 22 e 23. No original: “alguien al que dirigir unas propuestas y del que esperar una señal de entendimiento; un cómplice sutil de lo que se mueve en la pantalla; un *partner* al que se confia una tarea y que la realiza poniendo todo su empeño.”

22. *Idem*, ps. 28 e 29. No original: “El fin, en fin, se da a ver: instituye su propia finalidad – su propio destino – como meta para alcanzar y como orilla sobre la que saltar.”

inferindo que “aquilo que é invisivelmente tecido entre os corpos que vêm e as imagens vistas constitui a trama de um sentimento partilhado, de uma escolha no destino das paixões que nos atravessam.”²³

A figura do *homo spectator* corresponde ao *homo* que pode saber e pensar: colocando o olhar ao serviço da experiência de apreciação do visível, produz, simultânea e essencialmente, “signos que lhe permitirão ouvir e ver, dar a ouvir e fazer ver os movimentos do seu desejo e os do seu pensamento.” Aprofundando a analogia entre imagem e discurso verbal, Mondzain afirma que a primeira é a única possibilidade de acesso ao segundo, tendo a actividade espectral um papel activo e dinâmico na partilha do sensível. Relembrando que, já na Antiguidade Clássica, os gregos entendiam o discurso como inspirado por *daimon* — divindade relacionada com os afectos e a imaginação que, por sua vez, convocam o desejo de cada ser humano —, a autora considera ser na actividade diegética que a realidade obtém uma forma, os eventos adquirem um tempo e espaço próprios, e os sujeitos são associados a um nome, um rosto e uma identidade. O espectador assume assim, por excelência, o lugar de produtor de sentidos, ao mesmo tempo que se interpretam os movimentos da sua vontade e actividade cognitiva como motor da dialéctica estabelecida entre o ver e o dizer.

Para Mondzain, a participação activa do olhar perante uma imagem é extensível a toda e qualquer experiência estética, entendendo-se o sujeito espectador como um todo, que observa, sente, deseja, mas também reflecte e teoriza. No paralelismo, é facilmente perceptível a figura do “espectador emancipado” criada por Jacques Rancière. No entender do filósofo, os actos de “ver” e “pensar” são simultâneos, correspondendo a actividade espectral à possibilidade legítima de conquista da liberdade: a emancipação começa quando se compreende que olhar é também agir. O espectador não se cinge à posição de contemplador distante, sendo antes um

23. Mondzain, M.-J. (2002). *L' image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, p. 52. No original: “C'est ce qui se tisse invisiblement entre les corps qui voient et les images vues qui constitue la trame d'un sens partagé, d'un choix dans le destin des passions qui nous traversent.”

intérprete activo do espectáculo que lhe é oferecido: “Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente.”²⁴ Por esse motivo, em tom de provocação, Rancière questiona:

“Porquê identificar olhar e passividade, senão por força do pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se na imagem e na aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade exterior ao teatro? Porquê assimilar escuta e passividade, senão por via do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da acção?”²⁵

O mecanismo de criação de imagens

Na discussão do tema “a ingenuidade do espectador”, Teresa de Lauretis teceu igualmente considerações importantes que suscitam o debate. Na sua obra mais sistemática — *Alice doesn't* — e em particular no segundo ensaio, intitulado *Imaging*, a autora começa por afirmar que o cinema tem sido estudado como mecanismo de representação ou máquina propositadamente construída para gerar imagens e visões da realidade social (*Imaging*), definindo o lugar do espectador nesta última. No entanto, e uma vez que o cinema se encontra directamente envolvido na produção e reprodução de significados, valores e ideologias, a especialista em História da Consciência, da Universidade da Califórnia — EUA, propõe o seu entendimento como prática significativa ou trabalho de semiose produtor de efeitos de significado e percepção, auto-imagens e posições subjectivas para todos os implicados, sejam eles realizadores ou espectadores. Dito de outro modo, o cinema corresponderia a um processo semiótico no qual o sujeito se vê continuamente envolvido, representado e inscrito na ideologia, indo ao encontro das teorias feministas dominantes que procuram reestruturar o lugar da mulher no simbólico.

24. Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, p. 22.

25. *Idem*, p. 21.

Segundo Teresa de Lauretis, a análise fílmica constitui o ponto de partida para qualquer tentativa de entendimento das diferenciações sexuais e dos seus efeitos ideológicos na construção dos sujeitos sociais, apesar de, como sublinha, a representação da mulher no que diz respeito à imagem ser muito anterior ao aparecimento do cinema. Neste contexto da significação icónica, a crítica feminista coloca algumas questões que a autora considera pertinentes, nomeadamente: o que entendem as teorias feministas do cinema por “imagens de mulheres”? Por que motivos são habitualmente cingidas ao dualismo “imagens positivas” / “imagens negativas” ou *clichés*? O debate, que perpassa o meio académico, os *media*, as conferências, os jornais especializados e as prosaicas conversas de café, revela-se, no seu entender, extremamente redutor e comparável aos estereótipos criticados: positivo *versus* negativo, santa *versus* maquiavélica, boa *versus* má da fita. Assume-se que as imagens são directamente absorvidas por um espectador, receptivo e ingénuo, sem qualquer tipo de análise contextual. Contrariando o excessivo poder atribuído ao icónico, Lauretis relembra que as próprias autoras feministas demonstraram a forma como as imagens são, em diferentes culturas, interpretadas à luz da ideologia patriarcal dominante. Seguindo o mesmo raciocínio, e colocando de parte a histórica inocência atribuída ao sexo feminino, as imagens devem ser encaradas como potenciais geradoras de contradições, o que introduz novos questionamentos:

“Através de que processos as imagens no ecrã produzem imagens dentro e fora do ecrã, articulam significado e desejo nos espectadores? Como são percebidas as imagens? Como é que nós *vemos*? De que forma atribuímos significado àquilo que vemos? E permanecerão estes significados ligados às imagens? E quanto à linguagem? Ou ao som? Que relações transportam a linguagem e o som para as imagens? Criaremos imagens da mesma forma que imaginamos, ou serão ambos o mesmo processo? E mais uma vez temos de perguntar: que factores históricos intervêm no processo de criação de imagens? (Factores históricos podem incluir discursos sociais, codificação de géneros, expectativas das audiências, mas também produção inconsciente, memória e fantasia).

Finalmente, quais são as ‘relações produtivas’ da criação de imagens na realização e visualização de filmes, ou visualização — o que produz? Como produz?”²⁶

Na tentativa de encontrar respostas, Teresa de Lauretis recorda que, desde o início, a semiologia se desenvolveu a partir dos princípios linguísticos de Ferdinand Saussure, como uma forma conceptual e analítica de estudar a função dos elementos denominados “signos” na produção social de significados. Cada signo, afirma Saussure, é constituído por um laço socialmente estabelecido entre a *imagem de um som* (imagem acústica) e um *conceito*. À primeira o autor não faz corresponder o som material, puramente físico, mas a marca psíquica desse mesmo som, enquanto representação fornecida pelo testemunho dos sentidos, sendo portanto da ordem do sensorial (e não material). Nas suas palavras: “o carácter psíquico das nossas imagens acústicas surge bem claro quando observamos a nossa própria linguagem. Sem mover os lábios nem a língua, podemos falar connosco ou recitar mentalmente um poema.”²⁷

Observando a tese de Saussure, Teresa de Lauretis sublinha que a semiologia associa a ideia de imagem e de representação ao significante e não ao significado, o que poderá justificar a falta de consideração teórica relativamente ao primeiro. Caso o significante fosse definido como uma “imagem mental” e se associasse o significado à representação (em vez de a uma pura conceptualização), a complexidade do signo seria mais evidente e mais bem estudada. Por outro lado, encontrando-se a representação presente em ambas as componentes do signo, a autora apresenta-a como a própria função social do signo. Não obstante, traz à memória que o

26. Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, p. 39. No original: “By what processes do images on the screen produce imaging on and off screen, articulate meaning and desire, for the spectators? How are images perceived? How do we see? How do we attribute meaning to what we see? And do those meanings remain linked to images? What about language? Or sound? What relations do language and sound bear to images? Do we image as well as imagine, or are they the same thing? And then again we must ask: what historical factors intervene in imaging? (Historical factors might include social discourses, genre codification, audience expectations, but also unconscious production, memory, and fantasy.) Finally, what are the ‘productive relations’ of imaging in filmmaking and filmviewing, or spectatorship – productive of what? Productive how?”

27. Saussure, F. (1986). *Curso de linguística geral*. Publicações Dom Quixote: Universidade Moderna, p. 122.

debate produzido nos primeiros anos da semiologia formulou uma vincada oposição entre signos linguísticos e signos icônicos, linguagem verbal e imagens visuais, associada a modos distintos de percepção, significação e comunicação. Subentendeu-se, portanto, que a linguagem verbal era mediada e codificada, pertencendo à esfera da racionalidade e do simbólico, enquanto as imagens visuais seriam imediatas, naturais e directamente relacionadas com a realidade, os sentimentos, a afectividade e a fantasia. O cinema, segundo afirma, foi apanhado no meio da “tempestade teórica”, pelo seu estatuto de linguagem/sistema semiótico, dependente da possibilidade de determinar uma articulação (preferencialmente dupla) com os signos cinemáticos. Numa linha comparativa, escassas manifestações culturais são consideradas pertencentes às duas esferas:

“E mesmo quando uma prática cultural como o cinema atravessa claramente ambas, a sua suposta incomensurabilidade determina que as questões de percepção, identificação, prazer ou desprazer sejam contabilizadas quanto à resposta idiossincrática individual ou gosto pessoal, e, portanto, não discutidas publicamente; enquanto a relevância social de um filme — o seu significado último ou a sua qualidade estética — pode ser compreendida, partilhada, ensinada, ou debatida ‘objectivamente’ num discurso generalista.”²⁸

Alterar o cinema dominante

A par de Teresa de Lauretis, outra das vozes mais críticas (ou reflexivas) relativamente às teorias feministas do cinema seria a de Christine Gledhill que, nos últimos anos, tem defendido insistentemente a necessidade de uma “renegociação do prazer visual”. No cômputo geral, a autora relembra que a matriz ideológica das décadas de 70 e 80, influenciada pelo pós-

28. Lauretis, T. (1982). *Op. Cit.*, p. 57. No original: “And even when a cultural form, such as cinema, clearly traverses both spheres, their presumed incommensurability dictates that questions of perception, identification, pleasure, or displeasure be accounted for in terms of individual idiosyncratic response or personal taste, and hence not publicly discussed; while a film’s social import, its ultimate meaning, or its aesthetic qualities may be grasped, shared, taught, or debated ‘objectively’ in a generalized discourse.”

estruturalismo e pela cine-psicanálise, rejeitou o cinema por se dirigir ao espectador patriarcal e burguês, ao mesmo tempo que restringia as possibilidades de identificação das mulheres-espectadoras. Apesar de reconhecer a existência de abordagens paralelas que prevêm distintas possibilidades de leitura, a autora sustenta que, na maioria dos casos, as análises feministas se centraram apenas nas formas dirigidas à mulher: “Enquanto a crítica literária feminista analisou a ficção de mulheres — tanto da época vitoriana como contemporânea, escrita por mulheres e/ou para mulheres — os estudos fílmicos e televisivos feministas exploraram particularmente os *woman’s films*, os melodramas e as telenovelas.”²⁹ O presente estudo e a análise de um *corpus* fílmico baseado em longas-metragens realizadas por cineastas pretende contrariar esta tendência. No entender da especialista em género e estudos fílmicos, da Universidade de Sunderland — Inglaterra, a convergência da psicanálise e do cinema tem sido problemática para o(s) feminismo(s), uma vez que se tem teorizado largamente a partir da perspectiva da masculinidade e das suas construções. No cinema, as situações idealistas, fetichistas ou *voyeuristas* nas quais a mulher é habitualmente colocada reforçaram a teoria segundo a qual as imagens femininas não representam a mulher, mas o inconsciente patriarcal e, em particular, o olhar por detrás da câmara. De acordo com as teorias cine-psicanalíticas, a narrativa clássica reproduz essas estruturas psicolinguísticas e ideológicas, oferecendo uma ilusão de unidade, plenitude e identidade que o espectador deve assumir para poder participar nos prazeres e no significado do texto. Na opinião de Christine Gledhill, os argumentos sintetizados atraíram as feministas pelo seu poder de explicar a misoginia alternada e a idealização das representações femininas no cinema, mas forneceram também caracterizações muito negativas da mulher enquanto espectadora, sugerindo posições de identificação colonizadas, alienadas ou masoquistas. O facto de conceitos como

29. Gledhill, C. (1988). “Pleasurable negotiations”. Em: Pribam, E.D. (ed., 1988). *Female spectators: Looking at film and television*. London: Verso, p. 64. No original: “While feminist literary criticism recovers women’s fiction – both Victorian and contemporary, written by women and/or for women – feminist work on film and television has particularly explored the woman’s film, melodrama and soap opera.”

“voyeurismo cinematográfico” e “fetichismo” servirem de norma para a análise da narrativa do cinema clássico terá ainda dificultado a concretização de uma teoria cine-psicanalítica sobre o feminino que ultrapassasse as noções de “falta”, “ausência” e “outro”.

A localização psicolinguística do feminino no processo reprimido de significação terá conduzido à defesa de movimentos vanguardistas e de textos desconstrutivistas como forma de impugnar o sistema patriarcal e de expor os mecanismos da narrativa *mainstream*. Mediante uma recusa de pontos de identificação estáveis, o/a espectador/a é convidado/a a interagir na linguagem, na forma e na identidade. Christine Gledhill, como Teresa de Lauretis, defende, no entanto, que estes processos não contrariam os problemas de posicionamento:

“Enquanto a audiência vanguardista e politicamente comprometida desconstrói os prazeres e as identidades oferecidas pelo texto *mainstream*, assume, ao mesmo tempo, uma identidade confortável, que é a do crítico ou conhecedor posicionado na esfera do ‘ideologicamente correcto’ e do ‘radical’ — uma posição que é marcada pela distinção da mistificação ideológica atribuída às audiências dos meios de comunicação. Isto sugere que o problema político não é a tomada de posição, mas o tipo de posições que são oferecidas ou nas quais o público participa”.³⁰

Segundo Christine Gledhill, criar uma alternativa de vanguarda implica restringir o cinema feminista a um nicho de mercado onde apenas circulam representantes de uma elite intelectual, ignorando-se, ao mesmo tempo, as desejáveis possibilidades de uma leitura resistente dentro das próprias estruturas dominantes. Nesta perspectiva, os significados não são inteiramente fixados e transmitidos pela vontade do comunicador; resultam

30. *Idem*, p. 66. No original: “While the political avant-garde audience deconstructs the pleasures and identities offered by the mainstream text, it participates in the comforting identity of critic or *cognoscente*, positioned in the sphere of the ‘ideologically correct’ and the ‘radical’ – a position which is defined by its difference from the ideological mystification attributed to the audiences of the mass media. This suggests that the political problem is not positioning as such, but which positions are put on offer, or audiences enter into.”

também de interações textuais formadas por uma série de factores de ordem económica, estética e ideológica, frequentemente inconscientes, imprevisíveis e difíceis de controlar.

Para a autora, linguagens e formas culturais são universos nos quais se relacionam inúmeras subjectividades que, por sua vez, impõem, desafiam, negociam ou deslocam identidades. A figura da mulher, o olhar da câmara, os gestos e os sinais de interação humana não são, por fim, fornecidos, de uma vez por todas, a uma ideologia particular — ao inconsciente ou a qualquer outra: “São signos culturais e, por essa razão, lugares de luta; luta entre vozes masculinas e femininas, entre vozes de diferentes classes, etnias,...”³¹ Perante a existência de diversos grupos sociais que procuram uma identidade própria e contrária às representações dominantes (mulheres, negros, homossexuais ou elementos das classes trabalhadoras), surge a necessidade de negociação de auto-imagens articuladas, reconhecíveis e respeitadoras.

“Para adoptar uma posição política é necessário assumir, no momento, uma identidade consistente e responsável. O alvo de ataque não deveria ser a identidade em si, mas as suas construções dominantes, totalitárias, não contraditórias e imutáveis. Precisamos de representações que tenham em conta as identidades — representações que funcionem com um certo nível de fluidez e contradição — e precisamos de criar identidades distintas — que nos ajudem a fazer um uso produtivo das contradições das nossas vidas.”³²

Para Christine Gledhill, ser espectador/a não corresponde ao contacto com um produto cultural ou mediático e a uma posterior absorção linear. A recepção sugere descontinuidade, fluxo e uma imensa variedade de posições de identificação dentro do mesmo texto. Tais processos, longe

31. *Idem*, p. 70. No original: “They are cultural signs and therefore *sites* of struggle; struggle between male and female voices, between class voices, ethnic voices, and so on.”

32. *Idem, ibidem*. No original: “To adopt a political position is of necessity to assume for the moment a consistent and answerable identity. The object of attack should not be identity as such but its dominant construction as total, non-contradictory and unchanging. We need representations that take account of identities – representations that work with a degree of fluidity and contradiction – and we need to forge different identities – ones that help us to make productive use of the contradictions of our lives.”

de se encontrarem confinados à arte elitista ou a trabalhos políticos e vanguardistas, representam uma fonte crucial de regeneração. Defendendo que o acto crítico não termina na leitura ou na avaliação de um texto, a autora entende que ele gera novos ciclos de produção e negociação de significados, tais como peças jornalísticas, cartas aos editores, discussões nas salas de aula e em apresentações dos filmes, ou mudanças nas políticas de distribuição, seguidas de novas críticas que reiniciam o ciclo.

Pode, todavia, contra-argumentar-se que a crítica de filmes, a análise contextual e o debate nem sempre se inserem no circuito *mainstream*. Para que a hipótese adquira contornos de maior verosimilhança, será fundamental assegurar uma democratização das artes e, nomeadamente, de todas as formas textuais sucedâneas ao filme: a crítica e a análise fílmica poderão assumir um papel preponderante na realização cinematográfica na exclusiva condição de atingirem o público da expressão artística inicial na sua totalidade.

O não-lugar da espectadora

Do ponto de vista teórico, às primeiras propostas de estudos feministas fílmicos, que encaram o espectador e a espectadora como sujeitos passivos perante um jogo de aparências (tendo o cinema sido essencialmente dirigido ao *voyeurismo* do primeiro), contrapõe-se a figura que abandona a inércia e é capaz de reflectir sobre o objecto cultural em questão, interpretando-o e modificando-o ao seu próprio modo. De acordo com o último ponto de vista, a encenação ou a ficção não subjugam o olhar às sombras ilusórias da *performance* dos corpos: a recepção do espectador, a transformação que opera em si e a forma como decide agir constituem uma incógnita.

Nesta perspectiva, diversos autores e autoras feministas concordam no reconhecimento do papel do espectador na interpretação fílmica, sublinhando, no entanto, que inúmeros realizadores, ao longo de toda a História do Cinema, terão pressuposto a neutralidade quanto ao género ou a masculinidade do público a quem se dirigem. Para Annette Kuhn³³, a

33. Kuhn, A. (1982). *Op. Cit.*

discriminação tem fortes implicações na visualização de imagens por parte das espectadoras-mulheres, enquanto consumidoras que se dirigem à sala de cinema e que frequentemente se encontram em maioria na audiência. Ao concretizar-se, a especificidade do género masculino torna-se cultural e universalizada, pelo que o desenvolvimento de uma relação entre espectadora e linguagem constitui um desafio para a ideologia social instituída. O mesmo significa dizer, como Laura Mulvey defendera, que qualquer alternativa ao cinema dominante terá de contestar e alterar os modos de olhar. Segundo Annette Kuhn, o objectivo é alcançável pelos estudos feministas fílmicos, mas a proposta embateria numa das principais críticas apontadas aos próprios movimentos feministas: a sua heterogeneidade. A autora rejeita o argumento afirmando existir unanimidade na defesa e sensibilização a determinados temas, nomeadamente:

- O silêncio da voz feminina na maioria dos textos fílmicos;
- A presença da mulher enquanto objecto sexual;
- A naturalização de outros estereótipos comuns numa sociedade sexista, sobretudo nas produções de Hollywood dos anos 30 e 40.

Pressupondo que a presença e a ausência da mulher em certos lugares não são notadas pelo espectador comum, Kuhn alerta para a necessidade das teorias feministas do cinema “tornarem visível o invisível”³⁴. Neste sentido, o objecto mais óbvio para se iniciar a análise será o próprio texto fílmico, pela observação cuidada da forma como a mulher é tratada na estrutura narrativa. Em simultâneo, devem ponderar-se o contexto no qual o filme é produzido e o tipo de relações sociais envolvidas no processo. Os estudos especializados irão operar, conseqüentemente, a dois níveis: estabelecendo relações entre texto e contexto, filme e produção de significados por quem assiste. A abordagem cria um modelo no qual a instituição do cinema tem um enorme aparato, que vai da tecnologia do meio à sala onde é exibido, passando pelo espectador, o próprio filme e todas as variantes humanas de subjectividade.

34. *Idem*, p. 67.

Deste modo, conjugando as perspectivas teóricas dos autores e autoras referidos, é possível formular uma conclusão linear de índole essencialmente performativa: se os significados filmicos são produzidos no momento da recepção, é necessário que os filmes sejam vistos para que essa produção ocorra. Daqui se infere uma nova urgência: a de trabalhar o público, solicitando-o, provocando-o e fazendo-o reagir. No caso específico do presente estudo, levar espectadores a assistirem a filmes realizados por mulheres implica um enorme trabalho de criação de estruturas alternativas aos circuitos de exibição comercial. A lista de tarefas a concretizar pode incluir apresentações de filmes na presença das realizadoras e sessões especiais em salas de aula, cineclubes ou associações dedicadas à promoção de causas sociais igualitárias e feministas.

Dentro do mesmo âmbito, diversas sugestões têm sido apontadas no sentido de inverter ou contornar a lógica comercial das produtoras. O surgimento de produtoras independentes e preferencialmente dedicadas ao cinema de autor, a versão digital de muitos filmes ou mesmo a distribuição assumida pelas próprias realizadoras noutros tipos de suporte, como o *on-line*, são estratégias possíveis. A par destas, seria importante desenvolver em Portugal, à semelhança do que tem sido feito nos restantes países da União Europeia e nos Estados Unidos da América, um festival de cinema de mulheres, onde os filmes pudessem ser exibidos. O argumento principal para sustentar a sua defesa aparentemente injusta ou despropositada será a própria falta de representatividade nos cargos de realização cinematográfica (menos evidente em outras artes, como a música, o teatro ou a dança), bem como a necessidade de desenvolvimento de medidas de discriminação positiva que reequilibrem um *deficit* tão evidente.

Festivais de cinema de mulheres em todo o mundo

De acordo com as estatísticas, a tabela apresentada em anexo neste livro, com uma listagem referente aos festivais de cinema de mulheres organizados nos cinco continentes, permite concluir que existem 53 festivais de cinema de

mulheres em todo o mundo. Destes, 24 certames (45 por cento), decorrem nos Estados Unidos da América e mais de metade (62 por cento) têm lugar no continente americano.

Catorze eventos igualmente temáticos realizam-se na Europa, cinco no continente asiático, apenas um na Oceânia e nenhum no continente africano — informações sintetizadas no gráfico seguinte:



Gráfico 1: Percentagem de festivais de cinema de mulheres, por continente, construído com base no quadro apresentado nas páginas finais, anexado à presente investigação.

Portugal faz assim parte de uma lista de países — que inclui a Rússia e a China — sem qualquer festival de cinema de mulheres. Sublinhe-se, excepcionalmente, a existência de uma competição anual “Olhares do Mediterrâneo – Cinema no feminino”, iniciada apenas em 2014, no Cinema São Jorge, em Lisboa. A mesma não é incluída no presente estudo pela limitação, especificada no quadro anexado, de admitir apenas realizadoras de uma determinada área geográfica.

Do outro lado da Península Ibérica, em Espanha, existem três festivais abrangentes, que se enquadram na definição pretendida de festival de cinema de mulheres (independentemente da sua raça, religião, país de

origem, orientação sexual ou mesmo gênero cinematográfico ao qual se dedicam). No Brasil existem dois festivais temáticos, tendo a décima edição do *Femina* decorrido em Julho de 2013, com a notável presença de seis filmes portugueses: *A menina dos olhos* (Regina Guimarães), *Outras cartas ou o amor inventado* (Leonor Noivo), *A rua da estrada* (Graça Castanheira), *Sabor do leite-creme* (Rossana Torres e Hiroatsu Suzuki), *Sobre viver* (Cláudia Alves) e *Terra de ninguém* (Salomé Lamas).³⁵

Tratando-se de uma tendência verificada a nível mundial, sobretudo a partir da década de 80 (com a criação do festival *Films de Femmes*, em Créteil, próximo de Paris), é notório que a mesma ainda não se tenha feito sentir em Portugal. Num País onde (felizmente) se somam festivais temáticos — como o *Caminhos do Cinema Português*, em Coimbra, o *DocLisboa*, o *Fantasporto*, o *Queer Lisboa* ou o *Cine Eco*, em Seia —, faria sentido apostar na criação de uma competição exclusivamente dedicada a mulheres cineastas. À semelhança do que acontece com os festivais listados no final do presente estudo, e dada a pluralidade de gêneros cinematográficos a que as mulheres portuguesas se dedicam, um festival deste tipo deveria ser também heterogêneo nas suas possibilidades de inscrição, abarcando curtas, médias e longas-metragens, de ficção, documentário e animação. Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz, Cláudia Varejão, Susana Sousa Dias, entre muitas outras, são nomes representativos de uma nova geração de cineastas portuguesas que começa a alcançar certa notoriedade já no século XXI e cujo trabalho poderia ser mais divulgado num evento como este, criando-se, simultaneamente, o espaço necessário para que outros nomes possam surgir.

A título de exemplo, o manifesto e a história da criação do *Film de Femmes* poderiam servir de mote a uma organização portuguesa. De acordo com a comissão do certame, os seus propósitos traduzem-se “na descoberta de realizadoras do mundo inteiro”, privilegiando-se um cinema de autor internacional que julgam discriminado e prejudicado por deficientes políticas de distribuição. Para tal, afirmam estar atentos/as “à qualidade do olhar das mulheres na sociedade, prestando-lhes homenagem, valorizando as suas diferentes culturas, celebrando as atrizes, cenógrafas, montadoras,

35. Informação retirada de: <http://www.feminafest.com.br/2013/filmes-selecionados-selected-films/>

coordenadoras operacionais e todas as colaboradoras do filme.”³⁶ Persistem, acrescentam, no apoio à obra das cineastas, aplaudindo o seu empenho, inovações e posições políticas, pelo redobrado esforço que o seu trabalho exige: “As mulheres tiveram de lutar contra a censura do próprio meio para aceder a estes postos de trabalho. Elas tiveram de trabalhar duplamente para convencer e obter financiamento para realizar os seus filmes.”³⁷ O evento reúne, anualmente, mais de 130 realizadoras e 20 mil espectadores de ambos os sexos.

Em Portugal, um festival com uma abordagem fílmica feminista enfrentaria certamente resistências e conotações que poderiam ser problemáticas, sobretudo para uma organização que pretendesse atingir audiências heterogéneas. Por esses motivos, seria fundamental apostar em estratégias de *marketing* que identificassem a necessidade de visualização das sessões por ambos os sexos. Nesse sentido, assumir de início que se promove um festival *de mulheres* não é o mesmo que limitá-lo a um festival *para mulheres*: a formação de um público consciente e informado, preparado para analisar os filmes a que habitualmente assiste sem qualquer tipo de questionamento, constituiria objectivo central do acontecimento. “Tornar visível o invisível” corresponderia, deste modo, à exibição dos filmes que inúmeras mulheres se têm esforçado por realizar, revelando novas estéticas que parecem estar a surgir no panorama cinematográfico nacional e internacional.

36. Informação retirada de: <http://www.filmsdefemmes.com/HISTORIQUE.html>. No original: “Vitrine unique au monde, le Festival reste attentif à la qualité du regard des femmes sur les sociétés, leur rend hommage, valorise leurs différentes cultures, célèbre les actrices, les scénaristes, les monteuses, les chefs opératrices et toutes les travailleuses du film.”

37. *Idem*. No original: “Les femmes ont eu à lutter contre leur propre censure pour accéder à de telles professions. Elles ont dû doublement travailler pour convaincre et obtenir les moyens de faire leurs films.”

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DE UMA DEFINIÇÃO: EXISTIRÁ UMA ESTÉTICA FEMININA?

Após um século que evidenciou, nos campos mediático e político, a importância de uma igualdade de oportunidades, a discussão adstrita à exigência de uma maior representatividade feminina no mundo da realização e produção cinematográficas não se encontra encerrada, prolongando-se até às primeiras décadas do século XXI. Sendo o olhar dos realizadores denunciado por fantasias e tendências *voyeuristas* homogêneas, geradoras de arquétipos e visões dualistas, a questão subsequente reveste-se de um certo grau de inevitabilidade: poderá esse mesmo olhar assumir características distintas quando mediado por uma mulher? Poderá a arte, ao contrário dos anjos, ter sexo? Existirá uma “estética feminina”?

A questão foi colocada por Silvia Bovenschen, em artigo homónimo publicado na revista *New German Critique*, em Setembro de 1976. Para a crítica literária e ensaísta, o escasso número de representantes femininas que, no século XX, fazem parte da História da literatura, do cinema, do teatro, da pintura ou da composição musical, por comparação com os seus colegas do sexo masculino, é uma evidência que não pode ser ignorada. As consequências sentem-se, na sua opinião, a diversos níveis, sendo um deles a própria descredibilização das competências e aptidões de um vasto sector populacional: “A ausência de mulheres dos aposentos santificados nos quais lhes foi proibida a entrada é agora apresentada como uma prova da sua extraordinária falta de capacidade.”¹

1. Bovenschen, S. (1976). “Is there a feminine aesthetic?”. Em: *New*

Ecoando o paralelismo realizado por Simone de Beauvoir no ensaio *O segundo sexo*, Silvia Bovenschen retoma a ligação socialmente estabelecida entre perspectiva descritiva masculina e verdade absoluta. Nesse sentido, o domínio da produção artística por parte dos homens terá originado uma inacessibilidade e estranheza relativamente aos escassos objectos culturais produzidos por mulheres, comprováveis, segundo a autora, no carácter de exotismo a que diversos críticos os terão votado. Outra consequência desta falta de representatividade (descrita mediante o uso do termo *deficit*, importado da linguagem economicista) consubstancia-se na segregação da produção num único género: uma escrita feminina, um olhar feminino, um traço feminino. A restrição operada acaba, no entanto, por multiplicar a indefinição: a escrita feminina será aquela que centra a sua atenção em mulheres fortes e determinadas? A que demonstra uma sensibilidade e capacidade de observação próprias de um género? Ou a que constrói uma narrativa entrecruzada, pela sociologicamente instituída capacidade de realização multitarefas associada à mulher?

Esquecimento e subversão

Na tentativa de contrariar estereótipos e imagens pré-concebidas, Silvia Bovenschen rejeita a destruição das eternas dualidades “receptividade *versus* produtividade” e “sensibilidade *versus* racionalidade” por mera justaposição. No seu entender, a imagem da mulher ligada à receptividade e à sensibilidade é tão utópica quanto o seu suposto distanciamento de atitudes agressivas ou competitivas, uma vez que, numa sociedade patriarcal, compelidas pela necessidade de sobrevivência, as mulheres fazem uso de ambos os tipos de comportamentos. A obra artística produzida resulta, necessariamente, do vasto conjunto de experiências acumuladas num processo onde se conjugam diferentes estados: “conquista e reclamação, apropriação e formulação, bem como esquecimento e subversão.”²

German Critique. Duke University Press, Durham, USA. N. 1, p. 116. No original: “Women’s absence from the hallowed chambers to which they were denied entry is now presented as evidence of their extraordinary lack of ability.”

2. *Idem*, p. 134. No original: “(...) conquering and reclaiming, appropriating and formulating, as well

Historicamente, após séculos de invisibilidade e resistência ao surgimento de produções artísticas femininas, a autora afirma que historiadores, teóricos e críticos de arte incentivam agora uma produção artística sem mais complementos. A mudança operada suscita-lhe, no entanto, fortes suspeitas, por a considerar perigosa e de retorno ao obscurantismo da anulação das diferenças entre os sexos (como se não existissem mulheres e homens, mas uma sociedade composta única e exclusivamente por seres humanos). Ao contrário do que defende Beauvoir, Bovenschen postula que as experiências de um gênero não devem ser anuladas em função da tendência de sobrevalorização da assexualidade da arte. Ignorar essas distinções implicaria o prosseguimento da estratégia daqueles que sustentam a sociedade patriarcal e que, simultaneamente, procuram abortar os esforços da descoberta feminina de capacidades e necessidades próprias.

Por essa razão, a autora propõe: “Será apenas necessário abrir as comportas, e as mulheres irão diluir-se nas esferas dominadas pelos homens. Mas e se deixássemos de encarar a diferença como deficiência, perda, auto-anulação e privação, e a víssemos antes como oportunidade?”³ A uma determinada linha de pensamento feminista, segundo o qual “As mulheres podem fazer exactamente o mesmo que os homens”, contrapõe a questão: “Nós queremos realmente fazer as mesmas coisas que os homens?”⁴ Por último, na tentativa de responder à questão com que inicia o seu artigo (e que intitula, como citação, o presente capítulo), Bovenschen relembra que, tendo sido a arte essencialmente produzida por homens, também foram eles que estabeleceram os seus padrões de avaliação. A sua resposta é, portanto, tendencialmente negativa.

as forgetting and subverting.”

3. *Idem*, p. 117. No original: “One need only open the floodgates, and women will stream into the spheres dominated by men. But what if we no longer view the difference as deficiency, loss, self-effacement and deprivation, but rather as opportunity?”

4. *Idem*, *ibidem*. No original: “‘We women can do just as much as men’ [...] The question is, do we want to do just as much as men, or the same thing as men?”

Cinema feminino *versus* cinema masculino

Nas dimensões da crítica e dos estudos fílmicos, os anos 70 correspondem também à ênfase da dicotomia entre as preocupações do movimento feminista e a descodificação dos dispositivos cinematográficos utilizados: por um lado, é lançado o apelo à imediata realização de propostas de activismo político, auto-expressão e denúncia; por outro, insiste-se num trabalho rigoroso e formal que analise e desconstrua os códigos ideológicos embebidos no cinema dominante. Segundo Laura Mulvey, seria um período marcado pelo esforço de alterar os conteúdos representados, numa “mistura de consciencialização e propaganda”⁵; promove-se, concomitantemente, a captação de imagens de mulheres reais que descrevam, na primeira pessoa, as suas experiências de vida. Gillian Armstrong, Elaine May e Chantal Akerman constituem exemplos de realizadoras que assumem essa militância.

Progressivamente, o interesse comum de um cinema vanguardista e dos movimentos feministas pela dimensão política da expressão estética conduziria a essa distinta criação de imagens e a um intensificar do debate, cada vez mais alargado ao âmbito de disciplinas como a semiótica, a psicanálise e a teoria crítica. Para contrariar o domínio da produção de Hollywood, irremediavelmente associada a uma ideologia burguesa, argumenta-se que os/as cineastas deveriam assumir uma posição formalista, em detrimento do “ilusionismo” narrativo. O pressuposto era o de que, “colocando em primeiro plano o próprio processo, privilegiando o signifiante, iria necessariamente romper-se a união estética e forçar a atenção do espectador a centrar-se nos meios de produção de significado.”⁶ Analisando as considerações de Silvia Bovenschen e Laura Mulvey, Teresa de Lauretis conclui que ambas se restringem ao compromisso político do movimento e à necessidade de criar representações distintas da mulher.

5. Mulvey, L. (1979). “Feminism, film and the avant-garde”. Em: *Framework - The journal of cinema and media*. Detroit: Wayne State University Press. N.º 10, p. 6. No original: “a period characterized by a mixture of consciousness-raising and propaganda.”

6. *Idem*, p. 7. No original: “foregrounding the process itself, privileging the signifier, necessarily disrupts aesthetic unity and forces the spectator’s attention on the means of production of meaning.”

Para a investigadora e Professora Emérita da Universidade da Califórnia, os argumentos das autoras traduzem conceitos artísticos tradicionais, originalmente propostos pela estética modernista: Bovenschen, por um lado, exige um deslocamento da produção artística feminina da esfera privada e a sua conseqüente entrada em museus e galerias (a arte com um valor de troca, existindo apenas de acordo com padrões socialmente estabelecidos); Mulvey, por outro, apela à destruição da narrativa e do prazer visual por um cinema de mulheres, elogiando a tradição radical previamente estabelecida por uma política de esquerda, partilhada por cineastas como Eisenstein, Vertov e Godard.

Discordando de ambas as perspectivas, Teresa de Lauretis afirma que a tentativa de distinção de marcas de um cinema realizado por mulheres e/ou de um cinema realizado por homens se configura um exercício essencialmente retórico:

“Está realmente no ecrã, no filme, inscrito na montagem lenta de longos planos e na continuidade das imagens nos seus silenciosos enquadramentos; ou estará antes na nossa percepção, no nosso ponto de vista, como — precisamente — um limite subjectivo e uma fronteira discursiva (género), um horizonte de significado (feminismo) que é projectado nas imagens, no ecrã, à volta do texto?”⁷

Por outro lado, o surgimento simultâneo do cinema e da psicanálise nos finais do século XIX (época cultivadora do verdadeiro romantismo) estabeleceu, segundo a autora, uma previsível e privilegiada relação entre a sétima arte e o desejo. A narrativa constrói um espaço visual onde a acção se vai desenrolando como um espectáculo da memória, enquanto o filme conduz quem assiste por todas as cenas. Ao funcionar como uma espécie

7. Lauretis, T. (1985). “Aesthetic and feminist theory: rethinking women’s cinema”. Em: *New German Critique*. N.º 34, p. 162. No original: “Is it actually on screen, in the film, inscribed in its slow montage of long takes and in the stillness of the images in their silent frames; or its rather in our perception, our insight, as –precisely – a subjective limit and discursive boundary (gender), an horizon of meaning (feminism) which is projected into the images, onto the screen, around the text?”

de meio para espectadores de ambos os sexos exercitarem a memória e se auto-analisarem, a escopofilia torna-se essencial ao cinema e à criação de imagens.

Apesar de reconhecer que terão sido sempre os homens, legitimados pela ideologia patriarcal dominante, a definir o que é visível no ecrã (o objecto, o prazer e o seu significado), Teresa de Lauretis não se revê no projecto das teorias feministas do cinema que pretendem “tornar visível o invisível”. Na sua perspectiva, os objectivos políticos, sociológicos e estéticos devem passar pela criação de um objecto visual próprio e correspondentes condições de visibilidade. Aos estudos feministas caberia, na sua versão, uma articulação das relações do sujeito feminino na representação, no significado e na visão, delineando-se novos modelos referenciais e novas formas de perspectivar o desejo.

Para Teresa de Lauretis não será necessário, nem sequer desejável, destruírem-se as referências passadas e iniciar-se uma viragem para um cinema de vanguarda, considerando este último totalmente desprovido de narrativa e de magia cinematográfica. Sobre esse aspecto, recorde-se que também Lucie Arbutnot e Gail Seneca⁸ entendem que um cinema feminista esteve tão centrado em “des-masculinizar” o prazer que, pura e simplesmente, o anulou. Uma vez que as relações entre imagem e interpretação ultrapassam largamente qualquer filme, a narrativa e o prazer visual não deveriam ser encarados como uma forma de opressão. Salvaguardando a importância teórica do ensaio *Visual Pleasures (...)*, Teresa de Lauretis reitera que Mulvey se terá excedido. Como relembra, tanto o cinema como a psicanálise já demonstraram, inúmeras vezes, que o discurso sobre o desejo não destrói o prazer visual, nem sequer o sexual, mas antes os multiplica. O objectivo central de qualquer proposta ou movimento feminista aplicado ao cinema deveria centrar-se em reconstruir o desejo feminino a partir do ponto de vista da espectadora.

8. Arbutnot, L. & Seneca, G. (1982). “Pretext and text in Gentlemen prefer blondes”. Em: Erens, P. (ed., 1991). *Issues in feminist film criticism*. Bloomington: Indiana University Press.

Em concordância teórica com Annette Kuhn, Jacques Rancière e Marie-José Mondzain, Teresa de Lauretis defende, também, uma análise centrada na individualidade do artista por detrás da câmara — o olhar ou o texto como origem e determinante de significado — partindo, posterior e necessariamente, em direcção à esfera pública do cinema enquanto tecnologia social. Para a autora, o entendimento das implicações do cinema deve ser potenciado em convergência com outros modos de representação cultural e nas suas possibilidades de produção e contra-produção de visões sociais. Tal projecto implica repensar o cinema de mulheres como gerador de uma crítica política e de uma visão feminista, uma vez que, no seu entender, “o feminismo não inventou apenas novas estratégias ou criou novos textos, mas, mais importante, concebeu um novo sujeito social, as mulheres: como oradoras, escritoras, leitoras, espectadoras, consumidoras e produtoras de modelos culturais.”⁹ Por esses motivos, um cinema de mulheres não pretende simplesmente destruir ou perturbar a visão centrada do homem, representando os seus “lugares cegos”, as suas lacunas ou as suas repressões: “O esforço e o desafio presentes são como efectivar uma visão distinta: construir outros objectos e sujeitos de visão e formular as condições de representação de outro objecto social.”¹⁰

Concretizando a sua proposta, Teresa de Lauretis cita como exemplo o filme *Jeanne Dielman, 23 Quais de Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman (1975), que considera dirigir-se à espectadora-mulher, não pela “beleza das imagens”, nem sequer pela composição equilibrada dos enquadramentos, ausência de ângulos inversos ou edição perfeitamente calculada da câmara fixa. Para Lauretis, a obra denuncia uma mulher por

9. Lauretis, T. (1985). *Op. cit.*, p. 163. No original: “Feminism has not only invented new strategies or created new texts, but more importantly it has conceived a new social subject, women: as speakers, writers, readers, spectators, users and makers of cultural forms.”

10. *Idem, ibidem*. No original: “The effort and challenge now are how to effect another vision: to construct other objects and subjects of vision, and to formulate the conditions of representability of another social subject.”

detrás da câmara pela forma como a personagem principal é filmada: “[...] são acções de uma mulher, gestos, o corpo e o olhar que definem o espaço da nossa visão, a temporalidade e os ritmos da percepção, o horizonte de significado disponível para o espectador.”¹¹ Desse modo, acrescenta, a narrativa suspensa não é construída com base na expectativa das acções significativas que acabam por romper inesperadamente no final, mas antes nos deslizes que intervalam a rotina de Jeanne:

“[...] os pequenos esquecimentos, as hesitações que ocorrem em tempo real nos gestos mais insignificantes como o de cortar batatas, lavar os pratos ou fazer café — e depois não o beber. O que o filme constrói — formal e artisticamente — é um retrato da experiência feminina, da duração, da percepção, dos acontecimentos, relações e silêncios sentidos como imediata e inquestionavelmente verdadeiros.”¹²

11. *Idem*, p. 159. No original: “[...] it is a woman’s actions, gestures, body and look that define the space of our vision, the temporality and rhythms of perception, the horizon of meaning available to the spectator.”

12. *Idem, ibidem*. No original: “[...] the small forgettings, the hesitations between real-time gestures as common and ‘insignificant’ as peeling potatoes, washing dishes or making coffee – and then not drinking it. What the film constructs – formally and artfully, to be sure – is a picture of female experience, of duration, perception, events, relationships and silences, which feels immediately and unquestionably true.”



Imagem 24: A cena em que Jeanne Dielman prepara o rolo de carne prolonga-se por quase 3,5 minutos. O único som que se ouve é o de cortar a carne. O filme da cineasta belga imiscui-se, de forma cirúrgica, na rotina de uma dona-de-casa, que é também mãe solteira. Não existem quaisquer elipses, sendo a ficção filmada como um documentário. Imagem retirada de: <http://www.seriousseats.com/2009/09/video-jeanne-dielman-making-meatloaf.html>. Consultada em 12 de Fevereiro de 2013.

Ao assumir *Jeanne Dielman (...)* como um filme feminista, a própria realizadora empreende uma auto-análise semelhante. Em 1977, em entrevista à revista *Camera Obscura*, Chantal Akerman afirmava que a sua originalidade residia no facto de, pela primeira vez na História do Cinema, terem sido mostrados os gestos diários de uma mulher:

“Eles são os mais baixos numa hierarquia de imagens fílmicas... Mas mais do que conteúdo, é uma questão de estilo. Quando escolhes mostrar os gestos de uma mulher tão pormenorizadamente é porque os amas. De certo modo, reconheces esses gestos que sempre foram recusados e ignorados.”¹³

13. “Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*”. Em: *Camera Obscura* (1977). Duke University Press,

Não poupando críticas às suas colegas de profissão, a cineasta sublinha que são raros os casos em que uma mulher tem confiança suficiente para aprofundar os seus próprios sentimentos, optando-se essencialmente por uma simplicidade óbvia quanto ao conteúdo:

“Elas esquecem-se de procurar maneiras formais de expressar o que são e o que querem, os seus próprios ritmos, os seus próprios modos de olhar para as coisas. Muitas mulheres têm um desprezo inconsciente pelos seus sentimentos. Acho que não tenho isso. Tenho confiança suficiente em mim mesma. Essa é outra razão pela qual o considero um filme feminista — não apenas pelo que é dito, mas por *aquilo* que ele mostra, e *como* o mostra.”¹⁴

Outro caso paradigmático, mais recente e múltiplas vezes citado como exemplo de uma realizadora que corresponde ao perfil procurado pelas teóricas feministas do cinema é o de Jane Campion. Na sua tese de doutoramento, Lisa French analisa o modo como a experiência feminina e o desejo são retratados nos filmes da cineasta neozelandesa.¹⁵ A investigadora da Universidade RMIT – Austrália, conclui que os filmes de Jane Campion expressam uma visão indubitavelmente feminista, por se centrarem em temas como: 1) a desigualdade entre homens e mulheres; 2) a dificuldade em crescer como mulher numa sociedade patriarcal; 3) o desejo e a sexualidade feminina; 4) a personalidade forte das protagonistas que lutam contra um universo que as asfixia. Segundo a autora, a equipa artística com que Jane

Durham, USA. N.º 2, p. 118. No original: “They are the lowest in the hierarchy of film images... But more than the content, it’s because of the style. If you choose to show a woman’s gestures so precisely, it’s because you love them. In some way you recognize those gestures that have always been denied and ignored.”

14. *Idem*, p. 119: “They forget to look for formal ways to express what they are and what they want, their own rhythms, their own way of looking at things. A lot of women have unconscious contempt for their feelings. But I don’t think I do. I have enough confidence in myself. So that’s the other reason why I think it’s a feminist film – not just what it says but *what* is shown and *how* it’s shown.”

15. French, L. (2007). *Centring the female: the articulation of female experience in the films of Jane Campion*. Melbourne: RMIT University.

Campion habitualmente trabalha é ainda composta, na sua maioria, por mulheres, o que, perante a reduzida percentagem de profissionais no sector, é um aspecto a sublinhar.

Segundo dados estatísticos que Lisa French apresenta, as espectadoras-mulheres identificam-se também com os dois filmes mais conhecidos da realizadora: *Piano* (1993) e *Holy smoke* (1999). Para a própria Jane Campion, esse reconhecimento deve-se essencialmente ao facto de ter procurado redefinir o desejo feminino no cinema: “Como mulher, tens uma visão única e diferente. É bom que estas vozes sejam escutadas em todo o mundo.”¹⁶ No campo conceptual, apesar de considerar o adjectivo “feminista” algo limitado para definir o seu trabalho, a realizadora assume centrar-se em personagens fortes que enfurecem o patriarcado: “Eu penso que sei coisas sobre as mulheres que os homens não conseguem exprimir.”¹⁷

Numa estrutura comparativa, os elementos que possibilitam a identificação das espectadoras com as personagens de Jane Campion encontram-se igualmente presentes num filme de época realizado por Pascale Ferran. *Lady Chatterley* (2006) narra também a história de um amor adúltero, no qual uma mulher se entrega despidorada e sensualmente. *Lady Chatterley* é esta figura literária criada por D. H. Lawrence, que representa um papel, não negligenciando o seu eu, a sua vontade e o seu desejo. Uma mulher que conhece o poder do silêncio e o maneja com eficácia, não se deixando constringer por valores impostos: a angústia e a ansiedade de um crime que se comete com o melhor dos propósitos e que redefine a paixão como o tumulto de sensações pungentes, simultaneamente paradisíacas e infernais. A personagem, desafiadora das regras e desligada de tudo menos de si própria, assume o seu corpo num tempo de rígidos hábitos e moralismos. A liberdade dos seus gestos e iniciativas, transmitida em poéticos planos que tudo revelam sem nunca demonstrarem gratuidade, é o ponto forte da cineasta.

16. Campion, J. Em: French, L. (2007). *Op. Cit.*, p. 3. No original: “As a woman you have a unique and different vision. It’s good that these voices are heard in the world.”

17. *Idem*, p. 125. No original: “I think I know things about women that men cannot express.”



Imagem 25: Fotograma de *O piano* (Jane Campion: 1993), retirado de: <http://setefacesbr.blogspot.pt/2008/10/daqui-pouco.html>. Imagem 26: Fotograma de *Lady Chatterley* (Pascale Ferran: 2006), retirado de: <http://armonte.wordpress.com/2011/01/25/o-amante-de-lady-chatterley-o-infernal-e-a-promessa-do-paradisiaco/>. Ambos os sites consultados em 12 de Fevereiro de 2013. Dois filmes onde a sensualidade feminina é vista de uma forma despudorada e liberta de culpas, por duas cineastas contemporâneas.

A arte (e o cinema) feminista como arma política

Após a publicação de um texto de carácter fundador de uma área de estudos, como foi o de Laura Mulvey, os anos 70 correspondem ainda a um período de intensas manifestações políticas pela igualdade e à difícil entrada das mulheres no universo artístico. Na década seguinte, inicia-se já um período de reflexão e teorização mais intensiva sobre o fenómeno, passando as vozes e expressões femininas a serem encaradas como instrumento político de consciencialização e transmissão de valores.

Neste âmbito, é publicado um ensaio na revista *Screen* no qual a arte é definida como dispositivo útil para a realização de alterações significativas na sociedade dominante. Em co-autoria, a multifacetada artista norte-americana, Judith Barry, e a investigadora, Sandy Flitterman, afirmam categoricamente: “Para que se possa desenvolver uma prática artística feminista que resulte na produção de uma mudança social, é necessário entender a representação como um tema político e proceder a uma análise da

subordinação da mulher dentro das formas de representação patriarcais.”¹⁸ Por essa razão, consideram fundamental que se volte a discutir, de um ponto de vista feminista, as noções de arte e política (bem como as relações entre ambas), tendo em conta o facto de a própria feminilidade ser socialmente construída.

Como foi referido anteriormente, as primeiras reivindicações feministas aplicadas à arte enfatizaram a importância de dar voz às experiências pessoais das mulheres, enquanto registo da discriminação de que eram vítimas. Tal não impediria que movimentos posteriores, com os quais Barry e Flitterman partilham pontos de ligação, defendessem uma arte feminista concretizada para além dos sentimentos, necessidades e desejos femininos, que possa produzir uma verdadeira transformação das estruturas opressivas. Apesar de reconhecerem que objectos artísticos militantes e politicamente radicais geram resultados imediatos (citando como exemplo a expressão de dor ou raiva perante casos de violência doméstica que afectem essencialmente as mulheres), as autoras sublinham a sua limitação temporal. No entender de ambas, só uma nova abordagem teórica, radical e feminista sobre a arte, que inclua questões ideológicas, culturais e de produção de significado, poderá expressar as causas (em vez dos efeitos) da opressão feminina. Uma análise da variedade de fenómenos culturais com objectivos políticos produzirá, assim, os meios de auto-verificação da efectividade da arte feminista, pelo que, discutir as repercussões políticas de um trabalho artístico implica a realização de um questionamento específico: “Acção, levada a cabo por quem, e com que propósito?”¹⁹

Na tentativa de clarificar a designação “arte feminista com efectividade política”, Barry e Flitterman recuperam uma divisão anteriormente realizada por Laura Mulvey em entrevista à revista *Wedge* (n.º 2, Primavera — 1978). O primeiro tipo de arte que incluem na tipologia pode ser visto como uma espécie de homenagem ao poder feminino, sustentada na crença numa

18. Barry, J. & Flitterman, S. (1980). “Textual strategies: the politics of art-making”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. N.º 21, p. 35. No original: “In order to develop a feminist artistic practice that works towards productive social change, it is necessary to understand representation as a political issue and to have an analysis of women’s subordination within patriarchal forms of representation.”

19. *Idem*, p. 36. No original: “Action, by whom, and for what purpose?”

essência residente algures no corpo da mulher, passível de ser encontrada em quadros ou esculturas que valorizem esse mesmo poder. Trata-se de um subgênero artístico frequentemente associado ao misticismo ou à mitologia, com a vantagem de poder elevar a auto-estima feminina numa sociedade que tende a produzir o efeito contrário. Comporta, no entanto, uma falta de sustentação teórica, sendo construído a partir de imagens que não geram questionamento nem desenvolvem qualquer problemática. Na opinião de ambas, as contradições do termo “feminilidade” não são abordadas, mas assumidas como socialmente imutáveis, originando trabalhos retrógrados. Como exemplos, citam as obras de Gina Page — ícone da *body art* nos anos 70 — e da escultora, fotógrafa e *video artist*, Hannah Wilke, para concluir que, em ambos os casos, a arte é centrada na dor e no prazer erótico, não se desafiando a rigidez da categorização “ser mulher”. Apesar de a mensagem ser transmitida de um ponto de vista intencionalmente valorizador e progressista (a mulher como suporte de uma cultura), as autoras entendem que, ao exibir-se um conceito de feminilidade como dispositivo artístico, se produz um retrocesso.





Imagens 27 e 28: *Action sentimentale* (Gina Pane: 1974). Retirada de: <https://www.pinterest.com/pin/127226758193478304/>. E Hannah Wilke, na Ron Feldman Gallery, 1975. Retirada de: <http://www.parqmag.com/?p=9802>. Ambos os sites consultados em 4 de Janeiro de 2013.

Um segundo tipo de arte feminista encara a mulher como uma resistente das manifestações culturais menos valorizadas. Sublinhando a importância do trabalho artesanal, frequentemente ignorado pelos sistemas representacionais, Barry e Flitterman defendem uma reconstrução da “história escondida” relacionada com a produção e tradição femininas. Rejeitando as segmentações de elevadas ou baixas formas de cultura, estas propostas exibem as mulheres como as criativas que a sociedade teima em desconhecer, não apresentando, no entanto, capacidade de transformar as condições estruturais de produção artística, pela idêntica falta de estratégia teórica e de relacionamento dialéctico com a cultura masculina dominante. Ainda que sem esse propósito, as autoras consideram que estas formas de expressão artística acabam por assimilar o estatuto de alternativa ou nicho de mercado.

A terceira categoria de arte enunciada por Mulvey incorre ainda, segundo Barry e Flitterman, no erro do isolamento, encarando-se a ordem cultural como uma construção monolítica, na qual a actividade das mulheres é submersa. Irónica e frequentemente, a posição é assumida por dois grupos que adjectivam de “separatistas” e “não-feministas”. Nos primeiros encontram-se os/as artistas que rejeitam um certo elitismo e os rígidos cânones da sua classe profissional, pretendendo construir uma sociedade onde as próprias mulheres podem combater o patriarcado (as autoras nomeiam casos de companhias de teatro e outros projectos culturais dirigidos por mulheres). No segundo grupo, encontram-se as mulheres artistas para quem o feminismo não tem qualquer significado social ou filosófico: definindo-se como seres humanos que, eventualmente, terão nascido mulheres, entendem que, na arte, não faz sentido ponderar-se o género do autor, recusando uma contextualização social dos seus trabalhos. Como exemplo, citam as declarações da pintora expressionista, Elaine Kooning: “Nós somos artistas e, por acaso, somos também mulheres ou homens, entre outras coisas — altos, baixos, loiros, morenos, mesomorfos,

ectomorfos, negros, espanhóis, alemães, irlandeses, de temperamento difícil, fáceis de levar — que não são minimamente relevantes para o nosso trabalho enquanto artistas.”²⁰

Por último, Barry e Flitterman apresentam o meio artístico que elegendam como o mais indicado para colocar as mulheres num lugar de destaque dentro do próprio sistema patriarcal. A arte é aqui encarada como uma prática textual que explora as contradições sociais existentes, não sendo a imagem da mulher aceite como pré-concebida, mas construída durante o processo criativo. Clarifica-se a ideia de que os significados são socialmente instituídos, ao mesmo tempo que se demonstra a relevância do discurso na realidade social. Nas palavras das autoras: “Apenas por meio de um entendimento crítico da ‘representação’ é que uma re-presentação das ‘mulheres’ pode ocorrer.”²¹ Distingue-se, deste modo, uma arte criada por mulheres numa sociedade dominada por homens de uma arte feminista que trabalha contra o patriarcado.

Um dos efeitos positivos deste quarto tipo de arte consagra-se na mudança do estatuto do espectador, de consumidor passivo para produtor activo de significados. O vídeo *Semiotics of the kitchen* (Martha Rosler: 1975)²² é ainda dado como exemplo do recurso frustrado e raivoso a um léxico relacionado com a cozinha, enquanto parte da casa que sintetiza os papéis atribuídos a cada género e na qual se repercutem todas as estruturas de poder.

20. Barry, J & Flitterman, S. (1980). *Op. Cit.*, p. 43. No original: “We’re artists who happen to be women or men among other things we happen to be – tall, short, blonde, dark, mesomorph, ectomorph, black, Spanish, German, Irish, hot-tempered, easy-going – that are in no way relevant to our being artists.”

21. *Idem*, p. 48. No original: “For it is only through a critical understanding of ‘representation’ that a re-presentation of ‘women’ can occur.”

22. Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA>.



Imagem 29: Fotograma de *Semiotics of the kitchen* (Martha Rosler: 1975). Retirado de: <http://mubi.com/films/semiotics-of-the-kitchen>, consultado em 13 de Fevereiro de 2012. O vídeo expressa o ressentimento pela divisão de tarefas conotada com um dos géneros e a transformação da mulher num signo da sociedade patriarcal. Apesar do tom de voz neutro e da expressão facial quase nula, Martha Rosler consegue revelar, recorrendo a uma linguagem corporal agressiva, formas violentas de nomear objectos associados à cozinha. O acto produtivo de alimentar uma família é aqui contraposto à (aparente) inutilidade dos gestos violentos da nomeação.

Em síntese, a abordagem teórica privilegiada por Barry e Flitterman incentiva um corte com o entendimento generalizado da arte como expressividade subjectiva e solipsista, associando-a às esferas social e política, o que, por sua vez, atribui ao artista uma nova responsabilidade pelas imagens geradas. Se o activismo numa arte feita por mulheres se esbate em efeitos limitados — por não analisar a representação feminina na cultura ou as obras produzidas enquanto categoria social —, essa mesma arte terá necessariamente que evoluir a partir de um aprofundamento teórico, filosófico e político.

Texto e contexto

Num contexto social distinto, o papel político da arte feminina (ou produzida por mulheres) seria também identificado por Claire Johnston, na abertura do primeiro Festival de Cinema de Edimburgo (1979). Nesse ano, e pela

primeira vez, o evento apresentava uma secção de filmes realizados por mulheres, bem como conferências, fóruns e *workshops* de profissionais dos sectores de produção, exibição e distribuição de filmes, o que ajudaria, no entender de Johnston, a clarificar a forma como certas práticas culturais determinam a pesquisa teórica. No discurso que mais tarde seria publicado na revista *Screen*, a autora reitera que, num sentido inverso, a investigação também deveria alertar para o risco de análise do texto fílmico enquanto objecto com uma efectividade específica, ignorando-se o contexto em que o mesmo tenha sido recebido (no seu entender, os verdadeiros leitores são sujeitos históricos, em vez de sujeitos de um texto único).

Sem descartar a importância de disciplinas como a semiótica e a psicanálise para o desenvolvimento das teorias feministas do cinema, mas antes sublinhando o seu papel fundamental na genealogia, Claire Johnston sugere que se entenda o cinema como uma prática onde o reconhecimento e a identificação são determinantes. Por esse motivo, incentiva ao desenvolvimento de teses que reflectam acerca da relação entre três elementos distintos: texto, sujeito e conjuntura histórica. O mesmo significa dizer que, tendo em conta a imprevisibilidade do processo hermenêutico, uma análise conjuntural deveria englobar a ideologia reflectida, bem como o contexto político, económico e social no qual a obra é gerada:

“A importância que a semiótica e a psicanálise atribuíram ao filme enquanto linguagem e como uma prática específica de significação é crucial, uma vez que se encara o filme como um processo ou um discurso que, simultaneamente, coloca um ‘eu’ e um ‘tu’ nos seus devidos lugares. Mas, como argumentei, há também um elemento exterior ao discurso, que tem uma efectividade e que deve ser tido em consideração quando o objectivo é desenvolver uma estratégia de luta ideológica relacionada com as teorias e práticas feministas do cinema.”²³

23. Johnston, C. (1982). “The subject of feminist film theory/practice”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. N.º 21, p. 34. No original: “The stress that semiotics and psychoanalysis has placed on film as a language, as a specific signifying practice, is crucial because it poses film as a process, a discourse which simultaneously puts into place an ‘I’ and a ‘you’. But as I have argued, there is also an outside of discourse which has an effectivity and which must be taken into consideration if a productive strategy for ideological struggle in relation to feminist film theory and practice is to

Do seu ponto de vista, a recepção é novamente encarada como elemento fundamental no estudo de filmes com uma carga política significativa. No seguimento das propostas de Silvia Bovenschen, Judith Barry e Sandy Flitterman, Claire Johnston postula a necessidade de um maior consenso nos estudos feministas filmicos, com o objectivo de contrariar a tendência de classificação da arte feminina como marginal: “Qualquer projecto político como o feminismo, apesar de dever conter e preservar uma heterogeneidade de práticas sociais, deve também envolver uma forma de união imaginária para que se torne efectivo.”²⁴ Uma arte produzida por mulheres que se posicionam a si próprias como o “outro”, o “negativo” ou “essencialmente femininas” apenas contribui, no seu entender, para a continuidade da predominância artística masculina. Um cinema feminista deverá, portanto, deixar de ser analisado no contexto da sua efectividade enquanto sistema de representação, passando a ser encarado como uma produção de sujeitos com comportamentos sociais específicos e há muito delineados: “Por outras palavras, a prática fílmica feminista é determinada por conjunturas de práticas discursivas, económicas e políticas, que produzem sujeitos na história.”²⁵

Cada olhar reflectirá desejos, constrangimentos ou situações do seu contexto espaço-temporal, não devendo, sublinhe-se, consagrar-se a sua desactualização em virtude exclusiva da passagem de um razoável período de tempo. Nessa perspectiva, tentar descobrir uma estética feminina, ou os temas e as formas eleitas pelas mulheres cineastas, equivale a catalogar e a seccionar um vasto conjunto de obras de arte (ainda que significativamente menor quando comparado a uma estética pretensamente masculina) que têm sido essencialmente produzidas ao longo das últimas décadas. No contexto específico da presente investigação, a falta de reflexões precedentes em torno do objecto de estudo serve de incentivo à descoberta das ficções de longa-metragem que as mulheres portuguesas terão começado a filmar

be developed.”

24. *Idem*, p. 29. No original: “Any political project such as feminism, while it must contain and preserve a heterogeneity of social practices, must at the same time, involve a form of imaginary unity for it to be at all effective.”

25. *Idem*, p. 30. No original: “In other words, feminist film practice is determined by the conjuncture of discursive, economic and political practices which produce subjects in history.”

nos primeiros anos de regime democrático. A tese aqui apresentada não re-narra uma história que resulta familiar àqueles que se interessam por cinema português. Ao invés, propõe-se eleger uma diegese sobre correntes estéticas prementes, de simultâneos processos de ruptura e encaixe, aproximação e distanciamento, novidade e nostalgia. Porque uma leitura do passado recente pode atribuir novos sentidos a movimentos artísticos anteriores, perspectivando futuros próximos.

A consciência de arriscar o estudo de um fenómeno recente, sobre o qual existe tão escassa bibliografia, esteve sempre presente. Neste ponto, recordem-se as considerações de João Bénard da Costa acerca da invisibilidade de grande parte do cinema português. Para o antigo director da Cinemateca Portuguesa, os portugueses associam as obras realizadas no seu País a Vasco Santana, António Silva, à *Canção de Lisboa* e ao *Pai Tirano*, enquanto um cinéfilo estrangeiro elogia Manoel de Oliveira e João César Monteiro.²⁶ Dois pontos de vista igualmente redutores, que motivam a tentativa de desmistificar um período áureo do cinema português, ideologicamente associado a uma ditadura repressiva e fomentadora da moral e dos bons costumes.

Por outro lado, se uma lista de autores canónicos já não se resume, hoje, a Oliveira e a Monteiro, será pela obtenção de igual notoriedade internacional por Pedro Costa. Numa perspectiva algo optimista, podem acrescentar-se os nomes de Fernando Lopes, Paulo Rocha ou João Canijo à mesma listagem, mantendo-se a preponderância da invisibilidade dos filmes realizados por mulheres-cineastas. Uma análise concentrada nos seus filmes busca mais do que uma suposta sensibilidade feminina relacionada com traços místicos de pouca cientificidade e enorme dificuldade de definição. O que procura identificar-se é antes a partilha de estruturas comuns ou a denúncia da perpetuação de certas desigualdades de género.

Deste modo, contraria-se o que Derrida designaria como “mal de arquivo”, referindo-se à institucionalização de determinados autores e às relações de poder afectas ao processo. Porque também nas palavras de Foucault, o

26. Costa, J. B. (1998). “Breve história mal contada de um cinema mal visto”. Em: Ferreira, V. W. (coor., 1998). *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, p. 76.

arquivo é “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.”²⁷ Identificar uma estética feminina/um olhar feminino no cinema português corresponde, portanto, ao ultrapassar da canonização de traços identitários comuns, excludentes, estereotipados e socialmente rígidos. Teorizar sobre essa estética implica a possibilidade de uma troca de experiências, noção tão cara aos estudos sobre mulheres por englobar, em si, subjectividade, sexualidade, corpo, educação e política.

27. Foucault, M. (1987). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, p. 149.

Parte II

Metodologia

O ESTRANHO CASO DO CINEMA PORTUGUÊS

Falar de cinema português no feminino é analisar uma breve mas interessante História das mulheres que inverteram os tradicionais papéis de “atriz filmada por um realizador”, assumindo o comando do olhar por detrás das câmaras. Por outro lado, implica contornar uma certa “invisibilidade” que constringe os cineastas portugueses contemporâneos, comportando o presente estudo uma dificuldade acrescida que poderia denominar-se de “dupla invisibilidade”. Nos últimos anos, assistiu-se efectivamente a um fenómeno de divulgação, premiação e exibição de filmes de uma jovem geração de realizadores (como João Salaviza, João Pedro Rodrigues e Miguel Gomes), simultânea à consagração de autores como João Canijo e Pedro Costa. Contudo, os nomes referidos correspondem, na totalidade, a cineastas masculinos, o que faz prever uma continuação do mesmo fado no cinema realizado por mulheres portuguesas. Na tentativa de contrariar a tendência, e de identificar uma possível auto-identidade originalmente criada pelas próprias cineastas, reúnem-se alguns elementos sobre a sua breve História na realização, essencialmente iniciada no pós-25 de Abril.

As precursoras

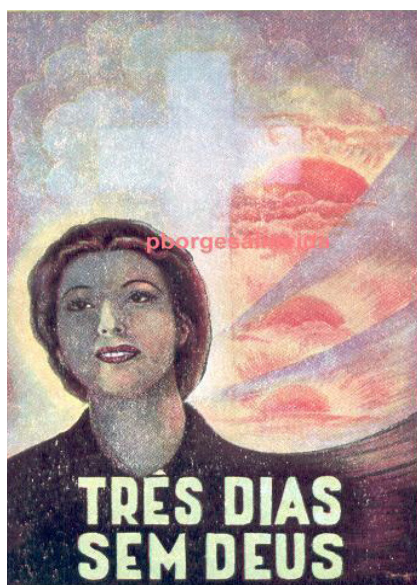
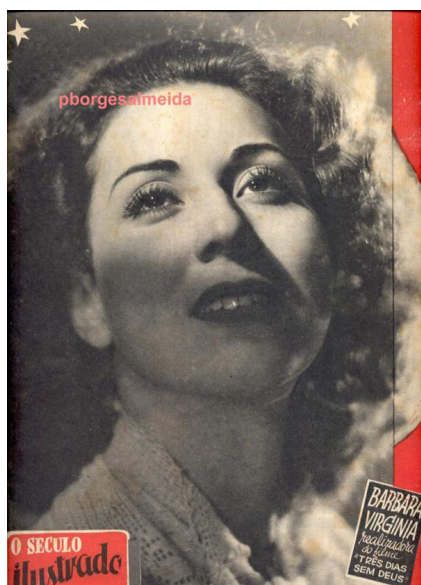
A primeira ficção de longa-metragem realizada por uma mulher, em Portugal, data de 1946, tendo estreado em 30 de Agosto no Cine Ginásio, em Lisboa. *Três dias sem Deus*¹, de Bárbara Virgínia (de seu verdadeiro nome Maria

1. Matos-Cruz, J. (1999). *O cais do olhar: O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

de Lurdes Dias Costa), é uma adaptação da obra original de Gentil Marques, *Mundo perdido*, que chegou a ser apresentada no I Festival de Cannes em 5 de Outubro daquele ano. Do elenco, fazem parte a própria Bárbara Virgínia, além de Linda Rosa, João Perry, Alfredo Ruas e Maria Clementina. O filme é povoado de elementos fantásticos, recolhidos dos mitos e lendas tradicionais portuguesas, centrando-se numa jovem professora primária, contratada para leccionar numa aldeia da serra. Poucos dias depois da sua chegada ao incerto e recôndito local, Lídia é informada pelo médico de que este irá ausentar-se, juntamente com o pároco, para se deslocarem à cidade: serão “três dias sem Deus”, de acordo com a definição empírica da ancestral sabedoria popular. Nesse intervalo, a professora conhece Paulo Belforte, a quem os habitantes da aldeia acusam de ter um “pacto com o diabo”, por supostas tentativas de incêndio à igreja local e homicídio da esposa.

Do filme, restam pouco mais de cinco minutos de película, que se encontram no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa. Praticamente desconhecida enquanto património cultural e histórico português, a obra de Bárbara Virgínia não tem sido objecto de análise e reflexão, tendo-lhe apenas Marisa Vieira (2009) dedicado o seu trabalho de final de licenciatura.² Nele, a investigadora comprova que, após a exibição pública da sua primeira longa-metragem, a realizadora apresentou um novo projecto ao Secretariado Nacional de Informação (SNI — entidade que aprovava e apoiava financeiramente as actividades cinematográficas realizadas em Portugal durante o Estado Novo). Em 1952, a resposta obtida traduziu-se num pedido de adiamento do início das filmagens, por alegada falta de verbas: o projecto, centrado na vida e obra do poeta António Nobre, nunca chegaria a concretizar-se.

2. Vieira, M. (2009). *Três dias sem Deus*. Tese de Licenciatura. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica (a aguardar publicação).



Imagens 30 e 31: Capa de número de jornal “O Século Ilustrado”, e cartaz do filme *Três dias sem Deus*. Ambas as imagens foram retiradas do blogue de Paulo Borges, consultado em 24 de Abril de 2013: <http://pauloborges.bloguepessoal.com/90700/BARBARA-VIRGINIA-A-REALIZADORA-DE-TRES-DIAS-SEM-DEUS/>.

Segundo Marisa Vieira, Bárbara Virgínia partiria para o Brasil em 2 de Agosto de 1951, onde assinou contrato com a Rádio Tupi e, mais tarde, com a TV Tupi (emissoras paulistas que, em 1957, lhe atribuem o “Prémio do teatro declamado”). Em 15 de Outubro de 1963, Bárbara Virgínia participa num espectáculo, no Teatro Municipal de São Paulo, e despede-se dos palcos. Casou, seguidamente, não voltando a representar. O seu percurso profissional terá prosseguido na rádio, mas também na literatura, colaborando com a editora católica Paulinas, onde publica dois livros: *A mulher na sociedade* e *Poder, pode... mas não deve*. Entre os anos de 1955 e 1957, a investigadora afirma que Bárbara Virgínia é ainda proprietária de um restaurante típico chamado *Aqui Portugal*. No ano de 2000, vivia em São Paulo, sendo estas as últimas informações a que Marisa Vieira terá tido acesso.

Tanto quanto se sabe, a realizadora permaneceu na mesma cidade até ao final da sua vida, em 8 de Março de 2015. Uma das suas últimas entrevistas, facultada à autora deste estudo e a Wiliam Pianco, será publicada no segundo número do *International Journal of Cinema* (Debatevolution: Avanca). O depoimento da cineasta que, naquele momento, já denunciava algumas debilidades físicas, concentra-se nos seus primeiros anos de vida, na apetência que sempre demonstrou pelo teatro e pela declamação de poesia, no estatuto privilegiado de elemento de classe social elevada, na sua ida para o Brasil e no abandono da carreira artística. A realizadora Luísa Sequeira encontra-se ainda a finalizar um documentário sobre a cineasta, tendo tido acesso à mesma entrevista, aos elementos biográficos referidos e ao testemunho da filha, após a sua morte.

Três dias sem Deus seria, desta forma, a primeira e única longa-metragem de ficção realizada por uma cineasta, em Portugal, durante o período do Estado Novo. A importância histórica de outras representantes femininas no restrito meio cinematográfico não deve, no entanto, ser negligenciada. Como síntese dos seus percursos, relembram-se os seguintes nomes:

· **Virgínia de Castro e Almeida:** a primeira mulher a ter um papel relevante na História do Cinema em Portugal. Foi também escritora e fundadora da Fortuna Filmes, inaugurada em 1922. A sua primeira produção foi *A sereia de pedra* (Roger Lion: 1923), à qual se seguiria *Os olhos da alma* (Roger Lion: 1923): ambas co-produções franco-portuguesas.³ Nunca chegou, apesar dos esforços conhecidos, a assumir a realização de um filme.

· **Maria Emília Castelo Branco:** atriz, produtora e realizadora que, em 1930, produz *A castelã das Berlengas* (António Leitão: 1930) e que, em 1957, dirige o documentário *Roteiros líricos do Douro*. Na obra *Cineastas portuguesas* é apresentada como “a menina bonita do cinema português no período do cinema mudo”⁴, pelas participações nos dois filmes produzidos por Virgínia de Castro e Almeida e em *O diabo em Lisboa* (Rino Lupo: 1926), *Táxi 9297* (Reinaldo Ferreira: 1927) e *Zé do Telhado* (Rino Lupo: 1929). Pelo

3. Castro, I. et al. (2000). *Cineastas portuguesas 1874–1956*. Câmara Municipal de Lisboa.

4. *Idem*, p. 24.

pioneirismo desconfortável no seio de uma sociedade patriarcal, enfrentaria dificuldades semelhantes às de Virgínia de Castro e Almeida. Apesar de diversas tentativas de obtenção de financiamento por parte do SNI, nunca pôde concluir a rodagem de uma longa-metragem de ficção.

· **Maria Helena Matos:** filha de Maria Matos e Mendonça de Carvalho, é a primeira mulher sobre a qual se encontra referência a assumir a co-autoria de um guião, sendo também actriz e assistente de realização no filme *Campinos do Ribatejo* (António Luís Lopes: 1932).⁵

· O filme *A luz vem do alto* (Henrique Campos: 1959), um drama no qual dois amigos confrontam a sua religiosidade e ateísmo profundos, foi produzido por **Maria Dulce**, enquanto **Maria Teresa Ramos** é assistente de realização. A obra recebeu o “Grande Prémio do SNI”, o “Prémio ao Melhor Actor” (Mário Pereira) e de “Melhor Adaptação Cinematográfica” (Fernando Frago).⁶

· Outro feito impressionante seria alcançado pela escritora e realizadora **Maria Luísa Bivar** que, entre 1962 e 1964 (apenas três anos), dirigiu 70 documentários para a Junta de Acção Social, nomeadamente *Folhas d’ouro*, *Barros de Estremoz*, *Trabalhos de cortiça*, *Figuras do mar*, entre tantos outros.⁷

· **Teresa Olga:** a primeira mulher realizadora da televisão portuguesa, com fortes ligações ao mundo do cinema, contabilizou algumas participações em categorias técnicas de filmes do *Novo Cinema Português*. Foi assistente de produção em *Domingo à tarde* (António Macedo: 1966) e em *Mudar de vida* (Paulo Rocha: 1966); e foi montadora de *Uma abelha na chuva* (Fernando Lopes: 1972) e de *Pedro Só* (Alfredo Tropa: 1972). Nos anos 90 realizou dois documentários para a RTP (*Aristides de Sousa Mendes — O cônsul injustiçado*: 1992, e *Humberto Delgado — Obviamente assassinaram-no*: 1995).

· O filme *Nem amantes, nem amigos* (Orlando Vitorino: 1970) conta com uma forte presença de **Ivone de Moura**: na ficha técnica, o seu nome aparece como assistente de realização, ao lado de Afonso de Sousa e Nuno Vitorino, mas é também repetido enquanto “colaboradora na realização”. A obra narra a história de uma mulher apaixonada pelas personagens que

5. Matos-Cruz, J. (1999). *Op. Cit.*

6. *Idem.*

7. A listagem de todos os documentários realizados por Maria Luísa Bivar encontra-se disponível no site IMDB.

um homem representa no teatro e resulta de uma adaptação do romance original escrito pelo próprio realizador. Tendo sido proibido pela censura, só chegaria a estrear na Cinemateca Portuguesa em 28 de Abril de 1983.⁸

Ainda nos anos 70, **Margarida Gil**, **Monique Rutler**, **Noémia Delgado** e **Solveig Nordlund** (cineastas cujos percursos serão, mais adiante, melhor analisados) iniciaram os seus primeiros trabalhos como assistentes de realização. No caso de Noémia Delgado, o seu primeiro e único documentário para cinema estreia nessa década, já num pós-25 de Abril: *Máscaras* (1976). Somando todos os dados apresentados, o argumento frequentemente citado que contrapõe um reduzido número de mulheres realizadoras de cinema a uma maior percentagem de guionistas perde consistência. Pelo cargo desempenhado, as responsáveis pela escrita de guiões assumiriam um importante papel na construção de personagens femininas e na própria forma como as mulheres foram sendo observadas/identificadas. No entanto, em países onde o cinema é tradicionalmente uma obra de autor, o realizador assume, na imensa maioria dos casos, a escrita do guião (o mesmo acontecendo nas menos numerosas situações em que o filme é dirigido por uma mulher). A assimilação das duas tarefas pressupõe, desta forma, uma marca autoral forte e um traço identitário significativo, o que permite concluir que apenas ao aumento considerável do número de mulheres a assumirem a realização de filmes poderá corresponder, em primeiro lugar, uma igualdade de oportunidades no acesso àquela profissão ou forma de expressão artística, e, em segundo, uma maior possibilidade de auto-representação.

Os filmes realizados

A segunda longa-metragem de ficção realizada por uma mulher, em Portugal, data de 1976: *Trás-os-Montes* resulta da co-realização de António Reis e de Margarida Cordeiro, tendo obtido um reconhecimento internacional comparável ao de diversas obras de Manoel de Oliveira. No retrato antropológico que empreendem, evocam uma província do Interior-

8. Matos-Cruz, J. (1999). *Op. Cit.*.

Nordeste do País, onde a ausência dos que partiram é tão marcante como a presença dos que insistem no cumprimento de tradições seculares. Jorge Leitão Ramos descreveria o filme como um objecto indefinível (nem documentário, nem ficção), que escolhe a globalidade constituindo-se em obra aberta: “Por uma vez, no cinema que se faz em Portugal, um filme é um olhar na cabeça do poeta.”⁹

No mesmo ano, a estreia do documentário *Máscaras*, de Noémia Delgado, adquire grande relevância histórica, sobretudo nos circuitos intelectuais: todavia, não faz parte do *corpus* de análise do presente estudo, por este ser exclusivamente composto por ficção.



Imagem 32: Fotograma de *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro: 1976). Retirado de: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/antonio-reis-e-margarida-cordeiro-em-retrospectiva-no-harvard-film-archive-1546535>. Consultado em 15 de Maio de 2013.

A juntar aos dois filmes referidos (*Três dias sem Deus* e *Trás-os-Montes*), seriam realizadas, até ao final do ano de 2009, mais 38 longas-metragens de ficção. Relembrando que apenas uma chegaria a estreiar durante o período do Estado Novo, e que, coincidentemente, a década de 70 seria marcada pelo mesmo número, pode dizer-se que a “primeira década forte”, na área da

9. Ramos, J. L. (1991). *Dicionário do cinema português*, vol. 1: 1962-1988. Lisboa: Caminho, p. 387.

produção, corresponde à de 80. Nela se inicia a difícil entrada das mulheres numa arte até então reservada aos homens, num movimento essencialmente empreendido por Monique Rutler, Solveig Nordlund e Margarida Gil, correspondentes à “primeira geração de cineastas portuguesas”.

Nos anos 90, surgem os trabalhos iniciais de Teresa Villaverde. Já na primeira década do século XXI são estreados quase metade dos 40 filmes que constituem o *corpus* do estudo: 19 longas-metragens datam do período entre 2000 e 2009, quando se destacam os nomes de Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz e Raquel Freire de entre a mais nova geração de realizadoras de cinema.

A tabela que se segue revela o ano de estreia da totalidade das longas-metragens referidas, a possível participação no guião por parte da realizadora, bem como os números de espectadores e de salas em que foram exibidas. Estes últimos dados foram disponibilizados pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), apenas se encontrando contabilizados os filmes estreados a partir da década de 70 (ainda que com algumas exceções, mesmo a partir daqueles anos). Encontram-se sinalizados a cor-de-laranja os filmes que o ICA identifica como Produção Nacional Minoritária (PNM), e que não serão considerados para o presente estudo. Foram igualmente excluídos da listagem os filmes de realizadoras estrangeiras (sem cidadania ou residência em Portugal), ao contrário dos casos de Monique Rutler e Solveig Nordlund, cujos filmes se encontram incluídos no *corpus* desta investigação por ambas as cineastas terem dupla nacionalidade.

Longas-metragens de ficção realizadas por mulheres cineastas em Portugal

Ano	Filme	Realizadora	Participação no guião	Duração	Número de espectadores	Observações
1946	<i>Três dias sem Deus</i>	Bárbara Virgínia	NI	-	-	Dados desconhecidos
1976	<i>Trás-os-Montes</i>	António Reis e Margarida Cordeiro	Co-A	108	10335	1 sala (D-F)
1981	<i>Velhos são os trapos</i>	Monique Rutler	A	77	483	1 sala
1983	<i>Dina e Django</i>	Solveig Nordlund	Co-A	90	4637	2 salas
1984	<i>Jogo de mão</i>	Monique Rutler	Co-A	115	16911	3 salas
1985	<i>Ana</i>	António Reis e Margarida Cordeiro	Co-A	115	3233	1 sala
1989	<i>Relação fiel e verdadeira</i>	Margarida Gil	Co-A	85	608	1 sala
1989	<i>Rosa de areia</i>	António Reis e Margarida Cordeiro	Co-A	87	-	NEC
1989	<i>Serenidade</i>	Rosa Coutinho Cabral	Co-A	105	-	NEC
1990	<i>Na pele do urso</i>	Ann & Eduardo Guedes	Co-A	95	7164	PNM
1990	<i>O som da terra a tremer</i>	Rita Azevedo Gomes	A	90	-	NEC
1991	<i>Alex — A idade maior</i>	Teresa Villaverde	A	125	7100	2 salas
1992	<i>Solo de violino</i>	Monique Rutler	Co-A	98	2706	3 salas
1992	<i>Rosa negra</i>	Margarida Gil	Co-A	90	-	NEC
1992	<i>Nuvem</i>	Ana Luísa Guimarães	Co-A	95	44300	6 salas
1994	<i>Até amanhã, Mário</i>	Solveig Nordlund	Co-A	76	11000	5 salas

1994	<i>Três irmãos</i>	Teresa Villaverde	A	108	25000	4 salas
1995	<i>No recreio dos grandes</i>	Florence Strauss	Co-A	93	426	PNM
1997	<i>Cães sem coleira</i>	Rosa Coutinho Cabral	A	60	-	NEC (D-F)
1998	<i>Comédia infantil</i>	Solveig Nordlund	NI	92	2000	5 cópias
1998	<i>Os mutantes</i>	Teresa Villaverde	A	113	27000	8 cópias
1999	<i>Glória</i>	Manuela Viegas	Co-A	100	4245	8 cópias
1999	<i>O anjo da guarda</i>	Margarida Gil	A	100	1943	5 cópias
2000	<i>Noites</i>	Cláudia Tomaz	Co-A	73	4500	5 cópias
2000	<i>Capitães de Abril</i>	Maria de Medeiros	Co-A	123	110337	40 cópias
2000	<i>Fragil como o mundo</i>	Rita Azevedo Gomes	A	90	1600	3 cópias
2001	<i>Rasganço</i>	Raquel Freire	A	100	13000	9 cópias
2001	<i>Água e sal</i>	Teresa Villaverde	A	117	3600	5 cópias
2002	<i>Fato completo ou à procura de Alberto</i>	Inês de Medeiros	A	70	1100	1 cópia
2002	<i>Aparelho voador a baixa altitude</i>	Solveig Nordlund	Co-A	80	3564	18 cópias
2002	<i>Brava gente brasileira</i>	Lucia Murat	A	104	465	PNM
2003	<i>Nós</i>	Cláudia Tomaz	Co-A	99	2187	5 cópias
2003	<i>Altar</i>	Rita Azevedo Gomes	A	75	1023	3 cópias
2004	<i>A filha</i>	Solveig Nordlund	Co-A	90	679	3 cópias
2004	<i>Sem ela</i>	Anna da Palma	A	100	1330	290 sessões
2004	<i>André Valente</i>	Catarina Ruivo	Co-A	71	2197	308 sessões

2004	<i>A costa dos murmúrios</i>	Margarida Cardoso	Co-A	120	12231	607 sessões
2004	<i>Daqui p'rá alegria</i>	Jeanne Waltz	A	91	352	Realizadora estrangeira
2004	<i>Rosa la China</i>	Valeria Sarmiento	Co-A	102	169	PNM
2005	<i>Adriana</i>	Margarida Gil	Co-A	102	7019	603 sessões
2005	<i>Seres queridos</i>	Teresa Pelegri e Dominic Harari	Co-A	93	4174	PNM
2006	<i>Transe</i>	Teresa Villaverde	A	126	5020	339 sessões
2006	<i>Lavado em lágrimas</i>	Rosa Coutinho Cabral	Co-A	112	1328	170 sessões
2006	<i>O diabo a quatro</i>	Alice de Andrade	Co-A	108	3179	PNM
2006	<i>Animal</i>	Rose Bosch	A	103	7632	PNM
2008	<i>Terra sonâmbula</i>	Teresa Prata	Co-A	95	1454	159 sessões
2008	<i>Daqui p'rá frente</i>	Catarina Ruivo	Co-A	97	2051	217 sessões
2009	<i>Veneno cura</i>	Raquel Freire	A	98	2150	229 sessões

Tabela 1: Listagem de longas-metragens de ficção de realizadoras portuguesas.
Fonte: ICA e Matos-Cruz (1999).

Legenda de siglas:

A: autoria;

Co-A: co-autoria;

D-F: documentário ficcional.

N: Não;

NEC: Nunca estreou comercialmente;

NI: não identificada.

PNM: Produção Nacional Minoritária;

S: Sim.

Pelos dados apresentados, pode concluir-se que o filme com maior número de espectadores é *Capitães de Abril* (2000), de Maria de Medeiros, com 110 337 espectadores, sendo que existem 40 cópias do filme. Ainda de acordo com dados do ICA, este é também o segundo filme português mais visto de sempre, no estrangeiro, somando 250 553 espectadores, a seguir a *Vou para casa*, de Manoel de Oliveira (2001), com 350 449 espectadores. O percurso da actriz/realizadora, bem como a polémica contratação de Stefano Accorsi para representar o papel principal do capitão Salgueiro Maia, terão facilitado a circulação e exposição internacionais. Em Portugal, a produção nacional que somou um maior número de espectadores continua a ser *O crime do padre Amaro*, de Carlos Coelho da Silva (2005), com 380 671.

Na lista dos filmes portugueses mais vistos de sempre, realizados por mulheres, segue-se *Nuvem*, de Ana Luísa Guimarães (1992), com 44 300 espectadores, tendo sido exibido em seis salas. O terceiro filme será *Os mutantes*, de Teresa Villaverde (1998): existem oito cópias do filme, que somou um total de 27 mil espectadores.

Inversamente, os dados do ICA revelam ainda quais os filmes menos vistos nas salas de cinema. Apesar da permanente actualidade do tema, *Velhos são os trapos*, de Monique Rutler (1981), não foi além dos 483 espectadores, tendo sido exibido em apenas duas salas comerciais do País. Por sua vez, *Relação fiel e verdadeira*, de Margarida Gil (1989), foi exibido numa única sala, somando um total de 608 espectadores, seguido de *A filha*, de Solveig Nordlund (2004), com 679.

A tabela apresentada permite, também, sistematizar conclusões relativas aos anos de maior realização feminina em Portugal. Se, por um lado, *Três dias sem Deus* seria o único filme do período do Estado Novo, é igualmente reconhecível o já mencionado reinício da produção nos anos 70 e a subida registada no século XXI, como pode verificar-se no gráfico seguinte:

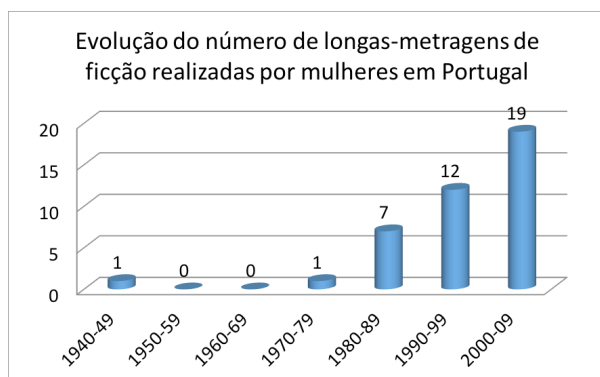


Gráfico 2: Evolução do número de longas-metragens de ficção realizadas por mulheres em Portugal. Gráfico construído a partir da tabela 1 do presente capítulo.

Filmar em democracia

Na sequência do gráfico acima representado, será importante referir alguns dos filmes e temáticas abordadas na primeira década significativa, na área da produção, na História das mulheres-cineastas em Portugal. Nos anos 80, Monique Rutler consagra-se como a primeira mulher a assumir, sozinha, já depois da instauração da Democracia, a realização de uma longa-metragem de ficção, mostrando, desde o início, a sua atenção para com grupos sociais desprotegidos, como os idosos e as mulheres. Em *Velhos são os trapos* (1981), a cineasta franco-portuguesa debruça-se sobre a solidão inerente e a falta de estruturas de apoio à terceira idade, num País que observa de uma dupla perspectiva: a cidadania francesa e os anos que viveu fora de Portugal atribuir-lhe-iam certa isenção ou olhar crítico para com uma democracia recente e eminentemente frágil. O filme teria poucos espectadores (483), adiando a relativa notoriedade da realizadora para a segunda obra. Em *Jogo de mão* (1984), Monique Rutler revela uma visão negativa das relações de género em Portugal, ao mesmo tempo que lança um alerta sobre a pobreza e o desemprego femininos, os maus-tratos, a violência doméstica e a perversão de um sistema que potencia o tratamento da mulher como marioneta, num teatro dominado por homens.

Recorde-se que, nestes anos, a igualdade jurídica entre ambos os sexos dá os seus primeiros passos em Portugal.¹⁰ O planeamento familiar e a licença de maternidade de 90 dias são consagrados como direitos constitucionais; Maria de Lourdes Pintassilgo é nomeada a primeira mulher para o cargo de Primeira-Ministra; e é criada a Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego (CITE). Seria igualmente ratificada a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres, durante a II Conferência das Nações Unidas, em Copenhaga, na qual Portugal esteve representado por uma delegação oficial. Em 1983, entra em vigor o Código Penal que introduz importantes alterações relativas a maus-tratos entre cônjuges ou contra menores ou subordinados (artigo 153.º), e, três anos mais tarde, é aprovado o II Programa Comunitário a Médio Prazo (1986-1990) sobre a Igualdade de Oportunidades para as Mulheres. A lei começava, desta forma, a colmatar inúmeras deficiências de um sistema jurídico antidemocrático, enquanto a sociedade e as mentalidades iniciavam um prolongado processo de adaptação e de construção de uma nova identidade. O cinema de Monique Rutler parece reflectir esses constrangimentos. Na mesma década, Solveig Nordlund e Margarida Gil iniciam os seus percursos, exibindo cinematografias completamente distintas. No primeiro caso, *Dina e Django* (Solveig Nordlund: 1983) antecipa a incursão da realizadora luso-sueca por géneros minoritários e as influências de um cinema norte-americano de culto, que irá consagrar-se nas futuras obras. Já *Relação fiel e verdadeira* (Margarida Gil: 1989) insere-se na estética portuguesa de um cinema teatral, onde são também explicitadas algumas das preocupações feministas da realizadora. No filme, Margarida Gil centra o seu olhar numa jovem aristocrata, Antónia Margarida Castelo Branco que, no século XVII, seria entregue por sua mãe ao boémio e financeiramente arruinado Brás Telles de Meneses. Apesar da humilhação e rejeição, Antónia devota ao marido a sua fortuna e um amor incondicional.

10. Dados recolhidos no site da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género (CIG): <http://www.cig.gov.pt/>

Rosa Coutinho Cabral iniciaria, por sua vez, um percurso cinematográfico inexplicável e lamentavelmente condenado à invisibilidade extrema. Já tendo realizado três longas-metragens, o seu nome é praticamente desconhecido, mesmo entre os cinéfilos que seguem a produção nacional. A sua primeira longa-metragem, *Serenidade* (1989), não teve estreia comercial, não se encontrando sequer disponível no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (Cinemateca Portuguesa). *Cães sem coleira* (1997), por sua vez, é um interessante híbrido que questiona as fronteiras entre a realidade e a ficção, e que testemunha o declínio da exibição cinematográfica na figura do projeccionista ambulante, António Feliciano. Ao reflectir sobre os últimos 30 anos da sua actividade, o filme é também uma viagem por aquele período da História de Portugal, e pelas sucessivas crises económicas, sociais e políticas que foram decorrendo.

Na vertente da produção, os anos 90 ficariam marcados pelo início do percurso de Teresa Villaverde, a menos invisível das cineastas estudadas. Em *A idade maior* (1991) e *Três irmãos* (1994) revelam-se famílias disfuncionais onde as crianças e as mulheres se posicionam como as maiores vítimas de uma estrutura desintegrada e desintegrante. Os *mutantes* (1998) é a sua terceira longa e, simultaneamente, a que lhe atribui uma consagração definitiva, tanto a nível nacional como internacional. A ideia inicial da realizadora, assumida em diversas entrevistas, era filmar um documentário sobre adolescentes criados em lares de acolhimento. Na impossibilidade de obtenção das devidas autorizações para a captação de imagens e testemunhos, a opção pela ficção traduziu-se na criação de uma personagem, Andreia, que constantemente foge de centros de reinserção social e que vagueia pelas ruas de Lisboa à procura do rapaz que a engravidou. Pedro e Ricardo, em situação semelhante, fazem de tudo para sobreviver, incluindo pequenos furtos e poses para câmaras de vídeo de holandeses pervertidos. Os três jovens são “mutantes”: seres frágeis e exaustos, inadaptados a uma realidade que não lhes oferece alternativas à violência na qual foram gerados.

Visualmente, o filme revela uma agressividade extrema e um sofrimento atroz, sublinhado pelo desempenho memorável dos actores principais, com destaque para a perturbante entrega de Ana Moreira, premiada nos

Festivais de Taormina e Bastia. A cena final do parto, particularmente impressionante pelo seu dramatismo, será uma das mais difíceis de assistir, em toda a História do Cinema Português. Nela se mimetizam a angústia e o desespero de uma mãe que dá à luz na mais profunda solidão. O posterior abandono da criança, a fuga e o desfalecimento no meio de lugar nenhum sintetizam o cansaço de uma luta desigual travada por estes jovens numa sociedade desumana e injusta.



Imagem 33: Fotograma de *Os mutantes* (Teresa Villaverde: 1998). A cena do parto revela a imensa fragilidade e solidão de Andreia. Imagem retirada de: <http://apr-realizadores-actualidades.blogspot.pt/2012/02/tres-irmaos-os-mutantes-e-cisne-de.html>. Consultada em 15 de Setembro de 2012.

Numa visão global, Carolin Overhoff Ferreira entende que este é um dos filmes mais instigantes da década de 90, abordando uma temática comum a outras propostas contemporâneas. No mesmo período, a autora relembra que os jovens são as personagens principais eleitas por realizadores como João César Monteiro, Solveig Nordlund, Luís Filipe Rocha, João Canijo, Pedro Costa, Cláudia Tomaz ou Manuela Viegas. Na sua opinião, os filmes sobre crianças e adolescentes (de Teresa Villaverde e daqueles realizadores)

não exploram apenas as dificuldades de crescer e os conflitos comuns em relação à família, ao primeiro amor, às experiências sexuais, ou ao testar dos limites. Eles exibem, principalmente:

“[...] a transição difícil que os jovens enfrentam devido a famílias disfuncionais, desemprego, migração ou trabalho juvenil. As personagens dos filmes da década de 90 provêm tanto dos subúrbios marginalizados de imigrantes africanos em Lisboa como das classes médias e médias baixas de Lisboa e do Porto, do interior do país ou até das antigas colónias onde nasceram. Sem dúvida, as suas dificuldades em construir a sua identidade são marcadas igualmente pela hegemonia da identidade colonial portuguesa e pela modernização do país, que resulta em grande parte da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia em 1986.”¹¹

Socialmente, a realidade histórica dos anos 90 seria também marcada por novos passos que visavam uma igualdade de género. Em 1991 entra em execução o III Programa de Acção Comunitário sobre a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens e é criada a Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres (CIDM). As mulheres passam a poder candidatar-se à prestação de serviço militar efectivo na Força Aérea, no Exército e na Marinha: conquistas de uma democracia ainda recente que então gerava focos de debate e resistência.

No cinema, a instabilidade perante o novo vai sendo revelada em muitos filmes das realizadoras portuguesas, e igualmente transparecida nas obras estreadas na década seguinte (2000 a 2009), correspondente aos anos de maior produtividade cinematográfica feminina. Nela se evidenciam os nomes de Anna da Palma, Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz, Raquel Freire ou Teresa Prata, que haviam iniciado o seu percurso nas curtas-metragens. O

11. Ferreira, C. O. (2007). “Os mutantes”. Em: Ferreira, C. O. (org., 2007). *O cinema português através dos seus filmes*. Campo das Letras: Porto, p. 224.

formato experimental por excelência possibilitou-lhes a obtenção de alguns prémios e distinções no “circuito dos festivais”, bem como a candidatura a financiamentos para as primeiras obras apoiadas pelo ICA.

No mesmo período, destacam-se ainda os nomes de Inês de Medeiros, Maria de Medeiros e Margarida Cardoso, com ligações precedentes a distintas áreas do cinema: como atrizes, no caso das duas primeiras, e como documentarista e assistente de realização, no caso da terceira. No início do século XXI assumem a realização de três obras importantes do cinema português, pelas temáticas abordadas, pelo questionamento da política nacional relativa às ex-colónias, e pelas memórias individuais e subjectivas de passados recentes aí reflectidos.

A Maria de Medeiros se deve a realização de uma ficção sobre o dia 25 de Abril de 1974 e a glorificação da figura de Salgueiro Maia, tendo o papel sido entregue ao actor italiano Stefano Accorsi, o que gerou a já mencionada controvérsia no meio artístico. *Capitães de Abril* (2000), o seu filme de estreia enquanto realizadora, concilia a realidade histórica com personagens fictícias, com especial incidência para a saída dos revoltosos da Escola Prática de Cavalaria de Santarém e a ocupação do Rádio Clube Português. O papel de Antónia, a jovem professora universitária perseguida pela PIDE, que luta pela democracia pensando que o seu marido militar é reaccionário, será personificado por Maria de Medeiros. Não se tratando de um filme histórico, nem tão pouco de uma proposta de entretenimento, assume-se um retrato de personagens-tipo que glorifica uma delas em particular.



Imagem 34: Fotograma de *Capitães de Abril* (Maria de Medeiros: 2000). Imagem retirada de: <http://www.festadocinemafrances.com/13a/capitães-de-abril/>. Consultada em 15 de Setembro de 2012.

Inês de Medeiros, sua irmã, optaria por uma nova incursão num género híbrido do cinema português, onde tantas e tão profícuas vezes já se situaram cineastas como Leitão de Barros, António Reis e Margarida Cordeiro, e, mais recentemente, João Canijo, Miguel Gomes ou Miguel Gonçalves Mendes. *O fato completo ou à procura de Alberto* (2002) é um filme dentro do filme, e um objecto cultural que questiona as dúbias fronteiras entre a ficção e o documentário. O mote, atribuído pelo processo de *casting* para a curta-metragem que inicialmente tinha pensado realizar, é revelado por Inês de Medeiros na sinopse:

“Uma noite em Lisboa. Alberto, um jovem de origem africana e de nacionalidade portuguesa, precisa de um fato para poder ir à procura de trabalho. Vai ter com Alice, uma velha senhora de raça branca que tem imensas saudades da vida que teve em Moçambique. Mas esta só tem fardas militares, vestígios da guerra que a obrigou a voltar para Portugal. Um país que ela não conhece e, sobretudo, de que não gosta.”¹²

12. Sinopse do filme facultada pela produtora “Filmes do Tejo”.

Em comum, as duas personagens apresentam imagens idealizadas de um continente que já terá deixado de existir (se, alguma vez, chegou a ser real): para Alice, a África colonial simboliza uma rudeza e romantismo simultâneos, enquanto os pais de Alberto a identificam com a herança genética, a história e a saudade. No entanto, ao iniciar a busca pelo actor que representaria o rapaz, Inês de Medeiros é surpreendida pela realidade: “Como não eram actores, pedi aos candidatos que me contassem uma história à escolha. O que me deram foi um bocado de vida, e fizeram-no com uma tal generosidade e autenticidade que era eu quem estava em causa. Seria eu capaz de reencontrar a mesma força, a mesma emoção?” Nesse momento, a realizadora envolve-se num novo processo criativo, conhecendo diversos jovens nascidos em Portugal, mas a quem não foi concedida a cidadania portuguesa; que têm África no seu ADN, sem nunca terem vivido no Continente Negro. A ideia de uma curta-metragem de ficção é abandonada, atribuindo-se agora centralidade aos testemunhos daqueles jovens que querem ser actores, manifestando identidades híbridas e pós-modernas, como o filme que Inês de Medeiros acaba por realizar. Da indefinição e da peculiaridade surge uma longa-metragem que assume a originalidade, promovendo o debate e a indagação: como se recriam memórias do que não se viveu? Como podem definir-se estes jovens cujos valores e personalidades foram moldados por um país onde nunca residiram, tendo crescido e sido educados num outro país que não lhes reconhece direitos de cidadãos nacionais?

A obra de Margarida Cardoso (realizadora dos documentários *Natal 71* e *Kuxa-kanema: o nascimento do cinema*), por sua vez, consagra um idêntico processo de regresso às memórias que se perdem, transformam em ferida e encerram um período intenso, irreversível e incontornável da História de Portugal. Em termos cinematográficos, uma observação rápida e generalista bastaria para comprovar que a guerra foi essencialmente vista de um ponto de vista masculino: o da personagem principal/soldado que combate, abandona a família e se sacrifica em nome de valores que poderão ou não ser os seus; ou o do próprio realizador, que documenta ou ficciona sobre determinada acção.

Contrariando tendências e antigos processos de institucionalização artística, *A costa dos murmúrios* (2004) é um filme de guerra. Mas é também um filme de mulheres, pela adaptação do romance homónimo de Lídia Jorge por Margarida Cardoso, com duas personagens femininas na centralidade da trama. Resultando ambos (livro e filme) de vivências pessoais (da escritora e da realizadora), é possível estabelecer-se uma relação entre o registo mais lírico e fantasioso de Lídia Jorge e o registo observacional de Margarida Cardoso. Antecipam-se, nesse caso, os redundantes *clichés* da incapacidade de colocação dos pensamentos tornados literatura em imagens construídas, a menos que o empreendimento fosse conduzido por realizadores como Andrei Tarkovsky ou Manoel de Oliveira, para quem o cinema é espaço privilegiado de contemplação e respeito pela palavra. Tal não é impeditivo, com a provável exceção de ambos, de a poesia da Literatura e a poesia do Cinema se assumirem como universos distintos que não necessitam de se cruzar na sua máxima evidência.

Em *A costa dos murmúrios*, o traço dominante é a densidade das personagens femininas em permanente conflito com a autoridade, ou com um regime que procura preservar a célula familiar mediante o incentivo moral à ida das mulheres para o cenário de guerra. Colocam-se, nesse sentido, algumas questões, nomeadamente: que papel reservou o Estado Novo às mulheres dos soldados que não combatiam, mas que “zelavam pela segurança das colónias portuguesas em África”? Como pode a esposa de um soldado assistir ao metafórico massacre de flamingos que sobrevoam a costa moçambicana? A opção pelo não-envolvimento constitui, de facto, uma opção? Por outro lado, que postura é o/a espectador/a compelido a assumir quando assiste a este filme de Margarida Cardoso? Será possível adoptar outro ponto de vista que não o da espectadora-mulher, branca, ocidental e classe média?

Recordando conceitos enunciados nos capítulos anteriores, a identificação com esta Evita-tornada-Eva é imediata e compulsória: é pelos seus olhos que o/a espectador/a assiste ao desenrolar da acção; é pelo seu testemunho que se (re)conhecem os factos históricos requeridos para compreensão da narrativa; é através do seu corpo que é experienciado o papel da esposa do soldado. A fragmentação e o questionamento da verdade absoluta, tão no cerne de uma crise pós-moderna de conceptualização, são retomados

por Margarida Cardoso, que, ao fazer cinema, cria ilusões. Incertezas proferidas num murmúrio ou sussurro imanente da estória de cada um: Evita tornada Eva narra oralmente os factos que viveu e testemunhou, com o distanciamento crítico de uma romancista que (re)cria uma personagem ficcional, atribuindo-lhe os contornos que deseja. Margarida Cardoso revisita as palavras de Lídia Jorge e forma imagens em movimento como um exorcismo estético de uma guerra onde ninguém vence.¹³



Imagem 35: Fotograma de *A costa dos murmúrios* (Margarida Cardoso: 2004). Grande plano de Luís (Filipe Duarte) após o massacre dos flamingos, no qual se contrasta a insensibilidade e o regozijo masculinos perante a morte dos pássaros com a incapacidade feminina de presenciar a cena. Imagem retirada de: <http://cinema.luxweb.lu/fr/film/a-costa-dos-murmurios-4407>. Consultada em 15 de Setembro de 2012.

Dados comparativos

Regressando a uma visão transversal da História das mulheres cineastas, em Portugal, é possível apresentarem-se ainda novas conclusões relativamente aos nomes com maior número de filmes realizados, conforme é ilustrado no gráfico seguinte.

13. Uma análise mais aprofundada deste filme e das ideias aqui sintetizadas seria publicada na obra *Portugal, Brasil, África: Relações históricas, literárias e cinematográficas* (coord.: Cristina Costa Vieira, Paulo Osório e José Henrique Manso). Covilhã: Universidade da Beira Interior.

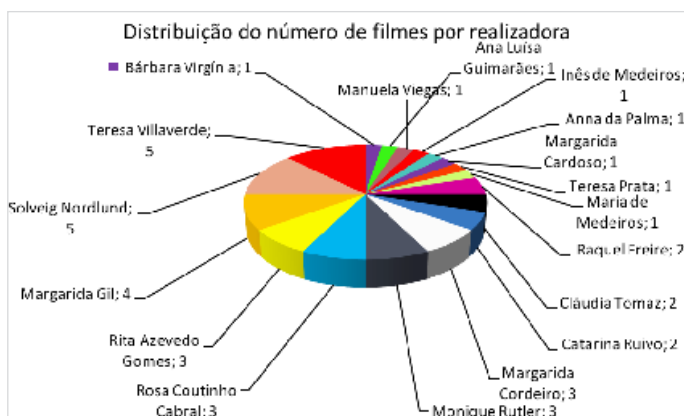


Gráfico 3: Distribuição do número de filmes por realizadora. Gráfico construído a partir da tabela 1 do presente capítulo.

De acordo com o gráfico apresentado, Teresa Villaverde e Solveig Nordlund são as cineastas com maior número de longas-metragens de ficção realizadas (cinco cada uma), às quais se segue o nome de Margarida Gil (quatro longas). Oito das cineastas listadas realizaram apenas uma longa-metragem de ficção.

Por outro lado, a tabela previamente constituída permite ainda realizar um estudo da recepção destes filmes junto dos espectadores, tal como é apresentado no gráfico seguinte.

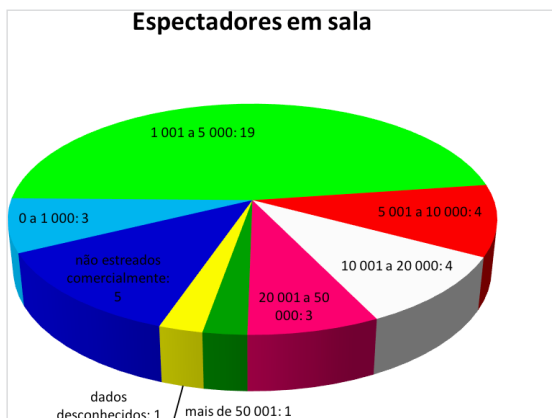


Gráfico 4: Gráfico com número de filmes e respectivo intervalo do número de espectadores que assistiram em sala. Gráfico construído a partir da tabela 1 do presente capítulo.

O gráfico apresentado, com dados relativos ao número de espectadores, revela que o número de filmes que não chegaram a ser estreados comercialmente (cinco) foi bastante significativo. A obrigatoriedade de estreia dos filmes portugueses na Cinemateca Portuguesa viria a contrariar esta tendência.

A grande maioria dos filmes listados (19) tem entre 1 001 e 5 000 espectadores, sendo que, mais de 50 000 é um *record* apenas atingido por *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros.

Os dados do ICA permitem ainda comparar o número de filmes realizados por homens e mulheres nas últimas três décadas. Sublinhe-se que a listagem elaborada pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual, ao contrário da apresentada, inclui produções nacionais minoritárias (daí a discrepância em relação aos gráficos anteriores), cingindo-se a filmes estreados comercialmente (que, entre 1980 e 2009, segundo a contagem do Instituto, terão sido 293).

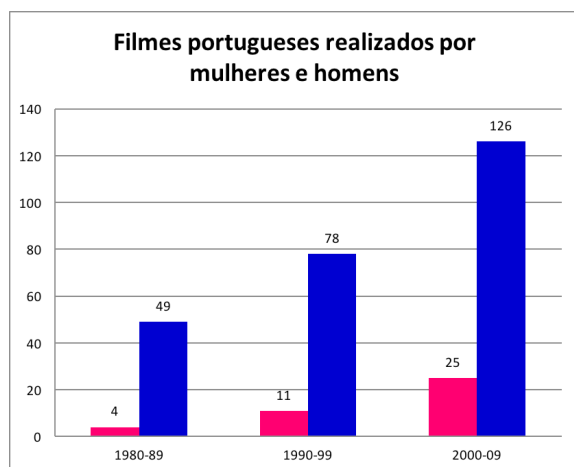


Gráfico 5: Número de filmes portugueses realizados por mulheres (rosa) e homens (azul). Gráfico construído a partir da listagem elaborada pelo ICA.

Pelos dados apresentados pode inferir-se que, das 293 longas-metragens nacionais realizadas entre 1980 e 2009 (produção nacional maioritária e minoritária), apenas 40 foram realizadas por mulheres. Apesar de a última década corresponder a um aumento significativo na produção, este foi

contra-balanço por um aumento paralelo no número de filmes realizados por homens. Percentualmente, as conclusões podem ser esquematizadas da seguinte forma:

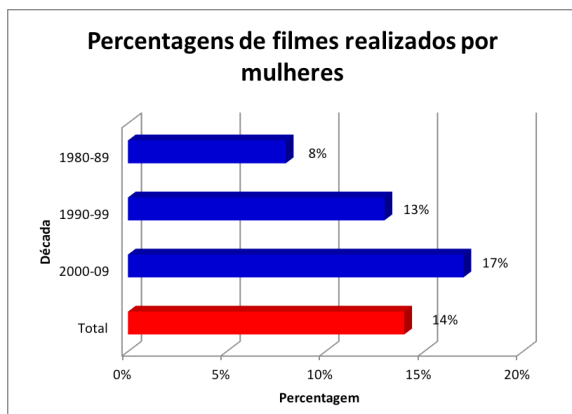


Gráfico 6: Percentagem de filmes portugueses realizados por mulheres. Gráfico construído a partir da listagem elaborada pelo ICA.

Pelo gráfico acima demonstra-se que as mulheres realizaram 14 por cento das longas-metragens de ficção, estreadas comercialmente ao longo das três últimas décadas. Caso pudessem ser contabilizados todos os filmes realizados desde o início da História do Cinema português, a percentagem seria, na realidade, significativamente mais reduzida. Por último, perante os dados apresentados, pode inferir-se que a presença de mulheres por detrás das câmaras é — em Portugal, como no mundo — um fenómeno ainda raro, prevalecendo a definição da sétima arte como universo essencialmente masculino.

Metodologias e desenho de uma investigação

“Um conjunto concertado de operações que são realizadas para atingir um ou mais objectivos, um corpo de princípios que presidem a toda a investigação organizada, um conjunto de normas que permitem seleccionar e coordenar as técnicas. Os métodos constituem de maneira mais ou menos

abstracta ou concreta, precisa ou vaga, um plano de trabalho em função de uma determinada finalidade.”

Madeleine Grawitz¹⁴

A fase seguinte, no decorrer da presente investigação, corresponde à selecção do *corpus* fílmico a analisar de entre as 40 longas-metragens dirigidas por realizadoras de cinema, em Portugal, entre os anos 1946 e 2009. Quanto à prática metodológica, os filmes serão estudados de um ponto de vista feminista. O mesmo significa dizer que serão identificados quatro filmes que possam concretizar o objectivo enunciado por Annette Kuhn de “tornar visível o invisível”. Nesse sentido, relembramos que a autora rejeita o argumento da heterogeneidade do feminismo, considerando existir, no campo da análise fílmica, uma certa unanimidade na defesa, promoção e sensibilização a determinados temas. São eles:

- O silêncio da voz feminina na maioria dos textos fílmicos;
- A presença da mulher enquanto objecto sexual;
- A naturalização de outros estereótipos numa sociedade sexista.

De acordo com a perspectiva de Kuhn, procuraremos analisar quatro filmes que possam contornar os paradigmas dominantes num cinema que reproduz arquétipos de feminilidade, testando a necessidade de mais mulheres assumirem a posição de realizadoras de cinema: por uma questão de igualdade de oportunidades e de representações. Não se procurará um cinema feminino, respeitante à sensibilidade ou à essência, por se reiterar a subjectividade do conceito. Como temos vindo a antecipar, e sustentando argumentos com base na revisão teórica apresentada, considera-se que o pensamento ocidental aprofundou, durante séculos de História, oposições binárias, estáticas e universais, anulando particularidades existencialistas, complexas e significativas, sem qualquer tipo de consideração pelos contextos socioculturais.

14. Grawitz, M. (1993). Em: Carmo, H. & Ferreira, M. M. (org., 1998). *Metodologia da investigação: Guia para a auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta, p.175.

Na Modernidade, muitos dos estereótipos habitualmente associados ao feminino e ao masculino perpetuaram ainda o protagonismo do homem na esfera pública, como agente económico da sociedade: aquele que sai para trabalhar e sustentar os seus. À mulher competiu o domínio da esfera privada, e a desvalorização das suas responsabilidades domésticas e familiares. Até aqui, assumia-se que o facto de o homem se ter afastado do lar, permanecendo largas horas do dia fora de casa, teria conduzido ao seu empobrecimento afectivo e emocional. A sobrevalorização da sua frieza e racionalidade (supostamente necessárias para o exercício do poder político e económico) conduziria, como defende Blanca Montevechio¹⁵, a uma forte sanção social da homossexualidade e dos traços femininos de alguns homens. O abrandamento da pressão terá, por sua vez, levado à exibição reactiva de travestis com atitudes desafiantes e a produções teatrais e cinematográficas onde se faz uma apologia daquelas práticas. Vejam-se os casos ibéricos de João Pedro Rodrigues — sobretudo no filme *Morrer como um homem* (2009) —, e de Pedro Almodóvar — nos filmes *Todo sobre mi madre* (1999) e *La mala educación* (2004). Uma vontade de adquirir características do sexo oposto sem perder as vantagens do biológico transparece destes exemplos, justificando-se o mito hermafrodita de Aristófanes segundo o qual os seres andróginos eram tão fortes e inteligentes que competiam com os deuses: como castigo, Zeus dividiu as duas metades do ser que, até hoje, andam separadas pelo mundo à procura da sua complementaridade. A pós-modernidade seria, deste modo, responsável pela fragilização da dicotomia feminino/masculino. Se, já no início do século passado, em plena I Guerra Mundial, a mulher foi chamada para cumprir as tarefas habitualmente desempenhadas pelo homem (posição sedimentada durante a II Guerra Mundial), é nos finais do século XX e no início do século XXI que as diferenças anteriormente tidas como suporte existencial se esbatem. Sobre os mesmos aspectos, pode então questionar-se: serão os casais pós-modernos, nos quais ambos os elementos assumem protagonismos idênticos nas duas esferas — privada e pública —, responsáveis por uma certa homogeneização

15. Montevechio, B. (2004). “El contexto social en lo masculino y lo femenino”. Em: Alizade, A. M. et al. (ed., 2004). *Masculino — Femenino, cuestiones psicoanalíticas contemporáneas*. Buenos Aires: Lumen.

e indiferenciação nas categorias feminino e masculino? O facto de a mulher ter assumido uma carreira profissional bem-sucedida e significativa, tanto para si como para o seu agregado familiar, ao mesmo tempo que o homem entrou na esfera privada (do cuidado para com as crianças e da partilha das tarefas domésticas), terá sido consequente da ambiguidade e indiferenciação contemporâneas? O levantamento das questões de resposta não linear potencia, antes de mais, uma constante revisão dos conceitos feminino e masculino, e uma manifesta falta de concordância por parte dos inúmeros autores que os procuram sistematizar.

Posto isto, acreditamos ser mais objectivo da nossa parte concentrar-nos na perspectiva feminista do *corpus* fílmico seleccionado. Nesta fase da investigação, damos por concluída a abordagem teórica que se espera de uma tese científica, com um estado da arte que, talvez ambiciosamente demais, procurou reflectir sobre parte significativa do que terão sido os maiores contributos para a evolução das teorias feministas do cinema. Um leitor ou leitora mais atento/a já terá, por esta altura, notado a mudança de discurso e a maior envôlvia da autora. A opção semântica é intencional e prende-se com o compromisso de objectividade que julgamos que a primeira parte do estudo deve comportar, contrastando com a definição de uma metodologia e as próprias análises propostas. Sublinhando que estas últimas serão sempre realizadas tendo em conta o mote fornecido pelas autoras e autores estudados nas páginas precedentes, assume-se agora uma nova tomada de posição por parte de quem estuda, reflecte, observa e gera novos textos, como num círculo que não pretende, de forma alguma, terminar-se, mas antes incentivar-se à continuidade.

Nos capítulos seguintes, de índole essencialmente empírica e performativa, iremos portanto analisar o mais aprofundadamente possível quatro filmes, utilizando os seguintes critérios para eleger objectos de estudo representativos:

· A possibilidade de acesso aos filmes, o que exclui, à partida, a primeira longa-metragem realizada (*Três dias sem Deus* de Bárbara Virgínia), bem como *Serenidade* (Rosa Coutinho Cabral: 1989), *O som da terra a tremer* e

Altar (Rita Azevedo Gomes: 1990 e 2003), e *Nós* (Cláudia Tomaz: 2003), não disponíveis no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento, na Fonoteca de Lisboa ou em qualquer outro arquivo público.

- Os filmes que tenham sido unicamente realizados por mulheres — o que exclui as obras conjuntas de António Reis e Margarida Cordeiro —, por nos centrarmos em produções onde o protagonismo seja assumido por uma mulher.

- A selecção de apenas um filme por realizadora, de forma a podermos cobrir o número máximo de filmografias.

- A selecção de, pelo menos, um filme de uma das três realizadoras com maior número de longas-metragens: Teresa Villaverde, Solveig Nordlund ou Margarida Gil. Procuraremos identificar as temáticas abordadas nas suas obras, bem como a sua visão pessoal de um meio no qual, aparentemente, se movem com relativa facilidade e igual persistência, conseguindo frequentes financiamentos e apoios estatais para filmar. Considerando que o nosso trabalho tem como um dos objectivos desviar-se da já mencionada invisibilidade de parte significativa do cinema português, que afecta especificamente alguns realizadores/as, entendemos que podemos reservar o estudo dos filmes de Teresa Villaverde para outros projectos de investigação, sendo a sua obra das menos ignoradas, tanto em termos académicos como de aceitação internacional. Optamos por nos focar no trabalho de Solveig Nordlund, e em particular no filme *Aparelho voador a baixa altitude* (2002), por este se tratar de uma das raras incursões do cinema português pela ficção científica, um género cinematográfico tradicionalmente masculino, norte-americano e favorável à exploração de estereótipos de carácter sexual.

- A procura de meios alternativos de distribuição e exibição de filmes feministas foi uma das estratégias de contorno da invisibilidade, apontada por autoras como Annette Kuhn e Ann Kaplan. Por esse motivo, será pertinente que se reflecta sobre o caso de Cláudia Tomaz — cineasta que, contrariando a lógica comercial da maioria das produtoras, criou o seu próprio *site*, no qual os visitantes podem visualizar gratuitamente os seus filmes e/ou efectuar doações que possibilitem a realização de novas obras.

· Por outro lado, sendo a pesquisa motivada pela desatenção (inclusivamente académica) a que está votada uma parte significativa da História do Cinema Português, entendemos que o estudo de uma nova geração de cineastas deve ser renovado. Nesse sentido, a par do nome de Cláudia Tomaz, elegemos o percurso cinematográfico de Catarina Ruivo, pela simplicidade fílmica e pelo realismo dos temas tratados, com particular destaque para o seu filme *Daqui p'rá frente*, no qual a centralidade da narrativa é atribuída a uma mulher que se candidata a um cargo político.

· Por último, numa tese que procura estabelecer uma relação entre feminismo e cinema, consideramos que seria essencial analisar um dos filmes mais esquecidos (e também mais feministas) da História do Cinema Português: *Solo de violino*, de Monique Rutler, conta a histórica verídica de Adelaide Coelho da Cunha, filha do fundador do jornal *Diário de Notícias* e ilustre figura pública do período correspondente à I República. Depois de ter escandalizado a sociedade lisboeta com o seu pedido de divórcio, foi forçadamente internada ao abrigo de um falso diagnóstico elaborado pelos médicos Egas Moniz, Sobral Cid e Júlio de Matos. A obra assume o seu carácter político, na carreira da primeira cineasta portuguesa a dirigir individualmente uma ficção de longa-metragem, no pós-25 de Abril.

O alinhamento metodológico prevê identificar, nos filmes, as características apontadas pelas autoras feministas e sintetizadas na primeira parte. Como guia para a análise fílmica, teremos em conta os seguintes pontos:

· Sharon Smith (página 89 e seguintes) afirma que um cinema masculino optou por dois tratamentos diferenciados das personagens femininas: excluiu-as do grande ecrã ou atribuiu-lhes uma conotação sexual explícita. No estudo que se seguirá, realizaremos o exercício contrário, buscando perceber se as mulheres cineastas rejeitam as duas dimensões e elegem personagens centrais com personalidades vincadas, dentro da própria definição proposta por Claire Johnston de “contra-cinema” (página 96 e seguintes).

· Laura Mulvey (página 99 e seguintes) comparou a natureza do espectador cinematográfico à de um *voyeur*, alertando para a pressuposição da sua masculinidade. Por sua vez, os filmes que compõem o *corpus* de análise do

presente estudo podem antes destinar-se a uma audiência mais heterogénea, ou mesmo a um público feminino tradicionalmente negligenciado: tentaremos também chegar a conclusões mais definitivas sobre este aspecto.

· Para Mary Ann Doane (página 113 e seguintes), os vários *women's films* estreados sobretudo nas décadas de 40 e 50 denunciam uma certa fixação em mecanismos psíquicos associados à mulher, como o masoquismo, a histeria ou a paranóia. Apesar de reconhecer um esforço de não-espectacularização da imagem feminina enquanto objecto de desejo e centro da escopofilia masculina, a autora entende que a tentativa adquiriu contornos obsessivos e, na maioria dos casos, muitos distantes da realidade. No estudo que agora iniciamos, procuraremos analisar a forma como uma suposta sensibilidade feminina é tratada pelas próprias mulheres ao assumirem a direcção de um filme.

· Por outro lado, se as teorias feministas do cinema procuram “tornar visível o invisível”, citando Annette Kuhn (página 125 e seguintes), também um cinema realizado por mulheres deverá divulgar e debater temas esquecidos pelo olhar masculino — como a falta de representatividade política e o nível de desemprego que ainda tende a afectar em maior grau um dos géneros, ou mesmo a dificuldade de conciliação entre vida pessoal e profissional. O mimetismo deste tipo de situações será um dos aspectos a tratar nas obras estudadas.

· Teresa de Lauretis (página 138 e seguintes), por sua vez, entende que o olhar da realizadora por detrás da câmara se denuncia pela forma como filma a personagem feminina e os seus gestos do quotidiano, sem medo de os repetir até à exaustão, mimetizando a vida real. Neste sentido, cita *Jeanne Dielman (...)* de Chantal Akerman (1975) como exemplo de um filme feminista. A observação destes pormenores, e a sua possível identificação em diferentes cineastas, será outra das tarefas a realizar ao longo da presente investigação.

· Teresa de Lauretis considera ainda que um estudo feminista do cinema deverá partir das relações do sujeito feminino na representação, no significado e na visão, para que possa construir novos modelos referenciais e perspectivas sobre o desejo. Em concordância com Christine Gledhill (página 141 e seguintes), Lauretis defende uma “reinvenção do prazer visual”,

envolvendo o modo como este é cinematograficamente representado. Na presente reflexão, analisaremos portanto a sexualidade feminina mediada por um olhar equivalente.

· Por último, Judith Barry e Sandy Flitterman (página 162 e seguintes) defendem que uma arte feminista deverá ser concretizada além dos sentimentos, necessidades e desejos femininos, para que possa espoletar uma verdadeira transformação das estruturas opressivas. Apesar de reconhecerem que formas de arte mais militantes e politicamente radicais são valorizáveis, por produzirem resultados imediatos, as autoras sublinham a sua limitação temporal. No seu entender, apenas uma nova abordagem teórica, radical e feminista sobre a arte, que inclua questões ideológicas, culturais e de produção de significado, poderá expressar as causas (em vez dos efeitos) da opressão feminina, objectivo comum à presente investigação.

Nesta fase do estudo, é importante sublinhar que a noção de “autora” abordada nos próximos capítulos não se restringe aos limitados parâmetros estabelecidos por uma *politique des auteurs*, enquanto discussão iniciada por François Truffaut, em 1955, na edição francesa dos *Cahiers du cinéma*. A *politique*, lembre-se, tomava como objecto de análise não apenas um filme mas o conjunto da obra do cineasta, tendo em vista a avaliação do seu universo fílmico. Nessa perspectiva, um realizador só poderia ser considerado autor quando os seus filmes fossem a expressão da sua personalidade, representando marcas de estilo cinematograficamente coerentes e específicas da arte. A constância estilística deveria ser reconhecida a partir das referências de cada um, prevalecendo o critério da repetição das metáforas e figuras de estilo, ainda que exageradas ou levadas ao limite da obsessão. As marcas poderiam ser igualmente procuradas na relação contextual do autor com o cinema (outras obras e autores), bem como na sua própria biografia (família, classe, sociedade, país, cultura). Excessivamente preocupados em louvar determinados cineastas (parte integrante do que Jean-Claude Bernardet chamou de “olimpo”¹⁶), críticos como Truffaut, Chabrol e Rohmer seriam intensamente apontados pela

16. Bernardet, J. C. (1994). *O autor no cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense.

categórica rejeição da qualidade de obras de não-autores e pelo esforço paralelo de provarem que os seus realizadores de eleição cabiam na designação. Como resposta às críticas, Truffaut chegaria a afirmar, em 1957, que o pior filme de um bom cineasta-autor seria indubitavelmente melhor do que o melhor filme de um não-autor: “É possível que um cineasta medíocre bem mediano consiga fazer um filme de sucesso de tempos a tempos, mas esse sucesso não conta. Ele tem menos importância que um equívoco de Renoir, se é que é possível Jean Renoir se equivoocar num filme.”¹⁷

No contexto histórico, o início dos *Cahiers du cinéma* coincide com o pós-II Guerra Mundial, época em que o *star system* atribuiu maior visibilidade ao trabalho de atrizes e actores, em detrimento dos realizadores. O objectivo da publicação seria tentar colmatar esta falha, caindo, no entanto, no extremo oposto. Não existiriam obras que valessem por si, independentemente do seu autor? E como classificar as primeiras obras de cada potencial autor, sem conhecer ainda a necessária repetição das marcas estilísticas? Por outro lado, como resiste esta *politique* ao argumento freudiano da intencionalidade contrária à afirmada? Sobre o mesmo tema, Tito Cardoso e Cunha questiona ainda o reflexo do autor na obra: “é a instância do Autor entendível como uma existência coexistente com as suas manifestações? A multiplicidade das obras coexiste com a identidade do autor que as produz? Serão os filmes, relativamente ao realizador, uma manifestação de si?”¹⁸

Numa leitura que assimilamos, André Bazin reconheceu os méritos do manifesto político, mas também as suas limitações e incongruências, consubstanciáveis no que designou por “culto estético à personalidade”. Ainda que de forma indelével, o culto nublará a suposta imparcialidade do juízo crítico, promovendo-se uma negação da obra em benefício da exaltação daquele que a produz. Na sua opinião, “autores medíocres podem, acidentalmente, realizar filmes admiráveis [...], por outro lado, o próprio génio é ameaçado por uma esterilidade não menos acidental. A *politique des auteurs* ignorará os primeiros e negará a segunda.”¹⁹

17. Truffaut, F. (2005). *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 296.

18. Cunha, T. C. (2004). *Argumentação e crítica*. Coimbra: Edições Minerva, p. 89.

19. Bazin, A. (1957). “La politique des auteurs”. Em: Baecque, A. (org., 2001). *La politique des auteurs: les textes*. Paris: Cahiers du cinéma, p.116. No original: “médiocres auteurs pouvaient, par accident, réaliser des films admirables [...] en revanche, le génie même était menacé d’une stérilité non moins

Como se depreende, não terá existido, no manifesto criado, um incentivo à procura dos modos de funcionamento interno de cada filme e dos seus potenciais efeitos no/a espectador/a, independentemente dos traços de autoria e do brilhantismo do realizador. Associado ao reconhecimento de uma constante dos recursos estilísticos na obra, será essencial que se verifique a utilização e repercussão dessas marcas distintivas dentro de cada filme: tome-se então, atrevemo-nos a sugerir, a parte para atingir o todo, e não o inverso. Outros obstáculos à *politique des auteurs* seriam colocados por Jacques Aumont e Michel Marie, para quem, por sua vez, é essencial que uma análise fílmica se aproxime de reflexões sustentadas e coerentes, funcionando como verificação e demonstração das últimas. Um dos meios para atingir esse fim consiste em visitar teorias, expondo-as de modo convincente e relacionando-as com a obra mencionada. Análise e teoria partilham, na opinião conjunta dos autores, as seguintes características:

“— uma e outra partem do fílmico, mas levam com frequência a uma reflexão mais ampla sobre o fenómeno cinematográfico;

— uma e outra têm uma relação ambígua com a estética, relação muitas vezes negada ou recalcada, mas visível na escolha do objecto;

— por fim, no essencial, uma e outra têm hoje lugar no ensino, especialmente nas universidades e institutos de investigação.”²⁰

Sob este ponto de vista, procuraremos não conotar a qualidade de uma obra isolada com a sua realizadora (e vice-versa). Embora analisemos a primeira no contexto do percurso da segunda, e como traço de uma identidade, partimos do pressuposto de que a autoria de uma obra ultrapassa o parâmetro da reflexão biográfica ou da permanência de uma mesma história ao longo de toda a filmografia. Centrando-nos num objecto de estudo que revela um discurso minoritário (o menor número de mulheres

accidentelle. La politique des auteurs ignorera les premiers et niera la seconde.”

20. Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Edições texto & grafia, p. 14.

cineastas comparativamente ao dos homens), importa essencialmente reconhecer as suas causas, propósitos e efeitos, sobretudo quando estes se mostrarem desestabilizadores de um poder instituído. Por outro lado, estamos conscientes de que, se um discurso minoritário coloca em causa as estruturas de poder, também uma análise feminista cumprirá esse propósito. Nesse sentido, resistências e obstáculos semelhantes são já aguardados, coincidindo a etapa de definição da metodologia que agora sistematizamos com uma manifestação dos valores que norteiam a pesquisa, bem como dos princípios éticos que justificam a escolha de um tema tão filosófico quanto moral e político. Se o feminismo é um movimento social que busca determinados fins, consubstanciados numa igualdade de direitos entre os sexos, o meta-feminismo também o será — assunção que clarificamos desde o início.

Quanto à dimensão estética, tendo em conta o objectivo inicial de aplicação das teorias feministas do cinema ao caso português, pretendemos recorrer ao esquema previsto por Jacques Aumont e Michel Marie que configura quatro tipos de análise, encarando o filme como “obra artística autónoma, susceptível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica).”²¹ Paralelamente, os mesmos autores alertam para a inexistência de um método de análise filmica universal, sendo esta interminável, pois “seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável.”²²

Outro dos aspectos a que nos comprometemos estar atentos, no percurso metodológico, é a procura de um equilíbrio entre a análise e a crítica que irá ser dirigida aos filmes. Sublinhando a importância de uma clara distinção dos dois tipos de discurso, Manuela Penafria considera que o primeiro terá sido vulgarizado pela excessiva comparação a outros textos, que vão desde os comentários, monografias e artigos meramente publicitários às próprias

21. *Idem*, p. 11. Sublinhamos que, no nosso entender, uma análise icónica se circunscreve a uma análise da imagem, ao contrário da definição apresentada que comporta, simultaneamente, “dados visuais e sonoros”.

22. *Idem*, p. 30.

investigações académicas: “Numa primeira abordagem, a análise aparenta ser uma actividade banal que pode ser praticada por qualquer espectador sem que o mesmo se veja obrigado a seguir um determinado enfoque ou uma determinada metodologia.”²³ No seu entender, analisar um filme pressupõe um rigoroso processo de decomposição e descrição (recorrendo a conceitos relativos à imagem, ao som e à estrutura da obra), associado a uma profunda interpretação (estabelecendo e compreendendo as relações entre os elementos decompostos).

Criticar um filme será, por sua vez, determinar o seu valor em relação a um fim específico. Considerando que os exercícios discursivos se encontram cada vez mais distantes, e não existindo uma equivalência conceptual, Penafria defende que a crítica deverá sempre partir da análise. Acrescenta que a primeira não identifica as características singulares ou especificidades de cada filme, apresentando um número exagerado de adjetivos que a transformam numa apreciação abstracta e subjectiva, passível de ser aplicada a obras indiferenciadas. Ao que julgamos ser uma visão demasiado restrita deste tipo de discurso, Jacques Aumont e Michel Marie contrapõem uma defesa da actividade crítica, à qual associam três funções primordiais: informar, avaliar e promover. Um bom crítico terá assim, nas suas perspectivas, um profundo discernimento e “agudeza sintética”, que lhe permite eleger e apreciar a obra que a posteridade irá conservar: “Ele (o crítico) é um pedagogo do prazer estético, que se esforça por fazer partilhar a riqueza da obra com o maior público possível.”²⁴

Já no entender de David Bordwell, para quem os críticos são essencialmente construtores de significado (*making meaning*)²⁵, a legitimidade da prática advém da sustentabilidade das suas bases teóricas, sendo que um exemplo de interpretação fílmica freudiana seria aquela que identifica a forma como o desejo é tratado no filme. De um modo geral, acrescenta o autor, os próprios críticos que garantem analisar o filme “por si”, sem subscreverem qualquer teoria, podem ser conotados com uma teoria tácita (humanista, orgânica, ou

23. Penafria, M. (2009). *Análise de filmes: Conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso Sopcom. Covilhã: BOCC, p.1.

24. Aumont, J. & Marie, M. (2004). *Op. Cit.*, p. 13.

25. Bordwell, D. (1991). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.

outra) que molde o seu acto interpretativo. A adesão a teorias equivalentes por parte de dois críticos não implica, por sua vez, a formulação de argumentos concertados, encontrando-se a hipótese de surgimento de propostas díspares e alternativas sempre presente. Não obstante, a sua verificabilidade ou correcção é impraticável, pois, segundo Bordwell, nenhuma crítica deve ser submetida a um teste de “indutivismo eliminador” que a torne melhor candidata do que as suas rivais. Idêntica conclusão pode ser transposta para a apreciação do crítico ao próprio filme, uma vez que adjectivá-lo de “bom”, “mau”, “extraordinário” ou “mediocre” não corresponde a uma enumeração de factos incontestáveis associados a um critério de objectividade, mas antes a juízos de valor e sentenças proferidas por elementos a quem um determinado público atribuiu credibilidade suficiente para tal. Na prática, esses juízos não são verdadeiros ou falsos, mas argumentações instáveis e susceptíveis de correcção. O objectivo, segundo Perelman, é alcançar os destinatários:

“Como o fim de uma argumentação não é deduzir consequências de certas premissas, mas *provocar ou aumentar a adesão de um auditório às teses que se apresentam ao seu assentimento*, ela não se desenvolve nunca no vazio. Pressupõe, com efeito, um contacto de espíritos entre o orador e o seu auditório: é preciso que um discurso seja escutado, que um livro seja lido, pois, sem isso, a sua acção seria nula.”²⁶

Revisitando a posição de Perelman, Tito Cardoso e Cunha relembra que, nos discursos do crítico profissional, deveriam exprimir-se as opiniões e apreciações de um público não redutível a um pequeno grupo conversacional e interactivo, mas também não exponenciado a uma multidão massificada, relegada à unidimensionalidade da incomunicação. O alvo é um colectivo (disperso, mas estável) que partilha o interesse comum no género, sem abdicar do seu próprio gosto e capacidade de julgamento. O produto final será, por esse motivo, uma interpretação (exercício hermenêutico) e argumentação do valor (exercício retórico) da obra de arte. A leitura do

26. Perelman, C. (1993). *O império retórico: Retórica e argumentação*. Porto: Asa Editores, p. 29.

crítico sobre o filme requer uma defesa de argumentos convincentes perante os receptores aos quais se dirige. Nas palavras de Tito Cardoso e Cunha: “Enquanto interpretação, a palavra crítica dissipa o enigma da obra e enquanto argumentação, obtém o assentimento do público.”²⁷ Desta forma, e seguindo a perspectiva habermasiana, o crítico configura-se como um “árbitro das artes”²⁸: o que ensina a ver, informa, contextualiza, questiona e leva a questionar.

Para Barthes, por sua convicção, a crítica coloca a obra em relação com o mundo, depois de uma análise intrínseca das suas representações: “a ‘prova’ crítica, se existir, depende de uma aptidão, não para *descobrir* a obra interrogada, mas pelo contrário, para a *cobrir* o mais completamente possível pela sua própria linguagem.”²⁹ O exercício não se reduz a “uma ‘homenagem’ à verdade do passado, ou à verdade do ‘outro’, [sendo antes uma] construção do inteligível do nosso tempo.”³⁰ O crítico desdobra os sentidos, fazendo pairar, acima da primeira linguagem da obra, uma segunda linguagem ou coerência dos signos. Não produzindo um mero reflexo do objecto estudado, este tipo de discurso deverá, no entanto, obedecer a certas regras, que o autor estipula: “transformar *tudo* o que reflecte; transformar apenas segundo certas leis; transformar sempre no mesmo sentido.”³¹ O estabelecimento de critérios de objectividade na atribuição de valores constitui, portanto, uma das características que atribui credibilidade ao discurso crítico.

No seguimento das reflexões, e novamente segundo Bordwell, a crítica não será nem uma ciência nem uma arte, assemelhando-se, todavia, a ambas:

“Como estas [a ciência e a arte], [a crítica] depende de competências cognitivas; requer imaginação e bom gosto; e consiste na prática de resolução de problemas institucionalmente sancionados. A crítica é, penso eu, melhor definida como uma arte prática, um pouco como

27. Cunha, T. C. (2004). *Op. Cit.*, p. 95.

28. Habermas, J. (1984). *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 57.

29. Barthes, R. (1964). *Ensaio crítico*. Lisboa: Edições 70, p. 352.

30. *Idem*, p. 354.

31. Barthes, R. (1966). *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, p. 63.

acolchoar ou fabricar móveis. E porque o seu produto inicial é um fragmento da linguagem, ela é também uma arte retórica.”³²

Neste encontro entre ciência e arte que uma investigação em teorias feministas do cinema também pressupõe, recorreremos igualmente a uma “arte prática”, assumindo o suporte teórico que Bordwell considera necessário para a atribuição de credibilidade à actividade crítica.

Num âmbito paralelo, reflectimos sobre a existência dos quatro tipos de processos de análise fílmica propostos por Manuela Penafria, que podem ser utilizados como metodologia qualitativa, de entre os quais seleccionaremos os mais pertinentes para a pesquisa em desenvolvimento. São eles:

1. Análise textual: segundo a qual “o filme é um texto”. Ecoando a proposta de Christian Metz, desenvolvida na obra *Grande sintagmática do filme narrativo* (1966), a análise textual infere que os filmes possuem três tipos de códigos: perceptivos (capacidade de o espectador reconhecer os objectos no ecrã), culturais (capacidade de interpretar o que vê no ecrã recorrendo à sua cultura geral) e específicos (capacidade de interpretar o que vê no ecrã a partir dos recursos cinematográficos). Decompor o filme será, conseqüentemente, exhibir a sua estrutura, dividi-lo em segmentos, unidades dramáticas ou sintagmas e seguir a vertente estruturalista, de inspiração linguística, criada nos anos 60 e 70. Para Penafria, a metodologia tem como principais desvantagens o facto de ignorar toda a riqueza visual da obra e ser mais adequada aos filmes narrativos do que a qualquer outro género. Na nossa opinião, a similitude entre palavra e imagem aqui proposta é também demasiado forçada, uma vez que, tal como pretende Roland Barthes ao proceder à desmistificação do lema “uma imagem vale mais que mil palavras”³³, o texto fixa e vem ancorar as significações possíveis da

32. Bordwell, D. (1991). *Op. Cit.*, p. xii. No original: “Like them, it depends upon cognitive skills; it requires imagination and taste; and it consists of institutionally sanctioned problem-solving activities. Criticism is, I think, best considered a practical art, somewhat like quilting or furniture-making. Because its primary product is a piece of language, it is also a rhetorical art.”

33. Barthes, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.

imagem. Desse modo, irá acrescentar-lhe valor, em vez de se assemelhar ou ser comparável a esta, sendo com o mesmo propósito que tentaremos analisar o *corpus* fílmico seleccionado.

2. Análise de conteúdo: pressupõe que “o filme é um relato”. O processo, segundo Penafria, é igualmente limitado, restringindo-se à identificação e exploração do tema e enredo da obra. Completar a frase: “Este filme é sobre...”, resumir a sua história e decompô-lo, tendo em conta o que diz a respeito do tema, são as tarefas exigíveis a quem opte pela estratégia enunciada. Frequentemente confundida com a análise de discurso, distingue-se daquela por se centrar unicamente no texto do objecto (fílmico), utilizando metodologias orientadas para a compreensão.

A **análise de discurso**, por sua vez, procura desvendar os novos textos emergentes do objecto, com recurso a metodologias orientadas para a interpretação. Apesar de a autora não consagrar a análise discursiva como passível de aplicação ao filme, cremos que é sobretudo nela que deverá centrar-se a nossa pesquisa, por ser a que mais fixa (à semelhança das próprias teorias feministas) a linguagem enquanto prática social. Sustentada em teorias como a dos actos de fala de Austin (“Eu faço coisas, ao dizer coisas”³⁴), a análise discursiva pressupõe que tudo o que tem um significado pode ser dito ou mostrado, estabelecendo uma inter-relação entre o discurso e o social. Tem como principal objectivo evidenciar e interpretar a utilização da linguagem e as significações e finalidades expressas por intermédio do próprio discurso, centrando-se não apenas em quem fala (sujeitos da enunciação), mas também nos sujeitos e/ou situações sobre os quais se fala, atentando aos dispositivos retóricos utilizados. Segundo autores como Dominique Maingueneau e Michel Foucault, a sua implementação prevê o reconhecimento de uma infinita intertextualidade da obra com textos anteriores (que terão servido de base) e posteriores (gerados a partir deste). Paralelamente, uma análise de carácter essencialmente feminista, como a delineada, tem como objecto os discursos que modelam o funcionamento

34. Austin, J. L. (1986). *How to do things with words*. Oxford University Press, p. 121. No original: “I do things, in saying something.”

das relações de poder e resistência patriarcais no seio da sociedade, bem como as práticas alternativas configuradas como resposta, encontrando-se a aplicação deste tipo de análise assim justificado.

3. Análise poética: para Wilson Gomes, o grande impulsionador do método, analisar um filme é enumerar os efeitos da experiência fílmica e, a partir daí, perceber a estratégia utilizada pelo/a realizador/a, efectuando o percurso inverso ao processo criativo. Quem analisa deve estar atento a todos os meios e recursos expressivos utilizados no filme, desde os visuais (escala de planos, fotografia, enquadramento, luz, movimentos de câmara), aos sonoros e cénicos (banda sonora, direcção de actores, cenários e figurinos), passando inevitavelmente pelos narrativos (argumento e composição da história). Passível de ser aplicada a produções artísticas de diferentes áreas, no caso específico do cinema tem como principal vantagem auxiliar na determinação do tipo de composição fílmica preponderante. Esta última poderá ser estética (caso o filme desperte sensações invulgares em quem assiste, como frequentemente acontece no cinema experimental), comunicacional (se o filme apresentar um forte argumento, pretendendo transmitir uma determinada mensagem e apelar aos sentidos da audiência), ou poética (sobretudo no caso de filmes com uma forte componente dramática que perturbam as emoções e sentimentos do/a espectador/a): “A poética estaria, deste modo, orientada para a identificação e tematização dos artifícios que, no filme, solicitam uma ou outra reacção, este ou aquele efeito no ânimo do espectador. Neste sentido, estaria capacitada a ajudar a entender porquê e como pode levar-se o apreciador a reagir desta ou daquela maneira diante de um filme.”³⁵

35. Gomes, W. (2004). “La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico”. Em: *Significação — Revista de cultura audiovisual*. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais — PPGMPA: Universidade de São Paulo (USP). N.º 21, p. 43. No original: “La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan ésta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador. En este sentido, estaría capacitada a ayudar a entender por qué y cómo puede llevarse al apreciador a reaccionar de ésta o de aquella manera frente a un filme.”

4. Análise da imagem e do som: segundo a qual “o filme é um meio de expressão”. Ao contrário da anterior, a metodologia referida é especificamente cinematográfica, procurando descortinar o modo como o/a realizador/a concebe o cinema e coloca a técnica ao serviço da arte. Centrando-se na forma como são captadas as imagens em movimento e na sua posterior edição, evidencia-se o cinema como meio de pensar e lançar novos olhares sobre o mundo.

Por não pretendermos desenvolver uma investigação exclusivamente destinada a futuros/as cineastas, privilegiaremos as análises discursiva e poética, não atribuindo o expectável destaque ao estudo dos aspectos técnicos dos filmes (decomposição exaustiva de planos, jogos de luz, sonoridade utilizada, entre outros). Procuraremos essencialmente realizar um trabalho que desperte o interesse de todos aqueles que se movem na área dos estudos artísticos e que percebem a arte como uma forma de transmissão de mensagens mais ou menos políticas e socialmente geradora de pensamentos, teorias e modos de ver. Neste sentido, e como já foi referido anteriormente, optaremos por uma abordagem sociológica em detrimento da psicanalítica, bem como uma análise textual e narrativa em detrimento de uma “meta-técnica”, enquanto discurso produzido sobre a mesma. Uma hermenêutica do texto fílmico como meio de apropriação e interpretação do conteúdo que as realizadoras portuguesas exploram nos seus filmes será, como tal, privilegiada.

Nessa perspectiva, a metodologia seguida assume ainda a proposta de John B. Thompson em *Ideologia e cultura moderna* (1998). Fortemente influenciado por uma tradição hermenêutica dos séculos XIX e XX — com particular incidência em Dilthey, Heidegger, Gadamer e Ricoeur —, o professor e investigador da Universidade de Cambridge defende que o estudo das formas simbólicas é essencial e inevitavelmente um problema de interpretação. Por formas simbólicas, entende-se aqui “um amplo espectro de acções e falas, imagens e textos, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como constructos significativos.”³⁶ Nesse sentido, reconhecendo que

36. Thompson, J. (1998). *Ideologia e cultura moderna – Teoria social crítica na era dos meios de*

as expressões linguísticas (faladas ou escritas) são cruciais à formulação citada, o autor não exclui outras de natureza não-linguística (como imagens ou combinações de imagens e palavras) do seu âmbito. Formas simbólicas serão, portanto, construções que exigem uma interpretação: “elas são ações, falas, textos que, *por serem* construções significativas, podem ser compreendidas.”³⁷ Na sua opinião, apesar de estruturalmente teóricas, as discussões e interpretações originadas têm fortes repercussões na prática, do mesmo modo que aquela última influencia o debate teórico.

O referencial utilizado por Thompson para estudar as formas simbólicas é designado por “hermenêutica de profundidade”³⁸ (HP), comportando uma tríplice análise e a sua posterior aplicação ao *corpus* selecionado. Recorde-se que, mitologicamente, o deus grego Hermes, a quem a origem do conceito é associada, será o descobridor da linguagem e da escrita. Segundo Chevalier e Gheerbrandt³⁹, Hermes era um mensageiro celestial, mediador entre o divino e o terreno, com uma dupla função: uma primeira relacionada com a síntese que efectuava do conhecimento produzido no mundo inteiro e que transmitia às entidades superiores; e uma segunda relativa à reunião das diversas interpretações de diferentes pessoas para uma mesma palavra ou situação, tendo todas elas a noção de haverem compreendido a mensagem. Inscrevendo-se a génese da palavra no verbo grego *hermeneuein* (traduzível por “interpretar”), a hermenêutica é vulgarmente identificada como a teoria ou filosofia da interpretação.

Sobre a mesma temática, Dilthey e Schleiermacher relacionaram interpretação e compreensão com o reconhecimento das intenções do autor na situação original do discurso, enquanto Paul Ricoeur propôs uma libertação da hermenêutica daquilo a que chamou “preconceitos psicologizantes e existenciais.”⁴⁰ Para Ricoeur, um texto escrito é um tipo de discurso com idênticas condições de possibilidade:

comunicação de massa. Petrópolis: Editora Vozes, p. 79.

37. *Idem*, p. 357.

38. Salvaguardamos que o conceito nos parece algo tautológico, na medida em que não consideramos a hipótese antagónica de realização de uma “hermenêutica da superficialidade”.

39. Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2002). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

40. Ricoeur, P. (1976). *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, p. 34.

“Sem impor à nossa discussão uma correspondência demasiado mecânica entre a estrutura interna do texto, como discurso do escritor, e o processo de interpretação, como discurso do leitor, pode dizer-se, pelo menos à maneira de introdução, que a compreensão é para a leitura o que o evento do discurso é para a enunciação do discurso, e que a explicação é para a leitura o que a autonomia verbal e textual é para o sentido objectivo do discurso.”⁴¹

O conceito existencial de “apropriação” do que anteriormente era estranho constitui, segundo Ricoeur, o primeiro objectivo da hermenêutica: “A interpretação no seu último estágio quer igualizar, tornar contemporâneo, assimilar, no sentido de tornar semelhante. Este objectivo consegue-se na medida em que a interpretação actualiza a significação do texto para o leitor presente.”⁴² Graças à sua linguagem metafórica, a ficção é o meio privilegiado da realidade, sendo que a linguagem poética, de acordo com a filosofia aristotélica, efectua também uma *mimesis* da realidade: “a Tragédia, com efeito, só imita a realidade, porque a recria, através de um *mythos*, de uma fábula, que atinge sua mais profunda essência.”⁴³ A ideia revela-se essencial no desenvolvimento da presente tese, uma vez que não optámos por um *corpus* fílmico documentarista (no qual pudesse ser mais fácil identificar um cinema realista e a denúncia de determinadas causas), privilegiando, ao invés, a ficção.

Reunindo as diferentes visões sobre os pressupostos da experiência hermenêutica, Thompson corrobora a sua divisão em três fases, que procuraremos distinguir e aplicar:

1. Análise sócio-histórica (ASH):

“A tarefa da primeira fase do enfoque da HP é reconstituir as condições e contextos sócio-históricos de produção, circulação e recepção das formas simbólicas, examinar as regras e convenções, as relações sociais

41. *Idem*, p. 83.

42. *Idem*, p. 103.

43. Ricoeur, P. (1988). *Interpretação e ideologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 57.

e instituições, e a distribuição de poder, recursos e oportunidades em virtude das quais esses contextos constroem campos diferenciados e socialmente estruturados.⁴⁴

Sublinhamos que, no decorrer da investigação, esta fase não será sempre tão aprofundada quanto seria desejável, uma vez que considerar todos os factores envolvidos seria, em alguns casos, uma tarefa de extensão incomportável.

2. Análise formal ou discursiva (AD): traduz-se num estudo semiótico das relações entre os elementos que compõem a forma simbólica ou o signo com os elementos de um sistema mais amplo (do qual a primeira pode fazer parte integrante). Thompson reconhece, porém, que a adopção da perspectiva implica uma abstracção metodológica das condições sócio-históricas de produção e recepção das formas. Ao centrar-se unicamente nas últimas, identificam-se essencialmente as suas características estruturais internas (os seus elementos constitutivos e relações), interligando-as aos sistemas de códigos dos quais formam parte. A limitação identificada pelo próprio autor reforça, contudo, a necessidade de articulação com outros tipos de análise, como a de discurso, sintáctica e/ou argumentativa.

3. Interpretação/reinterpretação: a última fase da experiência hermenêutica, reveladora dos padrões e efeitos que operam dentro de uma forma simbólica, é consequência natural das anteriores. Segundo o autor, por mais rigorosos e sistemáticos que os métodos da segunda fase possam ser, não eliminam a necessidade de uma construção criativa do significado, à qual corresponde uma explicação interpretativa do que é dito ou representado. Considerando que todas as formas simbólicas apresentam um “aspecto referencial” (por representarem, enunciarem ou dizerem algo sobre alguma coisa), Thompson declara que o mesmo deve ser descortinado no processo de interpretação, transformando-o, simultaneamente, num

44. Thompson, J. (1998). *Op. Cit.*, p. 369.

processo de reinterpretação (uma segunda análise por parte dos sujeitos que constituem o mundo sócio-histórico). Nesta situação, o conflito de interpretações é previsível e, por vezes, interminável.

Em traços gerais, consideram-se clarificadas as metodologias que pretendemos aplicar ao estudo que se seguirá. Sublinhe-se, por fim, que o trabalho de campo irá ainda englobar entrevistas abertas e/ou intensivas às realizadoras em análise. Reconhecendo-se a dificuldade de tratamento de elementos obtidos por este método, entendemos que é fundamental escutarem-se as cineastas, dando a conhecer o seu ponto de vista quanto às teorias feministas do cinema, as suas intenções fílmicas, expectativas antes da realização e resultados obtidos *a posteriori*. O risco de ausência de homogeneidade no tratamento dos resultados não será ignorado. Cremos, ainda assim, que as vantagens de uma entrevista aberta — como a riqueza da informação obtida, a flexibilidade da estrutura (adaptável a qualquer entrevistado) e a possibilidade de indagação de todas as respostas dos entrevistados — ultrapassam largamente as desvantagens. Tendo presente que muitos processos e ideias podem escapar às intenções conscientes da sua autora, esperamos que a conjugação das entrevistas com a análise fílmica desenvolvida permita alcançar um resultado equilibrado.

O ADULTÉRIO FEMININO PELO OLHAR DE MONIQUE RUTLER: O CHARME DISCRETO DE UMA BURGUESIA REPUBLICANA E FALSA-MORALISTA¹

A década de 90 seria um período marcante na História do Cinema Português. Uma democracia recentemente conquistada (1974), a entrada do País na União Europeia (1986) e a tentativa de promulgação de medidas que fomentassem a igualdade de oportunidades geravam debate e questionamento. Alguns dos mais densos filmes então estreados — de Teresa Villaverde, Pedro Costa, Margarida Gil, João Canijo, Solveig Nordlund ou João César Monteiro — revelam, como mencionado em capítulos anteriores, distanciamentos fracturantes, ao mesmo tempo que denunciam os inúmeros problemas que asfixiam determinados segmentos da sociedade. As imagens de crianças e adolescentes que crescem e são educadas num País de subúrbios marginalizados, a instabilidade face ao novo e as injustiças perenes seriam motivos dominantes na cinematografia daqueles anos. Nesse contexto, Monique Rutler decide realizar um filme de época. Olhando o passado, questionou o presente e perspectivou um futuro que poderia retroceder no âmbito dos direitos humanos, se não fosse prestada a devida atenção aos poderes instituídos, consentindo-se no tratamento discriminatório de mulheres e classes trabalhadoras. Depois de intensas pesquisas, a cineasta franco-portuguesa concluiu uma obra/denúncia acerca da história de Adelaide Coelho da Cunha — filha do

1. Parte deste capítulo foi anteriormente publicado na revista RELICI (Revista Livre de Cinema. Universidade Federal do Paraná - UFPR, Brasil. Volume 1, número 2). O texto aqui publicado resulta de uma edição revista e aumentada.

fundador do jornal *Diário de Notícias* e primeira mulher de um dos seus directores —, internada e sujeita a tratamentos psiquiátricos indevidos por ter decidido viver um amor adúltero.

Na proposta de análise que se segue, centramo-nos essencialmente no relato histórico e na denúncia de um crime conjunto que o passar dos anos iria ocultando, analisando a sociedade a partir do filme, ao invés de realizarmos o espectável percurso inverso. Nesse sentido, valoriza-se o testemunho da realizadora, mais do que em qualquer outra análise empreendida nos próximos capítulos, pela escassez de informação que continua a marcar a actualidade relativamente ao caso. O recurso à ficção para relato de uma história verídica, por sua vez, irá levar-nos a questionar a comumente aceite indiferença da estrutura à distinção entre verdadeiro e falso ou criação imaginária.

Socialmente incorrecta

A acção de *Solo de violino* decorre no pós-Primeira Guerra Mundial (1918), tendo por contexto histórico o período crítico da Primeira República, num País pobre, maioritariamente analfabeto, de base familiar e patriarcal. Centrando-se no caso verídico de Adelaide Coelho da Cunha, filha de Eduardo Coelho — fundador do *Diário de Notícias* —, e esposa de Alfredo da Cunha — director do mesmo jornal —, o filme começa por revelar os problemas do matrimónio: Adelaide (interpretada por Fernanda Lapa) sente que o marido se encontra distante e desapaixonado, passando semanas sem lhe dirigir a palavra e dormindo num quarto separado. Não obstante, a imagem exterior dos elementos enquanto casal é a da perfeição, coadjuvada por uma fervorosa vida social.

De entre os ilustres que frequentam o palácio onde residem, sobressai o consenso no elogio à figura de Adelaide, pelos seus vincados dotes artísticos para a música clássica, a recitação de poesia e a organização de eventos. Por contraste, a indiferença de Alfredo da Cunha motiva suspeitas de adultério, confirmadas ainda no início do filme: numa noite em que Adelaide tem bilhetes para o teatro e convida o marido para a acompanhar, este recusa-se, desculpando-se com obrigações profissionais. Mais tarde, enquanto

assiste ao espectáculo ao lado da irmã, ambas reparam na presença de Alfredo, no camarote em frente, acompanhado por uma jovem. O episódio não surpreende a esposa, mas revela os problemas daquele casamento à família alargada.



Imagem 36: Fotograma de *Solo de violino* (Monique Rutler: 1998), da cena em que a irmã de Adelaide é confrontada com as traições de Alfredo. Imagem retirada da gravação, em VHS, da exibição do filme na RTP2.

Na cena seguinte, Adelaide escreve no seu diário: “Ontem o Alfredo conseguiu novamente mostrar, em público, o seu desprezo por mim. Já não me apetece encarar ninguém. Vou passar a fingir estar neurasténica para me poder ver livre de obrigações. Mas o Alfredo, às refeições, não me fala, nem ao José. Lê o jornal, enquanto come.” Conformada com a situação, Adelaide sente-se frustrada e só. Aos 48 anos, apaixonou-se pelo antigo motorista da família, um jovem de 25 anos que havia sido despedido pelo marido devido às suas tendências anarquistas. Quando se reencontram, por acaso, numa rua de Lisboa, vemos que Manuel Claro ainda preserva o respeito pelas distinções sociais, tratando Adelaide por “minha senhora”. Nas seqüências fílmicas que mostram o momento, os cortes são cadentes, com uma vincada noção de plano e contraplano. A partir da cena no jardim (imagem 37), ambos estarão sempre dentro do enquadramento. Os olhares cruzam-se, geram cumplicidades, e desviam-se no embaraço causado pelo

que acabam de sentir, até Adelaide quebrar as regras e perguntar a Manuel o que se passa entre eles. O diálogo é selado com um beijo que marca o início de uma série de encontros. Num deles, acaba por assumir ser mais feliz a viver aquela paixão do que no fausto e na luminosidade que decoram os seus dias: “A mudança de vida não me assusta. Não gosto da vida que tenho. É falsa! Ainda mais desde que te amo...”



Imagem 37: Fotograma de *Solo de violino* (Monique Rutler: 1992). Imagem retirada do blogue do Teatro Académico Gil Vicente (TAGV): http://blogtagv.blogspot.pt/2010_10_01_archive.html. Consultada em 12 de Setembro de 2013.

Os dois amantes decidem então fugir, voltando costas à família de Adelaide, sem malas ou bagagens que a possam ligar ao mundo que rejeita: “Vou-me embora sem remorsos, nada mais quero desta casa”, afirma. A existência romanticamente despojada do cosmopolitismo de Lisboa e a opção pelo “amor e uma casa de campo” em Santa Comba Dão, no Interior profundo, dão o mote à segunda parte do filme. O idílio e as escassas cenas de intimidade que Monique Rutler consente em mostrar são, no entanto, rapidamente interrompidos pela realidade. Na tentativa de dignificar a sua imagem, e de se apoderar dos bens pertencentes à família de Adelaide para proceder à ambicionada venda do jornal, a reacção do marido humilhado não se faz esperar. Após alguns contactos, movidos numa intrincada rede de influências, a “amante em fuga” é capturada, privada dos seus direitos e mandada internar num hospital psiquiátrico.

No processo, sem qualquer respeito pelos princípios que regem a elaboração cuidada de um diagnóstico, participam Egas Moniz (o único português a ser galardoado com o prémio Nobel da Medicina, em 1949, pelo desenvolvimento

de uma operação ao cérebro designada lobotomia²), Júlio de Matos (então director do Hospital Miguel Bombarda e um dos mais conceituados psiquiatras reformadores do ensino da especialidade em Portugal³) e Sobral Cid (professor de Psiquiatria na Universidade de Coimbra, que chegou a exercer funções de Governador Civil do distrito de Coimbra, entre 1903 e 1904, e de Ministro da Instrução Pública, em dois dos governos da Primeira República Portuguesa, em 1914⁴). No filme, o atestado assinado pelos três médicos é lido em voz alta pelo primeiro, que pronuncia:

“Tendo examinado em conferência a Excelentíssima Senhora Dona Adelaide Coelho da Cunha, e tendo tomado conhecimento dos documentos clínicos que respeitavam àquela senhora, atesto que a mesma senhora é degenerada hereditária, na qual se vinham manifestando, em relação com a menopausa, graves perturbações dos afectos e dos instintos que a privam da capacidade civil para reger a sua pessoa e administrar os seus bens. Assinam: Dr. Júlio de Matos, Dr. António Caetano de Abreu Ferreira Egas Moniz e Dr. José de Matos Sobral Cid.”

A atitude de Adelaide é interpretada à luz de um julgamento prévio: o de um profundo desajuste que reflectiria graves distúrbios psíquicos. O caso de adultério é conhecido e comentado em Lisboa, tomando proporções de escândalo entre os representantes das classes mais favorecidas. Logo após a assinatura do atestado, Alfredo da Cunha procede à ambicionada venda do jornal pela quantia de “1 500 contos” (cerca de 7 500 euros), como é referido no filme. A *performance* do poder e o recurso à violência física e psicológica legitima-se desta forma, em nome do zelo e da manutenção da ordem. Apesar de claramente circunscrito ao género ficcional, *Solo de violino* apresenta, como tem vindo a ser notado, duas estratégias discursivas que remetem para uma estrutura documental. A primeira refere-se ao próprio mote do enredo, baseado numa história verídica. A segunda diz respeito

2. Informação consultada em 3 de Setembro de 2013, em: <http://museuegasmoniz.cm-estarreja.pt/>

3. Informação consultada em 3 de Setembro de 2013, em: [http://www.infopedia.pt/\\$julio-de-matos](http://www.infopedia.pt/$julio-de-matos)

4. Pereira, J. M. (1996). “O Professor Sobral Cid na história da psiquiatria portuguesa”. Em: *Revista da Associação para o Estudo, Reflexão e Pesquisa em Psiquiatria e Saúde Mental*. Coimbra: AERPPSM. N.º 2, ps. 8 e 9.

a uma construção estética inserida em diferentes cenas do filme, com a narração das cartas escritas por Adelaide Coelho da Cunha pela voz de Fernanda Lapa. A compreensão do caso é, portanto, complementada com informações verificáveis nos arquivos históricos, criando um efeito referencial importante para quem assiste. Pelos recursos mencionados e pela própria escolha temática seria expectável que a obra de Monique Rutler tivesse gerado maior consternação, despertando um paralelo interesse do público. Todavia, a sua terceira longa-metragem, estreada comercialmente no ano de 1992, em apenas três salas do País, não conseguiu ultrapassar os 2 706 espectadores. Sendo uma das mais marcantes narrativas sobre a condição feminina num determinado período da História de Portugal, acabaria por ser votada ao esquecimento.

Um filme não assumidamente feminista

Desde o primeiro momento, *Solo de violino* assume um registo denunciador, podendo analisar-se a malha social a partir do filme e ponderar-se o efeito mimético. Neste caso, o cinema surge com base no real, como um movimento contínuo que parte do cosmopolitismo de Lisboa no início do século XX, que é visível através da janela da sala de projecção, e que termina no/a espectador/a — no seu quotidiano, nos subterfúgios de poderes apodrecidos pela ganância, pela esperteza e pela manipulação. A obra é utilizada como meio propagandístico por Monique Rutler para transmissão de um discurso coerente e actual, sem quaisquer motivos para se perder no tempo ou na eterna invisibilidade de um cinema português. A sua proposta diegética encontra-se dividida em três momentos: um primeiro que identifica a fragilidade e as aparências de um casal infeliz; um segundo relativo à paixão de Adelaide e Manuel; e um terceiro que mostra a perseguição a ambos, na qual se inclui a interdição judicial dela e a prisão dele.

Na ficção, como na realidade, Manuel Claro é acusado de rapto, violação e cárcere privado, tendo sido defendido por Bernardo Lucas. O advogado, que frequentemente assumia as causas promotoras dos direitos laborais dos motoristas, provou a inconstitucionalidade simultânea da prisão e do internamento. Ainda que sem grande destaque fílmico, revela-se aqui um

sentido de entreajuda nas classes operárias, correspondente à génese dos movimentos sindicais. No epílogo, a realizadora lança o esperado “depois da superação de inúmeros e prolongados obstáculos, os amantes vivem felizes para sempre”, informando que “Adelaide deixou o manicómio em 9 de Agosto de 1919. Manuel saiu da prisão um ano e meio depois. Durante esse tempo, Adelaide subsistiu de trabalhos de costura e contou a sua história em cartas publicadas no jornal *A Capital*. Até morrer, Adelaide viveu com Manuel, num quarto alugado no Porto.”

Em *Solo de violino*, como na realidade, Adelaide é duas vezes internada no hospital Conde de Ferreira, no Porto, em Novembro de 1918 e em Março de 1919. Em Agosto do último ano, após intervenção de Bernardo Lucas, é autorizada a sair. A evolução destes acontecimentos é sinteticamente mostrada no filme⁵, em sequências de imagens nas quais dominam diferentes tons de azul, associados a estados introspectivos e/ou depressivos. Quem assiste, tem acesso a um quarto de dimensões reduzidas, a uma cama de ferro e à mesa onde Adelaide escreve no seu diário. Do diálogo entre os médicos vão sobressaindo informações relativas a medicação, ao mesmo tempo que o/a espectador/a se confronta com a automatização das enfermeiras e funcionárias do hospital, cumpridoras de obrigações que jamais questionam. O contacto de Adelaide com outras pacientes reforça, por sua vez, a noção de estranheza do lugar e a possibilidade de fuga que consegue empreender antes de ser novamente capturada.

A questão ultrapassa a caracterização dessas personagens com comportamentos disfuncionais, centrando-se no modo como as imagens instauram movimentos de descontinuidade e desestabilização. É na plasticidade e na sonoridade de *Solo de violino*, na relação estabelecida entre os corpos e os espaços, entre o tempo vivido (cerca de dez meses) e o tempo encenado (cerca de 60 minutos de filme), que as tensões políticas se concretizam. Nesse aspecto, a opção de Monique Rutler por realizar uma ficção e, simultaneamente, questionar a dúbia fronteira entre mundo vivido e mundo encenado é também política. A relação entre campo e fora-de-campo

5. Os dois internamentos forçados são pormenorizadamente descritos numa obra posterior, da historiadora Manuela Gonzaga, *Doída não e não!*, que adiante retomaremos.

representa a tensão entre o corpo de Adelaide e o corpo das instituições. Não se trata de um conflito simbólico, mas de um embate imanente, constituído a cada cena e exacerbado a cada corte. Pela alarmante facilidade com que a doença psiquiátrica é diagnosticada, *Solo de violino* lançou o debate acerca de diversas questões bioéticas e deontológicas, desafiando quem assiste a colocar-se perante o indesmentível e o perverso das instituições de poder. Tratando-se de uma reconstituição do período correspondente ao início da Primeira República, ilustra também os preconceitos de uma sociedade patriarcal e as incapacidades de aceitação da recente possibilidade do divórcio, sendo o recurso exibido como uma “faca de dois gumes”: a partir de 1910, a mulher passa a ter a possibilidade legal de pôr fim a uma união matrimonial. Todavia, o facto de raramente trabalhar acaba por a despojar de todos os bens, como acontece com Adelaide, filha do fundador do jornal que o marido dirigia. No filme, a recriação desse contexto histórico cerrado e compacto é ainda consubstanciada no momento em que o filho e a irmã de Adelaide admitem a sua infidelidade, rejeitando imediatamente a hipótese de uma atitude consciente, lúcida e desejada pela própria.

Solo de violino reflecte, desse modo, uma realidade na qual a independência da mulher não é reconhecida, esperando-se da mãe e esposa um eterno exemplo de virtude, obediência e dedicação à família. A descoberta do marido traído, por sua vez, gera uma pressão social que o compele a agir — necessidade que se opõe à apatia e ao conformismo de Adelaide perante as suas traições iniciais, reproduzindo toda uma série de estereótipos sobre a virilidade masculina e a submissão feminina. A sociedade portuguesa, por sua vez, lida com a insubmissão aceitando o rótulo imposto pelos conceituados profissionais de saúde: Adelaide Coelho da Cunha só poderia estar (ou ser) “louca”. Pela reprodução da repugnância ante as diferenças de idades e de estatuto dos dois amantes, Monique Rutler mimetiza a ideia instituída segundo a qual a sexualidade é vinculada à juventude e circunscrita a elementos posicionados no mesmo nível social.

Dentro da temática das relações de género que o filme aborda, o facto de a irmã de Adelaide apoiar o cunhado e concordar com o internamento revela, ainda, a histórica falta de apoio e de solidariedade entre as mulheres, anteriormente exposta no regaço de uma visão beauvoiriana. Em entrevista

concedida pessoalmente, Monique Rutler assume que a evidenciação de algumas cenas foi propositada: “Eu não sei porquê, mas nós (mulheres) sempre fomos assim. Essa situação, tal como todas as outras, aconteceu mesmo dessa forma e eu fiz questão de a retratar no filme.”⁶

De uma perspectiva feminista, é igualmente notória a desconstrução do arquétipo “mulher-adúltera”, promíscua e desequilibrada. Ao contrário do que a vida faustosa de Adelaide Coelho da Cunha poderia antecipar, a sua personagem não é apresentada como uma figura inspirada em Emma Bovary ou Anna Karenina⁷, que cede à tentação da luxúria, sendo vencida pela melancolia e pela insustentável leveza das horas que passam. Pelo olhar de Monique Rutler, Adelaide é uma mulher apaixonada que, ao renunciar à fortuna, minimiza possíveis infracções morais do adultério. Nas mesmas circunstâncias, Adelaide poderia ter optado por uma situação de consequências menos trágicas, mantendo a relação extraconjugal, o casamento de aparências e a intensa sociabilidade exigida pelo seu estatuto. Ao assumir o que sente, a personagem revela uma coragem e determinação inadequadas ao seu tempo, contrariando a dualidade activo/masculino e passivo/feminino. Não se recorrendo à sua exposição como objecto erótico, a figura representa a acção de tal forma que o seu poder coincide com o olhar de quem assiste. Por todos esses motivos, *Solo de violino* pode ser visto como um filme intrinsecamente político, que aponta diversas críticas:

- À tradição burguesa, que consente o adultério de Alfredo da Cunha, mas se escandaliza com a fuga de Adelaide;
- Aos padrões morais que restringem o amor a determinados cânones;
- Às expectativas depositadas na mulher, esposa, mãe e figura-referência nos campos sociais e culturais;
- Ao *curriculum* e à integridade de três médicos reconhecidos pelos avanços científicos preconizados.

6. Entrevista concedida pessoalmente, em casa de Monique Rutler, em 5 de Dezembro de 2011.

7. Referência a *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Anna Karenina*, de Tolstoi.

Apesar de o filme colocar as questões enunciadas, não é intenção da realizadora defini-lo como um manifesto feminista. Ainda que frequentemente preocupada com causas sociais (já em *Velhos são os trapos* se tinha centrado nos problemas da velhice em Portugal), Monique Rutler não assume qualquer atitude política, recusando-se a contestar observações desse teor:

“Sou um pouco feminista, é verdade, mas não acho que os meus filmes sejam feministas. Essa palavra continua a ter uma conotação um bocado negativa, sobretudo para as mulheres da minha geração. Eu mantive-me sempre à margem dessas polémicas. Quando me ligavam de associações ou de partidos políticos, ‘baldava-me’. Sempre gostei de apresentar e de discutir os meus filmes, mas não dessa forma.”⁸

A reiterada falta de envolvimento não travou a dedicação de duas das suas três longas-metragens a mulheres de forte personalidade e aos obstáculos interpostos pela condição feminina. *Jogo de mão* — o seu filme mais visto de sempre — narra uma série de histórias paralelas de mulheres traídas, ignoradas e/ou maltratadas pelos seus companheiros e maridos, abordando-se o tema da prostituição como recurso para ultrapassar dificuldades económicas. Sobre a obra, Monique Rutler relembra:

“Depois de me divorciar disse para mim mesma ‘agora é que eu vou resolver os meus problemas com os homens portugueses’ (risos). E escrevi o guião do *Jogo de mão*, sendo que aquilo que devia ter sido uma grande comédia resultou numa história trágica. Mas é um filme que se vê bem, eu acho. Foi o meu filme que teve mais espectadores e que conseguiu estar três semanas no Quarteto, em Lisboa. Digamos que correu bem... Todas as histórias que eu conto ali são verdadeiras, incluindo a do homem da alta sociedade que morreu na casa de uma fadista que, na realidade, era prostituta.”⁹

8. Entrevista já citada, concedida pessoalmente.

9. *Idem*.

A respeito da classificação proposta para a sua filmografia, lembre-se o incentivo de Claire Johnston à realização de um “contra-cinema”. Pela leitura que tem vindo a ser empreendida, Monique Rutler vai ao encontro do que a autora identifica como principais funções desse cinema feminista, tratando-se *Solo de violino* de um filme interventivo, que denuncia a opressão levada a cabo pelos meandros de uma burguesia sexista. Não personificando um modelo encerrado de discriminação, reflecte sobre as possibilidades de superação das dificuldades historicamente impostas a um dos géneros. *Jogo de mão*, por sua vez, constitui um retrato da submissão feminina individual, pelo que não podemos deixar de questionar: um filme que procura denunciar as injustiças sofridas pelas mulheres, manipuladas como os fantoches que metaforicamente apresenta no início e fim da história, não será um filme essencialmente feminista? Quando confrontada com a indagação, a realizadora é evasiva na resposta: “Talvez, mas continuo a não gostar muito da palavra (risos).”¹⁰

O olhar de Monique Rutler sobre Portugal

Nesta fase da análise, e pela necessidade de introduzir elementos que permitam obter conclusões relativamente ao seu percurso autoral, será relevante identificar alguns pormenores biográficos de Monique Rutler. A realizadora nasceu em França em 1941 e reside em Portugal desde 1952. O facto de ter dupla nacionalidade potencia-lhe o lugar de observadora privilegiada diante dos usos e costumes, mentalidades e preconceitos dos portugueses. Depois de ter estudado Cinema no Instituto de Novas Profissões e na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, realizou algumas séries para a RTP e as longas-metragens *Velhos são os trapos* (1981), *Jogo de mão* (1984) e *Solo de violino* (1992)¹¹.

No início da década de 80, como faz questão de afirmar, era a única mulher a filmar longas-metragens em Portugal: “A Solveig tinha voltado para a Suécia e a Margarida Gil só fazia televisão. A Noémia Delgado tinha

10. *Idem*.

11. Informação retirada de: Castro, I. et al. (2000). *Cineastas portuguesas 1874 – 1956*. Op. cit.

desaparecido e a Manuela Serra só filmou um documentário, mais nada. Dez anos depois, já na década de 90, é que começam a aparecer novas realizadoras, ‘via curta-metragem’.”¹² Sobre a possibilidade de ter trazido um olhar feminino ao cinema português, Monique Rutler sorri e afirma: “Quando comecei a filmar, os meus colegas começaram por me proteger um pouco. Tinham uma atitude meio paternalista para comigo, mas era um paternalismo bem-disposto. É claro que, a partir do meu segundo filme, essa protecção acabou.”¹³ A justificação para a mudança de atitude prende-se, no seu entender, com o surgimento de um certo espírito competitivo entre os realizadores: “Isso aconteceu sobretudo depois de eu ter feito parte da direcção da Associação Portuguesa de Realizadores. A partir daí, pouco consegui filmar. Meti vários projectos e nunca mais consegui subsídios.”¹⁴ Num tom de desabafo, conclui: “Deixar de trabalhar foi muito duro... Foi provavelmente o mais difícil de tudo na minha vida no cinema. Senti que fui colocada na prateleira.”¹⁵

Olhando para trás, Monique Rutler considera que a sociedade portuguesa terá evoluído pouco desde os anos 80 e 90, nos quais teve um maior volume de produção: “Os problemas sociais com os idosos e com as mulheres continuam os mesmos. E a verdade é que, lá fora, nós continuamos a não existir.” A juntar às críticas de falta de actividade das produtoras e distribuidoras nacionais, acrescenta:

“O *Solo de violino* fez um sucesso louco em Chicago e houve mesmo uma produtora americana que quis voltar a filmar a história. Mas ninguém se mexeu para que isso acontecesse. Aí, o Instituto Português do Cinema é que foi o culpado. O filme tinha gerado imensa polémica e as pessoas perguntavam-se ‘quem era eu para levantar suspeitas sobre a vida de altas sumidades portuguesas?’. De maneira que nada disto foi para a frente. Nós não temos visibilidade lá fora, ou temos uma visibilidade circunscrita aos festivais, o que é muito pouco.”¹⁶

12. Entrevista já citada, concedida pessoalmente.

13. *Idem*.

14. *Idem*.

15. *Idem*.

16. *Idem*.

Como mulher, e contrariamente ao antecipado pelas autoras feministas estudadas, Monique Rutler sustenta que as dificuldades de acesso ao mundo do cinema se concentram menos no âmbito da realização do que a outros níveis:

“No acesso à realização, não acho [que tenhamos problemas]. Mas depois [é necessário] ter acesso à discussão, às produções, a impor-se, tudo isto... Não é só filmar ou escrever o filme. Implica horas de discussão com produtores, com o IPACA, com estrangeiros. E para isto penso que, fora a Solveig Nordlund, ninguém tem jeito. Há homens que também não têm, mas também são os que se lixam. Defendo os meus projectos, nisso não tenho problema. Mas todas as outras questões são muito mais complicadas. Uma pessoa é esquecida muito depressa.”¹⁷

À resposta transcrita, seguiu-se a inevitável pergunta, tendo em conta o objecto de estudo da presente tese: será por essa razão que existem tão poucas mulheres a realizar ficção em Portugal? As considerações que tece sobre o tema são igualmente interessantes:

“Durante dez anos fui a única. [...] Agora é que realmente aparecem umas raparigas. Não quer dizer que se vão safar, mas pelo menos fazem umas curtas, fazem umas coisas. É uma profissão muito dura, cansativa, desgastante. Temos de ser mandonas. Com o director de fotografia pode correr tudo bem, mas e com os oito electricistas? Eu digo-lhes: ‘Quero iluminar isto!’ vira-se e grita para o fundo, ‘Ó Manel, ela diz que quer iluminar aquilo!’ É desgastante! Sem falar na vida privada, que é preciso esquecer rapidamente, pelo menos durante essa fase.”¹⁸

Persistindo na vontade de continuar a fazer cinema, mesmo na manifesta adversidade da condição feminina e residindo num País onde a sétima arte parecia votada a um imenso desinteresse por parte do público, os anos 80 e

17. Rutler, M. in Castro, I. *et al.* (2000). *Cineastas portuguesas 1874 – 1956*. Câmara Municipal de Lisboa, p. 122.

18. *Idem, ibidem.*

90 corresponderam ao seu período de maior produtividade. Em entrevista ao jornal *Correio de manhã*, publicada aquando da estreia de *Solo de violino*, a realizadora sustenta: “É exaustivo conseguir estrear um filme português em Portugal.”¹⁹ O título/citação do texto publicado em 25 de Julho de 1992 era a alavanca para a primeira pergunta do jornalista Vitoriano Rosa, sobre como teria surgido a ideia e quais as principais dificuldades para finalizar aquele filme. Monique Rutler responde:

“Depois da estreia de *Jogo de Mão* escrevi vários guiões que fui apresentando sucessivamente aos diversos concursos do IPC, e ficaram sempre de lado. Até que decidi escrever um filme tendo como tema a loucura. Depois de ler numerosos livros sobre o assunto, descobri uma velha edição do diário de Adelaide Coelho da Cunha, publicado com o título *Doida, Não*, aquando do seu julgamento em Lisboa.”²⁰

Após uma leitura atenta e voraz, a realizadora estava decidida a divulgar, por intermédio do cinema, a história de Adelaide Coelho da Cunha, bem como os erros médicos cometidos pelos conceituados profissionais de saúde que ditaram o seu internamento forçado:

“Apaixonei-me pela história de uma mulher que soubera dizer ‘não’ à sociedade da sua época, e que de louca não tinha nada. Fiz uma série de pesquisas, conheci até uma bisneta de Adelaide, que me facultou fotografias e documentos da família e, com a colaboração do Gonçalves Preto e do Cesário Borge, elaborei o guião do *Solo de violino*. Apresentei-o ao IPC e, mais uma vez, não consegui apoio. Foi quando o Dr. Salgado de Matos me propôs a feitura do meu filme no âmbito do acordo de co-produção entre o IPC e a produtora brasileira Embrafilmes. Aceitei,

19. Monique Rutler em entrevista a Rosa, V. (25 de Julho de 1992). “É exaustivo conseguir estrear um filme português em Portugal”. 25 de Julho de 1992. Em: *Correio da Manhã*. Lisboa: Grupo Cofina, p. 32.
20. *Idem*.

mas depois a Embrafilmes faliu e o *Solo de violino* acabou por ser feito apenas com dinheiro português, e graças aos apoios da Cinequanon, da Gulbenkian e da RTP.”²¹

A falência, acrescentando-se, valeria a Fernanda Lapa o papel de protagonista da longa-metragem, já que a produtora exigia que a actriz principal fosse brasileira. Apesar do apoio da bisneta de Adelaide, Monique Rutler afirma que os problemas com os restantes familiares se sucederam, chegando mesmo à tentativa de proibição de produção do filme. Nas palavras da realizadora: “Até mandaram um detective com pistola ao IPC assustar o Salgado Matos. Foram umas cenas malucas! [...] Quatro anos mais tarde, estou eu a apresentar o filme no Porto, na televisão, e recebo um telefonema de Beja a dizer: ‘Volte imediatamente à televisão desmentir o que acaba de dizer da minha prima’.”²²

Na actualidade, na entrevista concedida pessoalmente, Monique Rutler continua a sublinhar o interesse da obra e o seu não arrependimento, apesar dos obstáculos e constrangimentos citados:

“Este é um filme biográfico. Há poucos filmes deste género, em Portugal, o que faz muita falta. Ainda hoje as pessoas se interessam pela história e, quando vêem o filme, fazem questões. Já assisti a várias projecções do filme e tenho a felicidade de poder dizer que nunca vi nenhum espectador sair da sala antes do fim.”²³

Tratando-se de um filme de época baseado numa história verídica, as suas possibilidades de definição não se esgotam em considerações genéricas. Em entrevista ao *Jornal de Letras*, publicada em 2 de Outubro de 1990, Monique Rutler apresentava *Solo de violino* como “uma história”. E acrescentava: “Eu estou cansada de ver filmes portugueses sem história, em que não chego a perceber bem o que se passa.”²⁴ Também na folha distribuída aos

21. *Idem*.

22. Rutler, M.. Em: Castro, I. *et al.* (2000). *Op. Cit.*, p. 122.

23. Entrevista já citada, concedida pessoalmente.

24. Rutler, M. (1990). Em: *Jornal de Letras*. 2 de Outubro de 1990. Lisboa: Grupo Impresa.

espectadores que assistiram à estreia na Cinemateca, reitera que a obra deveria ser encarada como “uma meditação sobre o discurso e o percurso do poder”. O objectivo parece ser cumprido, tendo em conta a sua direcção a um público heterogéneo e a rejeição de uma perspectiva excessivamente lírica. A narrativa é bem delineada; os diálogos constroem-se na teatralidade de uma linguagem necessariamente adequada aos protocolos do início de século e às práticas discursivas das classes identificadas. A estética e a duração dos planos contrariam, porém, a tendência dominante na cinematografia dos anos 90, com uma noção exacta do tempo de cada cena, sem prolongamentos indeterminados.

Nesse sentido, os vários acontecimentos vão decorrendo em catadupa, com possível prejuízo da atenção devida a certos pormenores históricos. Nas cenas iniciais, Monique Rutler introduz a personagem principal mostrando a sua sensibilidade artística para declamar a poesia e para escutar atentamente a peça *Busco a campina serena*, do compositor brasileiro Cândido Ignácio da Silva (1800 - 1838). Os versos irão constituir pano de fundo noutros momentos do filme e dão o mote à inquietude de Adelaide. Mais tarde, também ela irá envolver-se numa procura existencialista “para livre suspirar”, pelos augúrios tecidos: “cresce o mal que me atormenta, aumenta-se o meu penar.”

Depois da festa, num passeio de família à praia, Adelaide revela, uma vez mais, o não constrangimento por regras sociais, sendo observada por Manuel enquanto se descalça e entra no mar. As aproximações tímidas e respeitadoras do motorista prolongam-se pela primeira parte do filme, sendo a dinâmica imagética de início de romance definida por aquilo que é dado a ver e pelo que é subentendido, pelo que está em campo e o que permanece fora, num exercício de montagem que articula mundos de possibilidades. As sequências seguintes, que reproduzem os dois internamentos, a rede de contactos movida por Alfredo da Cunha, a condenação por parte do filho e da irmã apresentam o mesmo ritmo. A cadência e o reconhecimento dos espaços e daqueles que os povoam manifestam unicidade e autoria, relembrando Comolli que a intenção da *mise-en-scène* é a de “atar”:

“Conjugar, juntar, combinar corpos, luzes, movimentos, durações, músicas, palavras. Todas essas relações estabelecidas podem ser distribuídas na gama inteira das intensidades, podem declinar a escala das relações de força, mas não deixam de ser reguladas pela conjunção fundamental do positivo e do negativo, do ‘mais’ e do ‘menos’ — do campo e do fora-de-campo.”²⁵

Pecados de um adultério no feminino

Apesar de *Solo de violino* poder ser definido, pelos motivos referidos, como uma visão alternativa a um mundo masculinizado, a poesia do seu romance não é, de todo, original no plano artístico. Na literatura, desde a *Ilíada*, de Homero, que o adultério feminino é apresentado como causa de grandes conflitos. Recordem-se *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, *O amante*, de Marguerite Duras, *O amante de Lady Chatterley*, de D.H. Lawrence, ou *Os mandarins*, de Simone de Beauvoir, para se confluir no assentimento de que a infidelidade da mulher terá sido sempre, histórica e culturalmente, mais reprimida, com o risco de pena de morte, ainda hoje comum em países onde a religião muçulmana é dominante.

No cinema, a infidelidade foi, também, motivo de tão intensas histórias de amor que quase se poderia pensar na impossibilidade de vivência de sentimentos profundos dentro da legalidade ou da rotina de um casamento. Serão *Casablanca* (Michael Curtiz: 1942), *Jules et Jim* (François Truffaut: 1961), *Um dia inesquecível* (Ettore Scola: 1977), *As pontes de Madison County* (Clint Eastwood: 1995), *O paciente inglês* (Anthony Minghella: 1996) e *O fim da aventura* (Neil Jordan: 1999), entre tantos outros, responsáveis por um certo misticismo e fantasia gerados à volta das relações extraconjugais, dos amores proibidos e das paixões contrariadas? Terão a literatura e o cinema espoletado a crise e o cepticismo relativos aos amores assumidos que se prolongam no tempo? Arriscamo-nos a dizer que, em parte, sim.

25. Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Em: Queiroz, R. C. & Guimarães, C. (sel. e orgs., 2008). Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 78.

Outras questões permanecem, no entanto, sem resposta, nomeadamente: por que motivo a infidelidade da mulher foi sempre socialmente tão mais condenável, reprimida e suscitadora de mudanças estruturais?

Annik Houel, docente da Faculdade de Psicologia da Universidade de Lyon, formula algumas considerações teóricas sobre o tema. Na sua opinião, para compreender o perigo que o adultério feminino representa no jogo de poder entre os sexos, é necessário analisar cada caso no contexto histórico-social em que ocorre. Todavia, sublinha que poderão existir traços comuns:

“O recurso das mulheres ao adultério pode ser encarado como uma das formas de resistência ao ponto fulcral da sua condição, o casamento, espaço do foro privado em que se exerce a relação de domínio do homem sobre a mulher. O adultério põe em causa os próprios fundamentos do casamento. Nesse sentido ele é mais do que uma transgressão, é tentativa de subversão, porque ameaça o regime matrimonial que o subentende.”²⁶

Segundo Annik Houel, a infidelidade da mulher é menos vista como busca de prazer do que como forma de contestação ou expressão do seu desejo e vontade — atitude que coloca em causa os fundamentos do patriarcado. A negligência das obrigações maternas, encarada como consequência natural e acto sucedâneo, adensará o processo de condenação moral. Neste ponto, recorde-se ainda que o casamento por amor, instituído no século XX, comporta novas obrigações, passando a traição a inserir-se numa lógica de ruptura (em vez de proibição). Dito de outro modo:

“Em caso de adultério, o divórcio por consentimento mútuo autoriza a que, rapidamente, o amante se converta no próximo marido. Para além do mais, a posição adúltera torna-se mais difícil de manter quando já não

26. Houel, A. (1999). *O adultério no feminino e o seu romance*. Porto: Ambar, p. 20.

há nada que impeça de desposar o amante, mesmo se um Julien Sorel (herói do romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal) transformado em marido perca provavelmente bastante do seu charme.”²⁷

A legitimidade do casamento não será o único argumento a justificar o escândalo e o julgamento moral do adultério feminino transparecidos em *Solo de violino*. Com base na observação empírica, diríamos que, aos homens, é comumente atribuída uma desculpabilização genética baseada numa suposta essência que os compele à traição. Nas mulheres, pressupondo-se um apetite sexual brando e uma natureza libidinal recatada, a infidelidade será encarada como um acto de maior coragem, promiscuidade e devaneio. As observações encontram eco na psicanálise. Numa dimensão comparativa, Freud considera existirem diferenças fundamentais no processo de escolha objectal levado a cabo por ambos os sexos, reiterando a não universalidade das mesmas. Por oposição ao amor narcisista (dirigido ao próprio ego), o amor objectal será característico do indivíduo de sexo masculino que supervaloriza o sexo, procedendo à transferência do seu narcisismo original de criança para o objecto sexual. Por essa via, o homem é conduzido a um estado de compulsão neurótica, típico da pessoa apaixonada, frequente e erradamente associado ao sexo feminino.

Segundo Freud, o narcisismo original da mulher encontra-se em estado de latência até ao início da puberdade. Nessa fase, porém, intensifica-se, desencadeando um processo desfavorável ao desenvolvimento de uma verdadeira escolha objectal e concomitante supervalorização sexual. Por essa razão, será mais difícil à mulher apaixonar-se: “Rigorosamente falando as mulheres amam apenas a si mesmas, com uma intensidade comparável à do homem por elas. Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas graças.”²⁸ Paralelamente, Freud defenderia ainda, no seu artigo *O tabu da virgindade*²⁹, que a repressão sexual sobre a mulher tem como objectivo fixá-

27. *Idem*, p. 24.

28. Freud, S. (1996). “Sobre o narcisismo: uma introdução”. Em: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, p. 95.

29. Também presente na obra acima citada.

la a um único homem, garantindo o sucesso do casamento por exercício da sua monogamia. Gilles Lipovetsky sustentaria os argumentos reafirmando a passividade feminina nas esferas afectiva e sexual:

“Em matéria de sedução, cabe ao homem tomar a iniciativa, fazer a corte à dama, vencer as suas resistências. À mulher cabe fazer-se adorar, fazer esperar o apaixonado e, eventualmente, conceder-lhe os seus favores. Quanto à moral sexual, ela processa-se segundo um duplo padrão social: indulgência para com as estroinices masculinas, severidade para com a liberdade das mulheres.”³⁰

A ideia é reforçada por Robert Wright, para quem o homem é genética, natural e sexualmente livre, pela muito superior quantidade de vezes que pode procriar quando comparado a uma mulher. Ainda assim, a divisão bipolar e tradicional da feminilidade, de virgem ou promíscua, impele-o a que apenas respeite e aceite casar com a primeira. Elaborando uma sobrevalorização da reserva táctica da mulher no campo sexual, o autor afirma: “Ele pode *dizer* ‘eu amo-te’ a várias mulheres que deseje, e pode até senti-lo; mas ele terá maior propensão a manter esse sentimento se não as conquistar imediatamente. Pode ter havido alguma sabedoria na desaprovação vitoriana do sexo pré-nupcial.”³¹

Apesar de exaltar a igualdade e a liberdade dos amantes, o amor não deixa de representar um dispositivo socialmente edificado a partir da desigualdade estrutural dos lugares dos homens e das mulheres — estereótipo sublinhado em *Solo de violino*. Enquanto Adelaide aceitou pacientemente as traições de Alfredo, este teve de manifestar a sua masculinidade perante a situação inversa, reforçando-se o argumento de Robert Wright: o homem compete

30. Lipovetsky, G. (1997). *A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino*. Lisboa: Instituto Piaget, ps. 16 e 17.

31. Wright, R. (1994). *The moral animal: Why we are the way we are*. London: Abacus, p. 123. No original: “He may say ‘I love you’ to various women he yearns for, and he may mean it; but he may be more likely to keep meaning it if he doesn’t get them right away. There may have been a bit of wisdom in the Victorian disapproval of premarital sex.”

pela conquista da mulher, assumindo, na maioria dos casos, uma posição violenta em momentos de perda. A mulher, naturalmente menos agressiva, terá maior facilidade de aceitação da infidelidade do marido.

Por outro lado, as razões pelas quais a infidelidade, na mulher, assume proporções mais escandalosas do que no homem podem também ser analisadas de uma perspectiva economicista, e particularmente marxista. Até ao século XX, o casamento foi visto como uma união de interesses entre famílias, sobretudo nos casos que envolviam bens e fortunas a serem herdadas (como no caso de Adelaide e Alfredo da Cunha). Uma fuga à normalidade instituída representava um desrespeito pela herança patrimonial e o principiar de inúmeros problemas ao nível da separação de bens. O adultério, mais do que um crime privado que dizia respeito às partes envolvidas, assumia contornos de crime público, num ponto de intercepção entre o amor e a economia, o desejo e a lei, o prazer e as regras incontestáveis, com primazia das segundas sobre os primeiros. Assim se procedeu ao estabelecimento do dispositivo da sexualidade, que Foucault associaria à inserção dos assuntos da esfera privada no discurso político:

“Dentre seus emblemas, nossa sociedade carrega o do sexo que fala. Do sexo que pode ser surpreendido e interrogado e que, contraído e volúvel ao mesmo tempo, responde ininterruptamente. Foi, um dia, capturado por um certo mecanismo, bastante feérico a ponto de se tornar invisível. E que o faz dizer a verdade de si e dos outros num jogo em que o prazer se mistura ao involuntário e o consentimento à inquisição. Vivemos todos, há muitos anos, no reino do príncipe Mangoggul: presas de uma imensa curiosidade pelo sexo, obstinados em questioná-lo, insaciáveis a ouvi-lo e ouvir falar nele, prontos a inventar todos os anéis mágicos que possam forçar sua discrição. Como se fosse essencial podermos tirar desse fragmento de nós mesmos, não somente prazer, mas saber e todo um jogo sutil que passa de um para o outro: saber do prazer, prazer de saber o prazer, prazer-saber.”³²

32. Foucault, M. (1999). *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 75.

Postulando a repressão da sexualidade, o filósofo rejeita os pressupostos de que o poder constrange mediante a ocultação enquanto o discurso do eu libertaria a verdade do indivíduo escondida nos seus desejos mais ocultos. A reflexão sobre o poder não é, segundo Foucault, redutível ao tema da repressão, devendo sublinhar-se o lado positivo do seu exercício e das relações que induzem o que é normalmente definido como verdadeiro. Se o sexo configura uma realidade decorrente a partir da constituição política de diversos discursos, deve estudar-se a própria história política desses discursos, escondida por detrás da suposta verdade do sexo. Nesse sentido, o autor aponta a existência de dois dispositivos de controlo da vivência público-privada: o dispositivo da aliança e o dispositivo da sexualidade.³³ O primeiro, relativo ao matrimónio, fixa e desenvolve graus de parentesco e transmissão de bens; de acordo com leis e regras sociais, tem em vista a manutenção de um corpo social, pela via da sua reprodução. O segundo surge ancorado ao primeiro, conferindo importância a algo que transcende a lei ou os estatutos pré-definidos, com objectivos distintos:

“[...] as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por ténues ou imperceptíveis que sejam. [...] O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global.”³⁴

A oposição entre os dois dispositivos permite, segundo Foucault, atribuir novas funções à família moderna. Situada num ponto de convergência entre a aliança e a sexualidade, não deve ser encarada como uma estrutura social, económica e política de aliança, que impreterivelmente exclui, atenua ou refreia a sexualidade, reduzindo-a à função de procriação historicamente instituída pela tradição judaico-cristã. Nessa perspectiva, o núcleo constitui-se como mecanismo fixador ou suporte permanente, sendo o permutador da sexualidade com a aliança: “transporta a lei e a dimensão do jurídico

33. *Idem*, ps. 100 e 101.

34. *Idem*, p. 101.

para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança.”³⁵ Fora desse microcosmos, a sexualidade adquire um estatuto ilícito, sobretudo em situações de adultério, como a vivida por Adelaide Coelho da Cunha.

Quanto à evolução, este olhar político sobre a família marca um ponto de viragem nas relações sociais e na própria ligação dos cidadãos ao Estado e aos poderes instituídos, embora seja importante referir que, já no século XVIII, Hegel havia encarado a família como “garantia da moralidade natural”³⁶. Em concordância com a designação, Michelle Perrot acrescenta: “Templo da sexualidade comum, a família nuclear erige normas e desqualifica as sexualidades periféricas. O leito conjugal é o altar das celebrações legítimas.”³⁷ Conclui-se, portanto, que o adultério é motivador de consternação por colocar em causa a legitimidade da prole, com a possibilidade de nascimento de filhos bastardos. A entrada de terceiros elementos numa relação introduz a transgressão e a dissonância, justificando-se o maior assombro relativamente à mulher por apenas a paternidade dos filhos ser questionável. Por oposição a um amor livre, configura-se necessário fortalecer os laços da família, do amor doméstico e equilibrado, que respeita as instâncias de poder.

A sexualidade e o adultério permanecem como lugares de tensão e heterogeneidade. Os amantes, filmados por Monique Rutler, manifestam desejo, provocam ruptura e desequilibram a harmonia pré-estabelecida. Buscando novas partilhas do sensível, desordenam o que se configura natural. Tornam o pessoal em político e perdem, por isso, a capacidade de decisão e o controlo sobre as suas vidas. Quando transposta para o cinema, a tentativa de narrar a história de ambos transforma-se num misto de estética e política, num desafio aceite por Monique Rutler. Devido à compulsão que afirma ter sentido para realizar este filme, atribuiu visibilidade a uma história

35. *Idem*, p. 103.

36. Hegel, F. (1992). *Enciclopédia das ciências filosóficas em epitome*, vol. 3: Filosofia do Espírito. Lisboa: Edições 70.

37. Perrot, M. (org., 1991). *História da vida privada 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 115.

ocultada pelo passar dos anos e a dois seres que, apaixonados, resistiram. O processo seria sintetizado por Comolli, ao reforçar a inevitabilidade da envolvimento na arte:

“[...] não se trata de ‘dar’, mas de tomar e de ser tomado, trata-se sempre de violência: não de restituir a algum despossuído o que eu teria e decidiria que lhe faz falta, mas de constituir com ele uma relação de forças em que, seguramente, arrisco ser tão despossuído quanto ele. Como, aliás, fazer um filme sem entrar na violência de um gesto que faz vir ao mundo alguma coisa que não é dele e que, por estar nele, abre conflito?”³⁸

Considerações finais sobre *Solo de violino*

Setenta anos após o internamento psiquiátrico de Adelaide Coelho da Cunha e a prisão de Manuel Claro, a escassez de informação sobre o caso é ainda nota dominante. Apesar do escândalo gerado à época, muito pouco se sabe sobre a história verídica, sendo que poucos registos biográficos de Alfredo da Cunha ou dos médicos envolvidos referem a cumplicidade nos acontecimentos relatados. Só no final da primeira década do século XXI, Manuela Gonzaga conseguiu reunir toda a informação dispersa e publicá-la na obra *Maria Adelaide Coelho da Cunha – Doida não e não!*³⁹ (2009), na qual se podem ler mais alguns pormenores verídicos. Ao contrário do filme, o livro revela dados exaustivos sobre os tratamentos a que Adelaide terá sido sujeita, bem como as diversas fases do processo até à libertação de Manuel Claro. Em *Solo de violino*, como já referimos, são mostradas algumas cenas de Adelaide a vaguear entre pacientes com camisas-de-forças, alienadas e sem conexão à realidade. Para manter o raciocínio coerente e activo, a personagem escreve regularmente no seu diário, que mais tarde serviria de base ao filme e ao livro escrito. Numa das páginas, reafirma categoricamente

38. Comolli, J.-L. (2008). *Op. Cit.*, p. 74.

39. Gonzaga, M. (2009). *Maria Adelaide Coelho da Cunha – Doida não e não!* Lisboa: Bertrand Editora. Além deste, existe também o romance de Agustina Bessa-Luís, baseado no caso de Adelaide Coelho da Cunha, *Doidos e amantes* (edição esgotada e de difícil acesso, mesmo em bibliotecas públicas).

o seu amor, citada pela voz da atriz: “Não há manicômios, não há cadeias, não há leis, não há homens que nos separem; porque, quanto mais imaginam fazê-lo, mais nos aproximam. Quando dois entes sofrem um pelo outro o que nós temos sofrido, apenas a morte tem esse poder, e para isso é necessário ainda que além da morte nada exista.”

A reclusão da mulher na sua (as)sexualidade, o domínio masculino e o tráfego de influências de profissionais insuspeitos são tópicos dominantes. Por outro lado, a encenação do exercício das instituições e a escolha deste tratamento ficcional não reinicia o eterno debate acerca da dicotomia ficção/documentário, mas assume uma certa tensão entre os dois modos de inscrição fílmica. Ao se imiscuir num tema tão denso como a loucura, nos seus limites e definições, Monique Rutler opta pelo abandono dos relatos e aprofunda a vida das personagens que compõem a trama, centrando-se em Adelaide. Para clarificar a história de amor, preferiu mostrar, e não (re) contar. Exibir, e não explicar. Deixar espaço para a interpretação, e não relatar o conhecimento de outrem.

As opções, por sua vez, possibilitam o acesso aos gestos articuladores de poder que originaram os acontecimentos verídicos. Nesse sentido, associada a uma composição inerente à cena fílmica, a *mise-en-scène* instituiu-se como dispositivo de reconstituição da verdade histórica. Concordamos, por isso, com a sustentação de Comolli, quando diz:

“Diante do empilhamento das representações, o cinema mostrou que, de todas as artes, é a mais política, justamente porque, arte da *mise-en-scène*, sabe desentocar as *mise-en-scènes* dos poderes dominantes, assinalá-las, sublinhá-las, esvaziá-las ou desmontá-las, se necessário rir delas, fazer transbordar o seu excesso na perda.”⁴⁰

A vida real estrutura-se aqui como ficção, com a câmara a situar-se nos lugares de poder, a questioná-los e a dar visibilidade ao invisível. A ficção, por sua vez, exponencia a densidade histórica do que é exposto. O olhar

40. Comolli, J.-L. (2008). *Op. Cit.*, p. 63.

denuncia e constrange uma sociedade acéfala, ordenada, que cala e consente. Essencialmente, o filme oferece o potencial de reflexão sobre os resquícios do exercício autoritário nas práticas socioculturais que perduram.

O NIILISMO DE CLÁUDIA TOMAZ: O ETERNO-RETORNO A UM CINEMA PORTUGUÊS CENTRADO NO MISERABILISMO HUMANO¹

“Não é sinal de saúde estar bem adaptado a uma sociedade doente.”

Jiddu Krishnamurti²

Cláudia Tomaz tinha apenas 27 anos quando realizou a sua primeira longa-metragem. Centrada no dia-a-dia de um casal toxicodependente, *Noites* é uma obra circular, que começa no cenário onde termina: um bairro degradado de uma Lisboa decadente e sombria, contemporânea ao tempo em que é filmada, no ano 2000. Na centralidade da trama encontra-se a sobrevivência diária de Teresa — portadora de uma doença grave, não especificada — e de João, que manifesta desde cedo o seu medo de a perder. Filmado como um documentário, sem uma *mise-en-scène* específica, preocupações com a luz ou com a crueza das imagens, *Noites* é um filme-denúncia com certo potencial reflexivo, mas de difícil contemplação. Produzido com a habitual escassez de recursos financeiros, reflecte, desde o início, a polivalência típica de uma primeira obra, tendo a cineasta realizado, editado, escrito o guião e interpretado o papel principal, de Teresa.

1. Parte deste capítulo foi já anteriormente publicada na revista *Observatório* (OberCom - Research and Knowledge in Communication: Portugal. Volume 6, número 4). O texto aqui publicado resulta de uma edição revista e aumentada.

2. Krishnamurti, J. (1895-1986). Em: Kononenko, I. (org., 2010). *Teachers of wisdom*. RoseDog Books: Pittsburgh, p. 291. No original: “It is no measure of health to be well adjusted to a profoundly sick society.”

Num contexto cinematográfico mais vasto, Cláudia Tomaz é uma das representantes da nova geração de cineastas portugueses/as que começa a filmar nos últimos anos do século XX. Após ter terminado a licenciatura em Ciências da Comunicação, pela Universidade Nova de Lisboa, teve oportunidade de trabalhar com algumas das maiores referências nacionais, como Paulo Rocha, Pedro Costa e José Álvaro Morais. Realizou várias curtas-metragens financiadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, documentários experimentais de produção independente e duas longas-metragens — *Noites* (prémio de Melhor Filme na semana da crítica no Festival de Veneza, em 2000) e *Nós* (prémio Bocallino no Locarno Film Festival, na Suíça, em 2003). Reside, actualmente, em Londres, e não conjectura, de forma alguma, a hipótese de voltar a Portugal. O presente capítulo é uma análise de *Noites*, em diálogo com a restante filmografia de Cláudia Tomaz.

Imagens sufocantes

Um retrato pretensamente poético, no qual, de algum modo, são reconhecíveis os versos de Sophia de Mello Breyner Andresen: “Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo. Mal de te amar neste lugar de imperfeição, Onde tudo nos quebra e emudece, Onde tudo nos mente e nos separa.”³ Assim se poderiam sintetizar estas *Noites*, nas quais, além de uma carreira que então se iniciava, Cláudia Tomaz reflecte inquietude, consciência social e uma urgência em filmar o que a rodeia.

Em *Noites*, a realizadora capta uma existência a meio, num pântano onde a esperança deixou de existir. O lirismo desesperado e incerto serve-se de elipses narrativas inconsistentes e de pedaços dispersos de uma história. Ultrapassando os limites da linguagem cinematográfica convencional, Cláudia Tomaz questiona a fronteira entre sonho e vivência, memorizando algo que não foi vivido e que, por essa razão, não deveria ser revisitado ou “memorizado”. Em contraposição, apresenta diálogos extraídos de um

3. Andresen, S. M. B. (1995). *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, p. 178.

guião e cenas previsivelmente ensaiadas que transmitem, a quem assiste, a mensagem sub-reptícia: “Isto é um filme”. A indecisão surge: deve optar-se pela envolveria não convidativa, mas também não imposta, ou pela inércia? Iniciando-se com um *travelling* de quase dois minutos por bairros degradados de Lisboa, o filme oferece, seguidamente, um plano médio do jovem casal. A escuridão de ambos é exibida a partir daí e coadjuvada por diálogos improváveis, pronunciados no tom de voz baixo de quem há muito terá perdido o raciocínio. Ao longo da narrativa, por entre as estratégias de superação de cada dia, e como forma de ganhar algum dinheiro que sustente ambos, João dedica-se à prostituição. A sua actividade, associada à debilidade física de Teresa, faz com que os seus corpos se assemelhem a campos de batalha sacrificiais onde a doença se instala, agravada pela exploração económica de terceiros e a decadência de uma sociedade capitalista na qual tudo se pode comprar e vender. Deste modo, numa decantação do real imiscuído até ao seu âmago, e prolongada por cerca de 80 minutos, somos quase sensacionalistamente apresentados à vida íntima destes prisioneiros de cárceres abstractos, reflectindo-se neles a resistência de integração apontada pelo escritor indiano, Jiddu Krishnamurti, na frase colocada em epígrafe.

Pela dureza das imagens exibidas, a sequência mais importante é certamente aquela em que a realizadora/actriz chega a casa e se depara com o namorado em pleno acto sexual com um dos seus clientes. O confronto com uma situação que não desconhecia perturba-a de tal forma que a cena seguinte é a de um compulsivo ataque de tosse e vômitos, pormenorizada e excessivamente filmados numa alternância de grandes e médios (mas sempre sufocantes) planos do rosto de Teresa. No que diz respeito à escala, e apesar de *Noites* exibir alguns planos abertos de pontos altos da cidade (característicos dos documentários sobre ambientes urbanos), estes encontram-se em minoria, quando comparados com a profusão de grandes e médios planos, capturados com uma câmara incomodativa que absorve e devora as expressões faciais. A montagem, por sua vez, é lenta, e o filme algo minimalista, oferecendo a quem assiste o tempo necessário para a reflexão e experimentação.

O segredo do desconforto ou do murro no estômago originados pelo filme de Cláudia Tomaz é assim identificado: nele passamos mais tempo de braços cruzados a olhar para alguém em sofrimento do que passaríamos na vida real. E a inércia constrange, já que, como pretende Bazin,⁴ o cinema não se contenta em conservar o objecto no instante — essa seria a função da fotografia. Com o cinema, pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da sua duração.



Imagens 38 e 39: Fotogramas de *Noites* (Cláudia Tomaz: 2000) retirados da sequência mencionada, na qual Cláudia é confrontada com o modo de vida do namorado. Cópia gentilmente cedida pela produtora do filme.

Na sua essência, a intenção de Cláudia Tomaz parece simples: mapear qualitativamente o dia-a-dia de dois toxicodependentes, assumindo o recurso à alternância (entre os registos de ficção e documentário e entre as dimensões intimista e colectiva) como dispositivo primordial do filme. Aos momentos nos quais João manifesta o medo de perder Teresa, reforçando que ela é “tudo o que tem no mundo”, são contrapostos aqueles em que se prostitui. Por outro lado, o realismo de algumas cenas faz questionar os motivos pelos quais Cláudia Tomaz não terá optado pela realização de um documentário no seu sentido mais restrito. Numa entrevista concedida via *e-mail*, publicada na revista *Doc On-Line*, a realizadora justifica o seu desinteresse por uma narratividade fílmica:

4. Bazin, A. (1991). *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.

“Eu considero enriquecedor trabalhar nessa linha indistinta entre vida e narrativa. Os meus filmes são ‘sem-gênero’, porque procuro sempre fazer coisas novas e ir além dos limites. Para mim, fazer filmes é um processo subjectivo: estou mais interessada em narrativas visuais, viagens perceptivas, encontros com pessoas e lugares. No meio de tudo isto contam-se histórias, por vezes de modo intuitivo, por oposição à narrativa dita ‘tradicional’. Por essa razão, os meus filmes são abertos, deixando espaços por preencher para quem os vê e embarca neles.”⁵

A opção artística desviar-se-ia das inúmeras barreiras éticas que seriam certamente colocadas à filmagem de cenas tão exploradoras da intimidade como as já descritas, num documentário. A ficção e o suposto enredo terão funcionado como uma defesa para Cláudia Tomaz, mantendo-se um nível de distância que seria improvável na recolha de testemunhos paralelamente reais. Não obstante, a hipótese deste género “híbrido” ser mais revelador da realidade do que o documentário puro é frequentemente reiterada por realizadores como Pedro Costa ou João Canijo, os quais, nos últimos anos, têm apresentado diferentes propostas fílmicas propensas à (in)definição.

Numa perspectiva distinta, Beatriz Sarlo entende que “a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado.”⁶ Para a autora, não pode existir testemunho sem experiência, sendo aquela igualmente dependente da narração: “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e transforma-a no seu comunicável, isto é, no comum.”⁷ Por essa via, a experiência é inscrita numa temporalidade que se actualiza a cada repetição, que não é a do seu acontecer (ameaçado, desde o início, pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a da sua lembrança. De algum modo, *Noites* procura concentrar estes três elementos — experiência, narrativa e memória —, apesar da desatenção à diegese e da memorização de experiências verosímeis (não necessariamente reais), filmadas com

5. Pereira, A. C. (2011). “A internet como uma forma alternativa de distribuição: uma entrevista com a realizadora portuguesa Cláudia Tomaz.” Em: *Doc On-Line* - Revista digital de cinema documentário. Número 11 — Teoria do documentário, p. 274.

6. Sarlo, B. (2005). *Tempo passado*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 24.

7. *Idem*, p. 25.

base na observação (e não necessariamente na vivência). Não se tratando de um filme biográfico, a matéria-prima trabalhada por Cláudia Tomaz é constituída por “imagens virtuais”, traduzíveis, segundo Deleuze, em imagens actuais que adquirem virtualidade no momento em que o presente se altera e se transforma em passado ainda não catalogado. No entender do filósofo, tal não significa que o passado suceda ao presente que já não é, mas antes que este coexiste com o presente que foi: “O presente é a imagem actual e o *seu* passado contemporâneo, é a imagem virtual, a imagem em espelho.”⁸ A imagem virtual (lembança pura) não é, portanto, um estado psicológico, já que ela existe no tempo e fora da consciência. Recordamos e construímos imagens a partir daquilo que foi observado, vivido, sentido, em determinado momento.

Segundo Deleuze, as tradicionais dificuldades em admitir a insistência virtual de lembranças puras no tempo ou a existência actual de objectos não apreendidos no espaço não se justificam. Não obstante, sustenta que o facto de as imagens-lembranças, as imagens-sonhos ou o devaneio obcecarem a consciência lhes atribui um comportamento caprichoso ou intermitente, por se actualizarem em função de necessidades momentâneas dessa consciência. O fenómeno gera potenciais equívocos, pelo que esclarece: “se nos interrogarmos para saber onde é que a consciência vai buscar essas imagens-lembrança, essas imagens-sonhos ou devaneio que ela evoca segundo estados, somos levados às puras imagens virtuais de que estas são apenas modos ou graus de actualização.”⁹ Pela estética documental revelada, o hibridismo das imagens virtuais recriadas por Cláudia Tomaz parece regressar às lembranças puras que existem para além do ecrã ou mesmo da individualidade de cada um, transmitindo verdade e contextualização. O seu carácter ficcional acaba, contudo, por desvalorizar o efeito, bem como a própria mensagem inicial, constituindo-se uma rede semelhante à descrita por Deleuze: “O cinema não apresenta apenas imagens, envolve-as num mundo. É por isso que procurou (desde muito cedo) circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem actual a imagens-lembrança, imagens-

8. Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 108.

9. *Idem*, p. 110.

sonho, imagens-mundo.”¹⁰ A utilização destes referentes possibilitaria, ao longo de mais de um século de imagens em movimento, a identificação de espectadores/as que podem contextualizar e associar o que observam ao já vivido. Em *Noites*, perde-se esse efeito: apesar de o reconhecimento poder partir precisamente do miserabilismo, não existe um enquadramento de motivos que conduzam ao estado e à aceitação passiva do mesmo.

Como género, o filme pode ser inserido na categoria *mock documentary* ou falso documentário, cujo objectivo principal é sinteticamente definido por Nuno Castilho como “pôr em causa os pressupostos do documentário e a sua ligação com a representação da realidade, utilizando a sátira ou a crítica como ferramentas de construção narrativa.”¹¹ Com idênticas premissas, Cláudia Tomaz terá proposto novas formas de ver (e de fazer) cinema, sem se consignar a definições de géneros que entende demasiado restritas. Terá, por esse motivo, percorrido um caminho audacioso e solipsista, como a própria revela em entrevista concedida aos jornalistas Inês Mendes e Gonçalo Sá, do portal *Sapo Notícias*. À questão inicial: “Disse, em relação ao *Noites*, ter sido também a protagonista porque ‘tinha de ser’, porque ‘há uma altura em que só se pode contar connosco’. Esse princípio continua a ser verdadeiro no seu percurso profissional?”, a realizadora responde:

“De certa forma sim, gosto de explorar formas alternativas de criação e não gosto de ficar à espera, gosto de trabalhar diariamente. Os últimos filmes que tenho feito, tenho realizado e produzido quase sozinha. Mas adoro colaborar com outras pessoas, embora prefira pequenas equipas onde há espaço para realmente criar em conjunto, preciso de sentir cumplicidade com os meus colaboradores.”¹²

10. *Idem*, p. 95.

11. Castilho, N. T. (2011). *Falso documentário: montar entre ficção e facto*. Tese de mestrado em “Som e Imagem”. Porto: Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (a aguardar publicação), p. 16.

12. Mendes, I. *et al.* (2008). “Entrevista a Cláudia Tomaz: a ‘realizadora-cientista’”. *Sapo Notícias*. 23 de Abril de 2008. Consultada em <http://noticias.sapo.pt/info/artigo/816695>

Regressando à definição de Nuno Castilho, o autor acrescenta: “Existe (no falso documentário) manipulação de factos e criação de falsos factos para construir uma história fictícia que tenta passar como real, utilizando a forma documental e todos os pressupostos a esta ligada”¹³, o que reitera a estrutura de memorização de não-acontecimentos. Remete, em simultâneo, para o conceito “simulação”, o qual, em Jean Baudrillard, já não corresponde a um território, a um ser referencial ou a uma substância, mas à geração por modelos de um real sem origem na realidade, e que o autor designa como “hiper-real”: “O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa.”¹⁴

A mesma atenção ao hiper-real é dada por Martine Joly, ao reflectir sobre as expectativas da audiência perante a imagem, sobretudo no caso da televisão: “A função anunciada e esperada da imagem mediática já não é assim imitar (função icónica), nem mesmo fazer-se passar (função semiótica) pelo mundo, mas Ser o próprio mundo, sempre, em toda a parte.”¹⁵ O constrangimento existencialista e pós-moderno descrito reflecte-se, por sua vez, no hibridismo do trabalho de Cláudia Tomaz, onde se busca um cinema provocador mas simultaneamente triste, constrangedor mas ao mesmo tempo pormenorizado, ficcionado mas inegavelmente real. Tendo Debord constrangido as relações sociais contemporâneas à mediação pelas imagens¹⁶, julgamos que ainda existirá um espaço (público) para o cinema no qual essas imagens não são ditadas pelo vazio e pelo imediatismo da espectacularização. Uma cinematografia que resiste a essa lógica será precisamente a portuguesa, na qual Cláudia Tomaz tem dificuldade em encontrar-se.

13. Castilho, N. T. (2011). *Op. Cit.*, p. 17.

14. Baudrillard, J. (1981). *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 8.

15. Joly, M. (2003). *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, p. 196.

16. Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

As influências de Teresa Villaverde e Pedro Costa

Pelas características até aqui apontadas a Cláudia Tomaz, e em particular ao filme *Noites*, pode dizer-se que o seu cinema é auto-referencial e profundamente marcado por um desconforto perante a sociedade que a rodeia, uma ansiedade e um “só estar bem onde não se está”¹⁷ tipicamente nacionais. Percepções que a levaram a abandonar Portugal e a procurar novos horizontes, como confirma na entrevista citada, contestando a possibilidade de regresso:

“Eu estou sempre à procura de coisas novas, porque o que me rodeia influencia o meu trabalho. Viajar, conhecer novas pessoas e lugares no mundo inteiro é uma grande fonte de inspiração. Eu percebi isso quando comecei a ir a festivais de cinema internacionais e a conhecer realizadores com experiências tão distintas. Foi nessa altura que comecei a viajar mais: cheguei à conclusão que era mais feliz assim, em movimento.”¹⁸

Em 2005, depois de dois anos a investir na sua formação em vários países da Europa e nos Estados Unidos da América, Cláudia Tomaz tentou regressar a Portugal, mas o impacto não foi o mais positivo: “tudo me parecia tão pequeno, contraído, triste... Senti que os artistas e os filmes não eram levados a sério; conseqüentemente, havia (e há) uma falta de profissionalismo e de respeito pelo nosso trabalho. Foi então que decidi mudar-me para Londres, onde continuo a viver actualmente.”¹⁹ Hoje, define-se como uma cidadã e uma artista do mundo. Declaração que não travou, pelo menos até àquele ano, a realização de um percurso cinematográfico nacional, no qual são inegáveis as influências de Pedro Costa e Teresa Villaverde. Com eles terá aprendido o carácter de denúncia que a arte pode comportar, bem como a captação das personagens em fragmentos, como se já existissem muito antes de serem filmadas e fossem permanecer para lá das imagens.

17. Referência ao refrão de António Variações na música *Estou além*.

18. Pereira, A. C. (2011). *Op. Cit.*, p. 276.

19. *Idem*, ps. 276 e 277.

Ao analisarmos *Noites* é quase impossível não recordar Andreia, a adolescente interpretada por Ana Moreira em *Os mutantes* (Teresa Villaverde: 2008) — outra história de sobrevivência e de difícil contemplação, em que cada dia se assemelha a mais uma batalha e uma sofrida vitória. Aí, no entanto, ao contrário do que acontece no filme de Cláudia Tomaz, é possível identificar luta e “desentrega” a um mundo que castiga as almas da narrativa. Existem motivos para a debilidade física e emocional, como existe um fio condutor que justifica ações e comportamentos. A crueza das imagens pode ser semelhante, mas a de *Os mutantes* é absolutamente justificada. Assistir a *Noites* implica um sufoco que permanece após o final, pela inexistência de réstias de esperança, impulsos purificadores ou tentativas de fuga. *Noites* é uma obra fatalista, miserabilista e vazia, que falha ao não explicar as causas das fatalidades, da miséria e do nada. Lança, por outro lado, algumas perspectivas sobre a autodestruição e a toxicod dependência — característica que poderia imprimir-lhe uma vertente pedagógica e socialmente responsável, reunindo testemunho, memória e sinais de alarme. Como se na experiência “mais-do-que-privada”, mas essencialmente íntima, pudesse redescobrir-se um universo globalizante que se deteriora de dia para dia — sensações geradas por filmes de temática equivalente, como *Trainspotting* (Danny Boyle: 1996), *Requiem for a dream* (Darren Aronofsky: 2000) e *O casamento de Rachel* (Jonathan Demme: 2008), além d’os *Mutantes*.

Em *Noites* recordamos igualmente Tina, de *Ossos* (Pedro Costa: 1997), e o seu desabafo: “A morte não nos larga”. O mesmo sentimento que revemos em Teresa e João, em constante agonia e sofrimento. Nomeando outras coincidências, é notório que, tal como Pedro Costa, a cineasta gosta de trabalhar com actores não profissionais, utiliza escassos acompanhamentos musicais extra-diegéticos, observa meticulosa e, por vezes, incomodativamente personagens e objectos, oferecendo, a quem assiste, lugares de silêncio e reflexão. Pela dureza da realidade retratada, pode questionar-se o carácter político de *Noites*, num exercício filosófico idêntico ao de Jacques Rancière perante os filmes de Pedro Costa:

“Como pensar a política dos filmes de Pedro Costa? Num primeiro nível, a resposta parece simples: os seus filmes têm aparentemente como objecto essencial uma das questões fulcrais e em jogo, em termos políticos, no nosso presente: a sorte dos explorados, daqueles que vieram de longe, das antigas colónias africanas, para trabalhar nos estaleiros de construção portugueses, que perderam a família, a saúde, por vezes a vida nesses estaleiros; aqueles que se amontoaram ontem nos bairros de lata suburbanos antes de serem expulsos para habitações novas, mais claras, mais modernas, não necessariamente mais habitáveis.”²⁰

Tal como a obra de Pedro Costa, *Noites* foca os excluídos pelos padrões sociais, almas atormentadas a viverem no fio da navalha e a sucumbir ao vício e à doença. Mas Rancière contrapõe:

“Uma situação social não chega, porém, para fazer uma arte política, como também não chega uma evidente simpatia pelos explorados e pelos desamparados. Exige-se habitualmente que a isso se acrescente um modo de representação que torne essa situação inteligível enquanto efeito de certas causas e que a mostre a produzir formas de consciência e afectos que a modifiquem. Reclama-se que os procedimentos formais sejam governados pelo esclarecimento das causas e da dinâmica dos efeitos. É aqui que as coisas se complicam.”²¹

Para Rancière, a câmara de Pedro Costa não chega a realizar o trajecto exigido a um filme político — deslocando-se dos lugares da miséria para os lugares onde os dominantes a produzem ou geram —, não sendo, por isso, a designação aplicável ao cineasta, pelas mesmas razões que estendemos a Cláudia Tomaz:

20. Rancière, J. (2009). “Política de Pedro Costa”. Em: Cabo, R. M. (ed., 2009). *Cem mil cigarros — Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, p. 53.

21. *Idem, ibidem*.

“[...] em nenhum momento o poder económico que explora e desterra, ou o poder administrativo e policial que reprime e desloca as populações, aparece nos seus filmes; em nenhum momento nada que se pareça com uma formulação política da situação ou um sentimento de revolta se exprime pela boca das suas personagens.”²²

Paralelamente, *Noites* capta uma existência a meio, sem fornecer quaisquer elementos biográficos do casal. Teresa e João são apresentados como “filhos da pouca sorte”²³, omitindo-se as razões que os terão conduzido a tão avançado estado de degradação: uma adolescência conturbada, pais e educadores desatentos, maus-tratos, violência física ou psicológica, tendências depressivas, crescimento em bairros sociais problemáticos, desemprego, carências afectivas...? Não se sabe. Não existindo um presumível elemento desencadeador (ou mais do que um), uma narrativa construída com objectivos delineados ou uma relevância artística que surpreenda, pouco resta deste filme a não ser o seu carácter experimental e uma sucessão algo anárquica de imagens recolhidas, às quais reconhecemos a capacidade de interpelação (e de incómodo) do/a espectador/a, mas também uma excessiva gratuitidade.

Pela ausência de prólogo e epílogo formais, diríamos que *Noites* desvenda um “filme que está a ser feito” e que permanece inacabado, num elogio ao moderno conceito de *work in progress*. Não existe uma fluência natural, nem sequer o rigor de uma improvisação pensada — traços que outros cineastas portugueses, contemporâneos de Cláudia Tomaz, têm demonstrado. Edgar Pêra, em *A Janela — Marialva Mix* (2001), e Miguel Gomes, em *Aquele querido mês de Agosto* (2008), constituem dois exemplos da junção dessas características: em ambos se evidenciam conceitos profundamente estudados, que suportam guiões inexistentes ou ignorados e que possibilitam a marca de um cinema de autor. Ou de um cinema marginal, que busca o absurdo no único local onde ele pode ser encontrado (o quotidiano), sem se afastar, mas antes conquistando a atenção do público. Pêra e Gomes

22. *Idem, ibidem.*

23. Expressão utilizada pela personagem João no final do filme.

apresentam assim narrativas que se vão delineando, estruturando e condensando, em duas histórias povoadas de personagens que, por mais surreais ou bizarras que possam parecer, são verosímeis. Em *Aquele querido mês de Agosto* vive-se um amor de Verão, facilmente transposto para as memórias individuais. Em *A Janela* reconhecem-se os marialvas de todas as *bicas*, *alfamas* e *mourarias* espalhadas de Norte a Sul do País, bem como as suas eternas apaixonadas: mulheres vividas e sofridas, que não almejam resistir aos seus encantos.



Imagens 40 e 41: Fotogramas de *Aquele querido mês de Agosto* (Miguel Gomes: 2008) e *A janela* (Edgar Pêra: 2001), dois filmes onde a improvisação revela competências técnicas e artísticas, não presentes em *Noites*. Imagens retiradas em 7 de Setembro de 2012, de: <http://www.osomeafuria.com/films/3/1/> e <http://filminho.wordpress.com/2009/07/14/retrospectiva-edgar-pera-a-janela-maryalva-mix/>.

Por comparação, não sustentamos que a história de amor e o sofrimento implícito em *Noites* sejam inverosímeis. Consideramos, no entanto, que os dois filmes mencionados (*A janela* e *Aquele querido mês de Agosto*) são habitados por adolescentes, mulheres e homens reais, que ambos os realizadores conseguiram transformar em signos. É nessa transposição que o cinema deixa de constituir um mero espelho onde a realidade é reflectida, recordando-se o pressuposto de Lotman, segundo o qual as imagens do ecrã reproduzem objectos reais, podendo esses, por sua vez, adquirir significações inesperadas na diegese.²⁴ Os processos a que assistimos nos filmes de Edgar Pêra e Miguel Gomes comportam características idênticas: a perfeita gestão do ritmo narrativo e o recurso a personagens facilmente identificáveis (que Cláudia Tomaz ainda não apresentava na primeira longa-metragem) geram efeitos surpreendentes que prendem a atenção do/a espectador/a até ao final.

Esgotando o cariz comparativo da análise, acrescenta-se que, contrariamente ao que acontece em *Aquele querido mês de Agosto*, o recurso à não dramatização total verificada em *Noites* poderá ter conduzido a um desinvestimento na psicologização dos actores. Ao participar como actriz principal, a cineasta imiscuiu o seu universo pessoal no universo fílmico (e vice-versa), fazendo eco às palavras de Rimbaud: “Je est un autre.”²⁵ O confronto dos actores profissionais — Ana Bustorff, Isabel Ruth e João d’Ávila — com a própria realizadora e o guionista/actor não-profissional — João Pereira — assemelha-se igualmente à tentativa de aproximação à vida e ao quotidiano defendida por Pedro Costa, para quem a distinção entre os diferentes tipos de actores não faz sentido:

“O Ventura, para mim, é o melhor ator português, não tenho qualquer dúvida disso. A Vanda era a melhor atriz. Eles são atores, são pagos. [...] O Ventura, em comparação com certos atores cujos nomes não vou dizer, é super profissional. [...] Isso são categorias recorrentes no Cinema. Acho que, nas outras disciplinas, isso ocorre menos. No Cinema, a questão do

24. Lotman, Y. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

25. Rimbaud, A. (1871). *Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871*. Disponível em: http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant.htm.

amador está sempre a vir ao de cima. A certa altura é um *cliché*, de tal maneira que os não-profissionais não sabem ou não podem fazer certas coisas: não podem dizer Camões, não podem aguentar seis meses, não podem... Podem, sim. Depende do que criares, organizares e construíres para eles.”²⁶

Niilismo e eterno retorno

*“Amigo, não faças nenhum projecto para amanhã.
Sabes, tu, ao menos, se poderás acabar a frase que vais começar?
Amanhã estaremos, talvez, longe deste albergue,
Já semelhantes àqueles que desapareceram há sete mil anos.”*
Omar Khayyam²⁷

Tendo somado 4 500 espectadores em sala²⁸, dir-se-ia que este é mais um caso de interesse (e, algumas vezes, de profunda veneração) por parte da crítica, e de paralela rejeição do público português. João Mário Grilo, a quem a realizadora agradece no genérico final, atribuiu a *Noites* o estatuto de “verdadeira obra-prima” que viria a confirmar a personalidade cinematográfica de Cláudia Tomaz, “definindo-a, para já, como a única cineasta portuguesa da sua geração para quem o cinema surge menos como uma questão de ‘histórias’ do que como um problema de percepções.”²⁹

Em consonância com Grilo, Vasco Câmara, no jornal *Público*, escreve sobre as sensações produzidas pelo visionamento do filme e distingue a originalidade como traço identitário da obra: “O que mete medo em ‘Noites’ é ele ser um filme sem medo. Mesmo as ingenuidades do projecto, por ventura as suas fraquezas, têm a mesma origem: a disposição tenaz de cumprir, do primeiro ao último fotograma, um trabalho de amor.”³⁰ E é

26. Pereira, A. C. et al (2015). “Uma definição de Cinema, por Pedro Costa” Em: *Doc On-Line* - Revista digital de cinema documentário. Número 17 — Documentário e televisão, ps. 247 e 248.

27. Khayyam, O. (1990). *Rubaiyat: Odes ao vinho*. Editorial Estampa: Lisboa, p. 44.

28. Dados do ICA.

29. Grilo, J. M (2000). “Imagens de João Mário Grilo”. Em: *Revista Visão*. 28 de Setembro de 2000. Lisboa: Abril Controljornal Edipresse, p. 156.

30. Câmara, V. (2000). “Sem medo”. Em: *Jornal Público* (Suplemento Artes). 22 de Setembro de 2000. Lisboa: Grupo Sonae, p.3.

ainda sobre sentimentos que Câmara escreve ao rejeitar o questionamento da objectividade, moral e ética do documentário ficcional; ao enaltecer o facto de Cláudia Tomaz ter deixado “a sua pele no filme”; e ao consagrar o romantismo da cineasta: “Pode dizer-se que não se parece com nada que tenha sido feito no cinema português. É uma experiência solitária, uma balada agridoce do ‘underground’, um ‘filme junkie’ como não se via desde os anos 70, e em que se confundem a mitificação e a catarse pessoal.”³¹ Não obstante, na redutora avaliação publicada no mesmo jornal, o crítico não vai além das três estrelas (“a não perder”), enquanto Kathleen Gomes e Luís Miguel Oliveira atribuem apenas duas (“a ver”). Nesse sentido, Kathleen Gomes realiza uma leitura do filme semelhante àquela que operamos:

“[...] nessa ‘espiral’ que ‘Noites’ desempenha à volta dos seus protagonistas não há lugar para o espectador. A suposta resolução final, com o monólogo de João no bosque, concluindo que não há saída do labirinto estirado pela droga, não chega para fazer ressoar na plateia a vibração de uma corda e a sensação que resta é a de uma obra de certa forma autista, confinada no próprio ‘huis clos’ da relação entre Teresa e João.”³²

Salvas todas as debilidades referidas, parece-nos que o filme de Cláudia Tomaz representa essencialmente uma urgência de não ignorar, de não voltar as costas, e de mergulhar no fundo: um desejo de mostrar aquilo que o cinema comercial habitualmente não mostra. As divisões decrépitas e sombrias, a predilecção por personagens atormentadas, a miséria e uma autopunição dostoiévskiana renovada a cada dia que passa. A partir delas se fez um filme no qual a toxicodependência origina uma perda de referências e o deambular entre a vida e a morte. Nessa perspectiva, quanto à forma e conteúdo, *Noites* pode definir-se como um estudo sobre a apatia e o cansaço

31. *Idem, ibidem.*

32. Gomes, K. (2000). “Sobre o amor”. Em: *Jornal Público* (Suplemento Artes). 22 de Setembro de 2000. Lisboa: Grupo Sonae, p. 4.

frente a um presente punidor, sacrificante e rotineiro. Teresa e João são personagens que escolheram não fazer novas escolhas, numa apologia imagética do conceito nietzschiano de “niilismo”.

Psicologicamente, sublinhe-se que o cultivo de um comportamento inerte e passivo é considerado pervertido por Nietzsche, apelidando do mesmo modo o indivíduo que perde os seus instintos e opta pelo que lhe é prejudicial. A vida, no seu entender, pressupõe vontade de crescimento, duração, acumulação de energia e de poder. Cinge-se, na falta desses elementos, à decadência, tornando o sofrimento “contagioso através da compaixão.”³³ Consequentemente, o niilismo reina sobre os valores mais sagrados, num contexto que poderia estender-se ao filme de Cláudia Tomaz, pela miséria e depressão reflectidas. Reconhecendo que, por meio da compaixão, a vida é negada, o filósofo reitera: “[...] esse instinto depressivo e contagioso opõe-se àqueles instintos que têm em vista a manutenção e o incremento do valor da vida; tanto como *multiplicador* da desgraça como *conservador* de tudo o que é desgraçado, ele é um instrumento fundamental para o desenvolvimento da decadência.”³⁴

A compaixão pelos fracos e oprimidos, sentimento que Teresa e João despertam no/a espectador/a, conduz ao *nada* sartriano. Enquanto na obstinação, independentemente do resultado, se verifica uma certa vitória do sujeito, no desespero existe apenas a paralisia: a irreflexão e o reconhecimento da incapacidade. É esse o estado de consternação no qual Teresa e João se encontram, incapazes de lutar por uma mudança nos seus mais do que previsíveis destinos — já não se vislumbra qualquer sombra de desejo, mas uma depressão e consternação profundas. *Noites* não é, deste modo, uma crítica ao mundo moderno, nem sequer uma reflexão com potencial de renovação ou descoberta. Aquando da sua filmagem, não houve, da parte de Cláudia Tomaz, uma superação do familiar ou do quotidiano que pudesse dirigir-se ao impenetrável, de forma a serem reconhecidas distintas possibilidades facultadas pela própria existência. Preocupada com o realismo das imagens e com a dureza da vida destes supostos marginais,

33. Nietzsche, F. (2000). *O anticristo, Ecce homo e Nietzsche contra Wagner*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, p. 13.

34. *Idem*, p. 14.

a realizadora esqueceu o que Deleuze denomina como “potencialidades do falso”, afirmando conjuntamente que “as imagens têm de ser produzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdadeiro, ou que o possível proceda do impossível.”³⁵ A narração “falsificante”, para Deleuze, tem o poder de libertar o filme de inquéritos, questionamentos ou testemunhas que atestem a veracidade dos elementos apresentados, atribuindo-se à narrativa uma irreduzível multiplicidade de personagens e de possibilidades de existência aqui ignoradas.

Neste ponto, será importante sublinhar que a crítica aqui formulada não é a de ausência de “moral da história” ou sequer a da necessidade de um epílogo que pudesse alterar os destinos das personagens, funcionando como *cliché* dos malefícios da toxicod dependência: tratava-se de introduzir acção, possibilidade e movimento nas vidas de ambos. Dessa forma, ainda que o desfecho permanecesse, permaneceria também a noção de luta por um destino menos trágico. Mas à hipótese de um laivo de esperança ou de uma centelha de optimismo, Cláudia Tomaz responde com um “viveram unidos na dor, no sofrimento e no imenso miserabilismo. Para sempre.” Observação igualmente realizada por João, momentos antes do final do filme, quando ambos se encontram perdidos no meio de lugar algum: “Escapar não é opção nossa. As penas são cruéis e absurdas porque são as nossas vidas.” Mais do que condenados à morte, Teresa e João parecem condenados à própria vida.

A passividade feminina

Como tem vindo a ser referido, do profundo niilismo em que as duas personagens centrais de *Noites* vivem, sobressai a inércia maior por parte de uma: em virtude de uma doença indefinida, Teresa revela-se incapaz de se revoltar, libertar, agir ou sequer tomar uma atitude ademais de pedir dinheiro à mãe. João, por sua vez, é o único que se manifesta apto a prover alguma subsistência ao casal, ainda que pelo mais sombrio dos meios. O elemento da passividade feminina, típico do melodrama e sobejamente criticado em estudos fílmicos feministas, é recuperado por Cláudia Tomaz

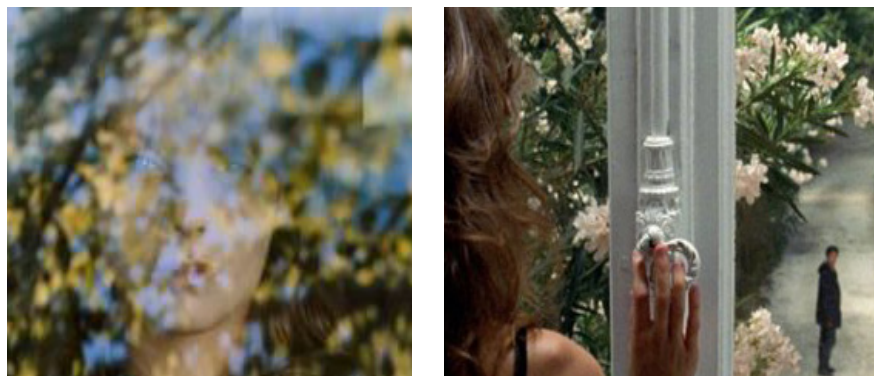
35. Deleuze, G. (2006). *Op. Cit.*, p. 172.

neste formato. A divisão homem-activo / mulher-passiva domina *Noites*, sendo que, no limite das suas forças, é também João quem tenta assumir-se como o herói que procura salvar a mulher amada. Invertendo o clássico, a indefinição da sua sexualidade sugere um olhar andrógono e certa ambivalência das relações de género. É a venda do seu corpo que sustenta o casal, quebrando-se o estereótipo da prostituição do corpo feminino (o de Teresa é apenas parcialmente mostrado aquando do surto). A sua exposição diegética é conseqüentemente maior, sem transmissão de sensualidade e com passagem directa à sexualidade.

Pela conjugação desses motivos, o filme contradiz a expectativa de que um olhar feminino por detrás das câmaras possa constituir uma voz política ou o contra-cinema preconizado por Claire Johnston. Por meio de um consentimento silencioso, Teresa permite que João se prostitua com clientes de ambos os sexos para ganhar algum dinheiro, situação que contribui para o aprofundamento de *clichés*: a mulher regressa ao estatuto de objecto e não sujeito da acção. A feminilidade é novamente sinónimo de fragilidade, necessidade de protecção e passividade, enquanto a masculinidade transmite força, espírito protector e capacidade de agir. Se ao homem corresponde algum poder de controlo da narrativa (não abandonando, na totalidade, o *niilismo* mencionado), a mulher volta a ser encarada como o *outro*. Criar uma relação entre a espectadora e a linguagem seria, como vimos, um dos principais desafios lançados pelas autoras feministas dos finais do século XX e início do século XXI, não superado por Cláudia Tomaz.

Por outro lado, e mantendo a leitura feminista, pode considerar-se que visualizamos grande parte do filme pelos olhos de Teresa, o que se traduz numa reversão dos papéis cinematográficos comuns, facilitadora do processo de identificação da espectadora-mulher. Um exemplo de uma visualização tradicionalista seria a reproduzida em *Um amor de perdição*, de Mário Barroso (2008). Neste último, espectadores de ambos os sexos são convidados a assistir a uma versão pós-moderna da clássica história de amor escrita por Camilo Castelo Branco, pelos olhos de Simão. Transportado para o século XXI como um adolescente narcisista, intransigente e solitário, Simão apaixona-se pela jovem e problemática Teresa. Ainda assim, nos

80 minutos de duração da longa-metragem apenas vislumbramos a figura feminina a partir de poéticos jogos de luz e sombra, realizados com mestria tal que nos questionamos: Teresa existe ou será fruto da imaginação rebelde e perseguidora de Simão?



Imagens 42 e 43: Fotogramas de *Um amor de perdição* (Mário Barroso: 2008). O/a espectador/a nunca tem contacto directo com a personagem, vista sempre através de um jogo de sombras, reflexos ou de costas. Imagens retiradas de: http://www.leopardofilmes.com/02A_filme_produzido.php?id=37 e de <http://artes-em-partes.blogspot.pt/>. Ambos os sites consultados em 2 de Setembro de 2014.

Em *Noites*, a cineasta terá procurado mostrar uma forma alternativa de ver e fazer cinema, despidido de artificialismos técnicos, que incomodasse ou causasse desconforto. Ignorou, no entanto, a possibilidade de as suas personagens serem encaradas como sufocantes e corrosivas da própria imagem de um cinema português que se desgasta por obras como esta. Colocando de parte a subjectividade de critérios, não se deve ignorar que a falta de público para os filmes nacionais é um fenómeno cultural, social e económico incontornável, frequentemente associado ao nihilismo de autores e autoras como Cláudia Tomaz. Por sua vez, as propostas comerciais que têm vindo a surgir — como *O crime do Padre Amaro* (Carlos Coelho da Silva: 2005), *Call Girl* (António Pedro Vasconcelos: 2007) ou *Second life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente: 2009) — não têm cumprido o seu objectivo de maior exibição a nível internacional. A gratuitidade das cenas de sexo e violência, o somatório de *clichés*, a presença de um suposto *star system*

entre as atrizes e actores convidados, a construção básica da narrativa e, em muitos casos, a co-produção dos canais televisivos privados que exigem a presença de todos os elementos mencionados, faz com que os filmes não ultrapassem a extinta fronteira com Espanha (ou apenas o façam esporadicamente).

Já um cinema de autor, como o de Manoel de Oliveira, Pedro Costa e Miguel Gomes, alcança números de espectadores no estrangeiro bastante mais significativos. Como relembra o historiador Paulo Cunha, o debate sobre a internacionalização do cinema português é recorrente, tendo adquirido pertinência em meados dos anos 80, aquando da estreia de alguns filmes com sucesso comercial, como *Kilas, o mau da fita* (José Fonseca e Costa: 1981), *A vida é bela...!?* (Luís Galvão Teles: 1982) e *O lugar do morto* (António-Pedro Vasconcelos: 1984):

“Os sucessos comerciais de algumas obras com vocação comercial pareciam justificar e legitimar o discurso do responsável governamental pela Cultura (Francisco Lucas Pires) que, à época, passou a defender uma política cultural mais populista: apostar nos filmes ‘para Bragança’ em detrimento dos filmes ‘para Paris’. Bragança funcionava aqui como uma metáfora para o gosto popular, enquanto Paris referenciava o gosto da crítica internacional.”³⁶

Para Paulo Cunha, a lista dos cinco filmes portugueses mais vistos fora de Portugal, entre os anos de 1996 e 2007, apresenta resultados esclarecedores:

1. *Je rentre à la maison*, de Manoel de Oliveira (2001): 350 449 espectadores;
2. *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros (2000): 250 533 espectadores;
3. *Um filme falado*, de Manoel de Oliveira (2003): 202 114 espectadores;
4. *La lettre*, de Manoel de Oliveira (1999): 129 253 espectadores;
5. *Adão e Eva*, de Joaquim Leitão (1996): 86 020 espectadores.³⁷

36. Cunha, P. (2010). “Manoel de Oliveira: de autor marginal a cineasta oficial”. Em: Sales, M. & Cunha, P. (org., 2010). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3/UERJ, p. 42.

37. Dados apresentados no artigo acima citado, p. 50.

No mesmo período, em Portugal, os filmes mais vistos são de realizadores nos quais Cunha reconhece “um plano de intenções de reconquista do público, com propostas declaradamente mais comerciais”:

1. *O crime do Padre Amaro*, de Carlos Coelho da Silva (2005): 380 671 espectadores;
2. *Tentação*, de Joaquim Leitão (1997): 346 032 espectadores;
3. *Filme da treta*, de José Sacramento (2006): 278 851 espectadores;
4. *Zona J*, de Leonel Vieira (1998): 239 446 espectadores;
5. *Adão e Eva*, de Joaquim Leitão (1996): 233 476 espectadores.³⁸

Pode assim depreender-se que um cinema produzido longe dos focos de Hollywood terá maior possibilidade de estreia fora do seu país caso possua um “cartão de identidade” — uma marca indizível que caracterize e defina o seu autor ou autora. É por essa razão que se associa cinema iraniano aos nomes de Abbas Kiarostami (*O sabor da cereja*: 1997; *Shirin*: 2008; *Cópia certificada*: 2010), Jafar Panahi (*Offside*: 2006; *Isto não é um filme*: 2010) ou Asghar Farhadi (vencedor do primeiro Óscar para melhor filme estrangeiro atribuído a uma produção daquele país — *Uma separação*: 2011). Intrinsecamente, todos eles apresentam essa marca identitária que suscita a *estranheza que se entranha*, bem como o interesse além-fronteiras.

Afirmar que um cinema menos comercial deveria constituir o propósito dos cineastas não-norte-americanos não equivale, porém, a exaltar uma visão negra da existência e uma incessante procura da degradação humana. Esse não será o único caminho a percorrer, ao contrário do que é tantas vezes estipulado pelos elitistas e rígidos cânones da crítica cinematográfica. Sobre o cultivo de uma certa angústia, comum a inúmeros intelectuais de diferentes áreas, Fernando Savater demonstra que a insatisfação é o sentimento ou a reacção mais espontânea e generalizada dos seres humanos, independentemente do momento histórico vivido. Em filósofos como Séneca e Schopenhauer, recorde-se, a alegria é encarada como um aturdimento

38. *Idem*, p. 49.

anestésico ou uma inebriação enganadora que ignora a realidade nua e crua. A associação do elogio da felicidade ao patético, ao efêmero e à futilidade fez com que, desde cedo, se desgraciasse o presente:

“Estamos sempre pior do que nunca. Os autores lúcidos e críticos do momento moderno conseguem um grande renome graças à evidência do seu pesar. [...] A época actual não respira um clima propício à alegria. Refiro-me, claro, a qualquer época actual imaginável. Quando alguém começa a falar da ‘época actual’ é para a denunciar como obstáculo intransponível contra a alegria.”³⁹

Para Savater, os criadores dotados de uma imaginação activa, como Picasso, Grouxo Marx ou Fernando Pessoa, desembocaram sempre na felicidade e no prazer, mesmo quando pintaram os horrores da guerra, ironizaram a estupidez humana e elogiaram a melancolia: “Na nossa imaginação nunca deixamos de viver e por conseguinte também nunca desistimos do esplendor da alegria: toda a imaginação é vital e, por isso, ao imaginar, o homem felicita-se a si próprio.”⁴⁰ Convidando a uma recolocação da imaginação no centro da vida, e desta na contemporaneidade, o filósofo apela a uma *joie de vivre* na qual o prazer seja visto como belo, positivo e intelectualmente enriquecedor.

No mesmo sentido, o mecanismo de criação de imagens (*Imaging*) que o cinema representa pode assumir-se como auxílio pós-moderno à recuperação de sonhos, desejos e ideais, melhorando-se as capacidades de autoconhecimento e liberdade interior. A alegria ou o optimismo não deveriam ser conotados com um cinema comercial, cómico, sem profundidade ou substância, da mesma forma que um cinema de autor não necessita de se associar ao dramatismo excessivo e ao niilismo reportados para atingir a consagração. Como exemplo, observe-se a felicidade dos finais de tantos filmes de Chaplin, Ozu, Fellini, Frank Capra, Ernst Lubitsch,

39. Savater, F. (1999). “A imaginação alegre”. Em: Pereira, M. S. (org., 1999). *Op. Cit.*, p. 323.

40. *Idem*, p. 324.

Jacques Tati, ou mesmo de Woody Allen e Wes Anderson, com sucessivas imagens de inquietude e inspiração que motivaram mais de um século de História do Cinema.

A evolução no percurso cinematográfico de Cláudia Tomaz

“Carpe Diem

*Não podemos, Leucónoe, saber — que não é lícito — qual o fim
que os deuses a ti ou a mim quererão dar,
nem arriscar os cálculos babilónios. Quão melhor é sofrer o que vier,
quer sejam muitos os invernos que Jove nos der, quer seja o último
este, que agora atira o Mar Tirreno contra as roídas rochas.
Sê sensata, filtra o teu vinho e amolda a curto espaço
uma longa esperança. Enquanto falamos, terá fugido o invejoso tempo.
Colhe a flor do dia, pouco fiando do que depois vier a suceder.”*

Horácio, Odes I.11⁴¹

Com o passar dos anos, e após necessários confrontos com as primeiras obras, Cláudia Tomaz parece ter conseguido libertar-se de influências tão marcadas, encontrando o espaço e a originalidade que legitimam a intitulação como “artista”. *Noites* foi o seu primeiro filme realizado com uma produção dita “convencional” por parte de Paulo Branco, sendo que, com o mesmo tipo de apoios, apenas voltaria a realizar *Nós* (2003). Tendo uma considerável experiência em várias áreas do cinema (como realizadora, *camerawoman*, editora, guionista, assistente de realização e de produção), começou a trabalhar em digital a partir de 2004. Desde então, tem vindo a explorar métodos de realização com baixo orçamento, com o objectivo, segundo afirma, de criar uma “arte holística, orgânica e do quotidiano”. Em 2006, fundou a *Holon Film Lab*, que funciona como uma plataforma para produzir os seus próprios filmes, e avançou com o projecto *Micro Films*

41. Horácio (Séc. I a.C.). Em: Pereira, M. H. (2010, org.). *Romana: Antologia da cultura latina*. Edição Babel: Lisboa, p. 198.

Web TV, no qual lançou a série *London Ground*, dedicada à arte e à música *underground* londrina. Sobre esses projectos, Cláudia Tomaz assume um carácter provisório e experiencial:

“Ainda não sei se mostrar os meus filmes gratuitamente se poderá tornar um método sustentável, uma vez que nunca fiz isto antes. Mas, se funcionar, é um sonho tornado realidade — o de ser completamente independente, sem ter que trabalhar com produtores ou distribuidores. Estou muito feliz com a liberdade que estes métodos proporcionam. Para mim, esta não é apenas uma questão estética. Esta forma de fazer filmes é uma ética, em si mesma.”⁴²

Na procura de certa sustentabilidade económica, Cláudia Tomaz aderiu ao conceito D.I.W.O (*do-it-with-others*). Com recurso à angariação de fundos, explica que, a cada 500 espectadores que doarem dez dólares, consegue reunir uma soma suficiente para um novo filme. Numa fase posterior, os filmes são distribuídos na *web tv* e podem ser vistos, gratuita e legalmente. A partir daí, a cineasta aventurou-se numa viagem solipsista, com algumas produções independentes de vídeos para a Internet, que disponibiliza gratuitamente no *site* www.claudiatomaz.com. *One love* e *Timeless land* são dois dos filmes divulgados, nos quais é visível um abandono dos espaços metafóricos e uma mudança narrativa, agora planificada e assumidamente documental. De uma análise globalizante da obra produzida nos últimos anos sobressai um estilo mais rigoroso e adequado à arte de Cláudia Tomaz, sem o lirismo asfixiante dos primeiros trabalhos.

Por outro lado, o desenvolvimento de estruturas alternativas para exibição do seu trabalho corresponde, como vimos, a uma das sugestões apontadas pelos estudos feministas filmicos para divulgação de uma possível “estética feminina”. Cláudia Tomaz sente-se, neste caso, confortável com a designação, que entende da seguinte forma:

42. Pereira, A. C. (2011). *Op. Cit.*, p. 281.

“Essa estética feminina, para mim, define-se por uma certa sensibilidade na forma como olhamos para as coisas — à sua volta e dentro delas. A indústria cinematográfica é muito dominada por homens, por ser um negócio regulado pelo poder. No meu caso, isso não se aplica. Para mim, fazer filmes é um processo de descoberta baseado em relações. Eu tento criar filmes a partir daquilo que observo e experiencio; por vezes nem sequer há uma história para nos guiar. [...] Para além disso, também acredito que a tecnologia digital tem sido a ferramenta-chave, permitindo criar novas visões alternativas que possam ser mais compatíveis com uma estética feminina. Desde que o equipamento e os meios se tornaram mais acessíveis, leves e pequenos, a relação com as pessoas que filmamos é mais directa. Talvez esta estética feminina vá ao encontro de uma forma poética de cinema e de vivência em si.”⁴³

Um objectivo, diríamos nós, facilmente reconhecível na obra de uma cineasta que filma retratos íntimos dos espaços e das relações que a perturbam ou comovem. Um olhar novo sobre sentimentos e emoções, simultaneamente duro e sensível, verdadeiro e trágico, negro e perturbador. Intrinsecamente independente, Cláudia Tomaz expõe-se a si própria, mostrando a sua visão do que a rodeia. Neste sentido, detenhamo-nos um pouco sobre um dos seus filmes realizados no período de metamorfose/mudança da realizadora para Londres: *Travelogue*, o seu terceiro documentário experimental, filmado em super-8, também disponível para visualização gratuita no *site*, sendo definido pela própria como um “*road movie*”, um “*visual notebook*.”

43. *Idem*, p. 276.



Imagem 44: Fotograma de *Travelogue* (Cláudia Tomaz: 2008). Imagem retirada de: <http://claudiatomaz.com/films.html>. Consultado em 10 de Setembro de 2013.

A narrativa, iniciada em Portugal e com uma breve passagem por Espanha, centra-se na chegada de dois viajantes invisíveis (porque situados por detrás da câmara) a Marrocos, bem como no exotismo de uma cultura separada da Península Ibérica pelo Mar Mediterrâneo. Percorridos vários quilómetros de estradas asfaltadas, com planos abertos de ventoinhas captadoras de energia eólica e outros francos sinais de um progresso europeu, o/a espectador/a não chega nunca a conhecer a identidade daqueles que o/a transportam. Embarcados neste *road movie*, visualizamos mercados medievais e novas estradas, animais nas pastagens ou em plena circulação e transporte de pessoas. Grandes planos de rostos de anciãos contrastam com planos gerais de montanhas (todos eles em preto e branco), o que nos permite afirmar que as escolhas de Cláudia Tomaz, relativas às tonalidades dominantes, denunciam propósitos. Se, por um lado, a realizadora optou por um *flash* de luz para sinalizar o fim da primeira etapa da viagem e a mudança de continente; por outro, escolheu o preto e branco para mostrar elementos significativos de uma cultura antiga. São estes os rostos que narram o passar do tempo, como, paradoxalmente, são estas as montanhas que testemunham a imutabilidade de certos cenários naturais. O contraste é, portanto, o recurso estilístico privilegiado — o que distingue dois continentes, mas também aquele que domina interiormente um país africano, onde vemos bairros labirínticos e estradas modernas; casas com poucas condições habitacionais, valorizadas por antenas parabólicas colocadas nos terraços; o misticismo da música de fundo interrompido por um ritmo *hip-hop* árabe.

A par de um enaltecimento do olhar, Cláudia Tomaz lança um convite à interiorização de sensações iconográficas. Apostando numa tentativa de empatia que tanto falta em *Noites*, a realizadora partilha a memória e experiência, potenciando, a quem assiste, a sensação de também estas constituírem parte do seu universo. *Travelogue* enaltece o *voyeurismo* egocêntrico dos/as espectadores/as que, pelo olhar da realizadora, passeiam por Marrocos. Talvez, por isso, a sua visualização não seja totalmente desperdiçada numa plataforma *on-line*. Não pretendendo diminuir-se, de forma alguma, a importância da ida à sala de cinema (mais escura e reflexiva), é possível que alguns microfilmes, como *Travelogue*, sejam vistos no ecrã de um computador pessoal, sem prejuízo de dispersão da atenção. O facto de se encontrarem à distância de um clique reforça ainda a estrutura de arquivo, essencial à constituição da memória. O tempo para a reflexão — que em *Noites* seria demasiado extenso, pela densidade niilista das observações — foi aqui reduzido a um denominador mínimo, certamente pressionado pela imensidão de imagens e tarefas constantes que a Internet potencia. Mas talvez a perda da profundidade seja compensada por uma leveza menos gratuita.

O propósito de um cinema documental e informativo caracteriza, deste modo, os trabalhos mais recentes de Cláudia Tomaz. O abandono do hibridismo ficção-documentário não se traduziu numa diminuição do simbolismo estético. Renunciando à ficção, a cineasta substituiu uma visualização de acontecimentos fatalistas por um registo de representação directa de recolha de imagens e de testemunhos, sem filtros entre a câmara e o ambiente. A aproximação ao quotidiano, sem necessidade de criação de personagens (pela pré-existência das mesmas), tê-la-á libertado de um peso constante e de uma atracção quase mórbida pelo miserabilismo humano. Não tendo passado de um cinema da tristeza profunda para uma realidade fútil e superficial, apresenta agora uma recolha de imagens mais puras, com maior significado, contextualização, estrutura narrativa e verosimilhança. A evolução de uma artista que começa a fazer da vida uma “imagem-lembrança” e, da sua sucessão, um microfilme: gratuita e democraticamente acessível.

CINE-ENSAIOS DE SOLVEIG NORDLUND: HOLOGRAMAS DE UM FUTURO PRÓXIMO NO QUAL TOLERÂNCIA E FEMINISMO CONDUZEM A UMA MUDANÇA DE PARADIGMA¹

Num País de fortes tradições ligadas ao cinema documental, onde a ficção produzida nas últimas décadas se restringe essencialmente a um dos pólos do binómio “cinema de autor *versus* cinema comercial”, pouco espaço tem sido legado a géneros mais específicos, como a animação, o musical ou a ficção científica. Neste contexto, *Aparelho voador a baixa altitude* é uma das raras incursões do cinema português pelo último género, tratando-se de uma co-produção portuguesa e sueca, estreada em 2002, que somaria 3 562 espectadores em sala.

Na sua quarta longa-metragem, Solveig Nordlund adaptou o conto homónimo de J. G. Ballard, autor de outros romances já transpostos para o grande ecrã, como o *Império do sol* (Steven Spielberg: 1987) e *Crash* (David Cronenberg: 1996). Abdicando dos efeitos especiais e cenários estereotipadamente futuristas, comuns a este tipo de produção, a realizadora recriou um universo palpável, com personagens familiares e próximas da realidade contemporânea. As imagens seleccionadas, o desempenho realista dos actores e a excelente fotografia do filme resultam num reconhecimento imediato (e provável receio ou desconforto) por parte de quem assiste ao filme.

1. Parte deste capítulo foi anteriormente publicada na revista *Persona* (Departamento de Teatro e Cinema - Escola Superior Artística do Porto. Número 1). O texto aqui publicado resulta de uma edição revista e aumentada.

No presente capítulo, serão analisados estes e outros factores de identificação, bem como as marcas de um discurso feminista, essencialmente visíveis no que argumentamos ter constituído um processo de “feminização” do conto ballardiano. A narrativa fílmica centra-se num fenómeno de alterações genéticas que terão vindo a afectar o mundo nos últimos 30 anos, fazendo com que as mulheres passem a gerar seres mutantes. A proibição dos nascimentos imposta pelas autoridades, associada ao facto de Judite (personagem principal, interpretada por Margarida Marinho) decidir levar a sua gravidez até ao fim, transforma este *Aparelho voador (...)* num espaço de debate sobre a condição humana e a decadência da sociedade. O protagonismo atribuído às personagens femininas e o próprio manifesto humanista criado por Solveig Nordlund revelam, por sua vez, a presença de uma mulher por detrás das câmaras e uma consciência política que importa reconhecer.

J. G. Ballard e Solveig Nordlund: O escritor e a realizadora da utopia no caos da pós-modernidade

A compreensão da narrativa fílmica que conduz *Aparelho voador a baixa altitude* deve iniciar-se pela leitura atenta do conto homónimo, colocando os dois objectos culturais em diálogo. Sublinhe-se, no entanto, que uma exegese dos escritos de James Graham Ballard equivale a um processo complexo de deambulação por vários universos. Na presente análise, e por considerada relevância contextual, destacam-se apenas alguns momentos marcantes do seu percurso enquanto cidadão do mundo e escritor que reflecte sobre o mesmo²: nascido em Xangai, no ano de 1930, Ballard viveu parte da infância num campo de prisioneiros civis — experiência que ficcionaria em *O império do sol*. Aos 16 anos, mudou-se com a família para Inglaterra. Estudou dois anos de Medicina, em Cambridge, foi piloto da Força Aérea britânica, trabalhou como *copywriter* em agências de publicidade e foi colaborador e editor de revistas e publicações científicas.

2. Elementos recolhidos em: Ballard, J. G. (2008). *Miracles of life — an autobiography*. New York: Harper Collins Publishers; e Gasiorek, A. (2005). *JG Ballard*. Manchester University Press.

Na década de 60 iniciou a sua carreira como escritor, tornando-se num dos ícones mais representativos do movimento *New Wave*. Aforista convicto, capaz de antecipar menos catástrofes nucleares do que uma progressiva desintegração dos valores humanos, o autor acabaria por negligenciar a apetência pela ficção científica, à medida que foi conquistando um lugar singular na literatura mundial. Com textos nitidamente autobiográficos e *mainstream*, Ballard revela-se um intérprete privilegiado da simbiose entre a razão e o horror que determina o século passado, e da qual considera ter resultado uma ambiguidade extrema, mistificada por um suposto desenvolvimento tecnológico: “Armas termonucleares e anúncios de refrigerantes coexistem num universo cruamente iluminado, onde fazem lei a publicidade e os pseudo-acontecimentos, a ciência e a pornografia. As nossas vidas estão sujeitas ao império desses dois grandes *leitmotive* do século XX: o sexo e a paranóia.”³

Crash (1973), *O império do sol* (1984) e *Noites de cocaína* (1996) seriam os seus romances mais aclamados, numa tríptica combinação de elementos de esferas tão díspares como a sexualidade, a ética, a história e a tecnologia. Da formação adquirida em ciências naturais, Ballard transferiu para a literatura uma objectividade cujo potencial reflexivo necessita ser descoberto por quem lê. Com narrativas lineares, nas quais as breves descrições de factos cedem protagonismo a diálogos concisos e directamente influentes na acção, as obras revelam uma sintaxe pouco analítica e quase jornalística, construída para atingir públicos heterogéneos. Nas suas palavras, “vivemos hoje dentro de um enorme romance”⁴, esbatendo-se a linha entre ficção e realidade, sonho e vida, imaginação e mundo. Ao escritor contemporâneo compete trabalhar o real rejeitando perspectivas moralistas, numa função equiparável à do cientista que busca soluções para determinados problemas: “Tudo o que lhe resta é conceber diversas hipóteses e testá-las à luz dos factos que observa.”⁵

3. Ballard, J. G. (1973). *Crash*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 23.

4. *Idem*, p. 25.

5. *Idem*.

Atento às particularidades mencionadas, Bragança de Miranda define o autor como atípico dentro do género a que começa por dedicar-se: “Contrariamente à ficção científica que sempre examinou o futuro do presente, que se salvaria seguindo os caminhos da razão, Ballard tende a interrogar o presente do futuro, nos sítios onde este é mais entrevisível. Levando, ao invés, aos limites da razão.”⁶ A ansiedade e a noção de esgotamento dos modelos vigentes perpassam não só *Aparelho voador (...)* (originalmente publicado em 1976), como grande parte dos seus romances. Defensor de um estatuto transitório do período de caos, bem como da sua natural progressão para a ruptura e origem de novos paradigmas, Ballard foi um escritor do abismo e da utopia, que entreviu motivos de esperança na revolta, na contestação e na consciência de alguns (ainda que poucos) seres humanos.

Do ponto de vista temático, a preocupação com a perda de valores e o legado às gerações seguintes constitui a chave que une a sua obra à de Solveig Nordlund — aspecto particularmente notório em três das longas-metragens da cineasta, coincidentemente adaptadas da literatura: *Até amanhã*, *Mário* (1994, a partir do conto da escritora sueca Grete Roulund, que participa na escrita do guião e que representa o papel de turista, no filme), *Comédia infantil* (1998, baseada no romance homónimo do escritor sueco Henning Mankell) e *Aparelho voador a baixa altitude* (2002). A realizadora manteve ligações à literatura na adaptação de *O espelho lento* (2010, curta-metragem a partir do conto de Richard Zimler) e *A morte de Carlos Gardel* (2011, longa-metragem baseada no romance homónimo de António Lobo Antunes).

Nascida em Estocolmo, na Suécia, no ano de 1943, Solveig Nordlund tem formação superior em História da Arte. Nos anos 70, trabalha em montagem, em filmes de João César Monteiro, Manoel de Oliveira, João Botelho, Alberto Seixas Santos e Thomas Harlan.⁷ Fundadora do Grupo Zero⁸, participa em

6. *Idem*, ps. 7 e 8.

7. Dados biográficos consultados em Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do cinema português*, vol. 1: 1962/1988. Lisboa: Caminho.

8. Cooperativa de produção, fundada no final dos anos 70, com sede no Teatro do Bairro Alto (Lisboa), onde também se encontrava sediado, e ainda hoje se mantém, o Teatro da Cornucópia. Do colectivo fizeram parte, além de Solveig Nordlund, Acácio de Almeida, Alberto Seixas Santos, Fernando Belo, Joaquim Furtado, José Luís Carvalhosa, Leonel Efe, Lia Gama, Paola Porru, Serras Gago e Teresa Caldas, entre outros.

vários filmes colectivos, entre os quais *A lei da terra* (1976), estreando-se, em 1978, como realizadora de ficção, com *Nem pássaro nem peixe* (média-metragem). Além das obras já referidas, realizou *Dina e Django* (1983) e *A filha* (2003), afigurando-se, juntamente com Monique Rutler, Margarida Gil e Noémia Delgado, uma das representantes da primeira geração de mulheres cineastas em Portugal.

Por reflectir uma atenção dispersa por diferentes géneros e temas, autores como Jorge Leitão Ramos defendem que a sua filmografia não apresenta uma marca unificadora, desenrolando-se antes em ciclos fechados. Sobre a perspectiva crítica, pode observar-se que, em *Dina e Django*, a realizadora cede o protagonismo da acção a um casal de jovens marginais, que amam e matam como estrelas de fotonovelas. O drama de *A filha*, por sua vez, centra-se num amor paternal, absorvente e neurótico, dirigido a uma adolescente, vítima de maus-tratos (a narrativa é aqui menos linear, coadjuvada pelo desempenho realista do actor Nuno Melo e pela direcção de fotografia de Acácio de Almeida). Não obstante, se atentarmos ao facto de a infância, a juventude e a referida preocupação com as gerações futuras constituírem temas comuns a esta longa-metragem e à anterior trilogia de filmes (*Até amanhã, Mário; Comédia infantil e Aparelho voador a baixa altitude*), o argumento relativo à falta de um estilo pessoal acaba por perder consistência.

A visão política e social demarcada em toda a obra da cineasta pode assim funcionar como mecanismo propulsor de unidade temática e, conseqüentemente, da legitimação do seu carimbo autoral. Sumariados de forma genérica, os filmes de Nordlund lançam um alerta existencialista sobre o caos que consubstancia o desfecho do século XX e início do século XXI. A este terá de suceder uma nova ética e um maior respeito pelo outro.

A feminização de um conto essencialmente masculino

Da relação intertextual, ética e estética, entre J. G. Ballard e Solveig Nordlund, sobressai a utilização da arte como veículo de demonstração de três aspectos fundamentais: o desrespeito que os seres humanos nutrem entre si; a fragilidade das vítimas mais comuns; a urgência do surgimento

de novos valores, novos cuidados e novas pessoas. Pelas páginas do conto ballardiano, perpassa o convite à localização imaginária do/a leitor/a num *resort* abandonado, algures em Espanha. Nelas se viaja até um futuro próximo, em data incerta, na companhia de um trio de personagens iconoclastas: Richard Forrester (André, no filme) é o burocrata sedutor; Judith Forrester, a futura mãe-modelo; e doutor Gould, o visionário intelectual que rompe convenções. No conto, como no filme, a premissa é mantida: nos últimos anos, os seres humanos viveram profundas mudanças genéticas, passando a gerar seres mutantes. A obrigatoriedade de realização de exames médicos, bem como a constante detecção dessas alterações, transforma o aborto induzido numa prática corrente. Nos raros casos em que a gravidez é levada até ao final, os recém-nascidos (a que Nordlund atribui o nome de “Z.O.T.E.s”) são imediatamente eliminados.

Complementando a reflexão, as primeiras cenas do filme exibem um cenário orwelliano, perpetuado por um sistema de governação controlador. Com um discurso iconográfico mais político do que Ballard, Nordlund ficciona em torno de uma propaganda alienadora e massiva utilizada pelo regime. A frase “We believe in the future” é repetida por diversas vezes, por intermédio dos altifalantes espalhados pelas ruas, sendo a versão portuguesa (“Acreditamos no futuro”) igualmente utilizada nos diálogos entre o casal e um agente da polícia ou com os hóspedes do *resort*. Estes gestos e *slogans* de um optimismo forçado e mobilizador de massas não se encontravam no conto. No filme, e também sem qualquer precedência literária, são ainda mostrados cartazes que reflectem uma certa homogeneização da raça, com a imagem de uma criança loira e a respectiva legenda: “This is us”.



Imagem 45: Fotograma de *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund: 2002). Cópia gentilmente cedida pela realizadora para efeitos de investigação. No filme, explora-se um discurso iconográfico de cariz essencialmente político, possibilitando a divulgação de propaganda de homogeneização da raça.

Num âmbito comparativo, a obra de Ballard transparece menos a noção de controlo rígido por parte das autoridades. Seguindo o percurso característico que definiu o seu estilo literário, o escritor opta por descrever exaustivamente a arquitectura luxuriante dos motéis de beira de estrada, a alienação conjunta e a euforia sexual mantida apesar dos nascimentos de criaturas mutantes — elementos onde ecoam as suas próprias palavras: “As nossas vidas estão sujeitas ao império desses dois grandes *leitmotives* do século XX: o sexo e a paranóia.”⁹ Nordlund, por seu lado, valoriza a utilização de cenários sombrios, como o hotel abandonado, de arquitectura dos anos 50 (em Tróia) e o decrépito consultório do doutor Gould, repleto de cartazes de Z.O.T.E.s.

No filme, a viagem que Judite e André empreendem, durante a noite, assume o estatuto metafórico de fuga ao caos urbano e procura da verdade. O receio e a ansiedade diante do desconhecimento do código genético da criança são atenuados pelo silêncio e abandono do *resort* onde se instalam. Ao mesmo tempo, a bizarria das personagens com que se vão deparando, associada à cobertura televisiva noticiosa que destaca o decréscimo da população mundial, reforça as dúvidas de ambos no que concerne à identidade

9. Declaração do autor já citada anteriormente.

humana e às leis que a procuram regulamentar. Disponibilizando agora do tempo e espaço necessários para reflectir sobre o presente e o futuro, o casal consciencializa-se de que a normalidade é uma subjectividade imposta por um sistema perigosamente homogeneizador, aceite por uma estrutura social desinformada.



Imagem 46: Fotograma de *Aparado voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund: 2002). Judite e André decidem sair da cidade e procurar um local mais isolado, onde possam levar a gravidez até ao final.

Recorrendo a meios de comunicação e de expressão artística distintos, Ballard e Nordlund colocam a possibilidade de a humanidade estar a rejeitar e a eliminar a primeira geração de uma nova variante de *homo sapiens*, pressupondo uma distância à essência biológica e aos rígidos códigos sociais que restringem as normas de um corpo: homem ou mulher, com limites mínimos e máximos de peso e altura. Será esse o hiper-real e o simulacro de Baudrillard? Começará a definir-se, na pós-modernidade, um ser pós-humano? Poderá, a partir dos textos literário e fílmico, reflectir-se acerca da intransponível desigualdade da deficiência ou debilidade físicas nas sociedades ditas democráticas? As questões enunciadas terão

interessado particularmente a Solveig Nordlund, já que, no filme, o casal é originalmente confrontado com a vivência de uma Z.O.T.E. Ao conhecerem Carmen, a filha que Gould se recusou a eliminar, anuem que aqueles seres possuem um sistema perceptivo distinto: são cegos e apenas sensíveis à cor verde fluorescente, têm uma inteligência superior e um profundo sentido de interdependência, necessitando uns dos outros para sobreviver.



Imagem 47: Fotograma de *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund: 2002). Carmen, a personagem representativa das temidas mutações genéticas, a que a realizadora atribui uma centralidade original.

Prosseguindo a comparação das duas obras, pode dizer-se que, no processo de adaptação, Solveig Nordlund conseguiu metamorfosear 20 páginas de um texto absorvente e concentrado numa longa-metragem mais densa, contextualizada em Portugal. Nela seriam explorados novos e profícuos pormenores, mas também uma visualização e identificação distintas por parte do/a espectador/a: enquanto lemos *Aparelho voador a baixa altitude* através das sensações e personalidade conturbada de Richard Forrester, assistimos a um outro *Aparelho voador* (...) pelos olhos da igualmente

conturbada, mas mais resoluta, Judite. No conto, a personagem principal é um funcionário público que desobedece à lei, pressionado por uma esposa que engravida pela sétima vez. No filme, a mesma posição é ocupada pela mulher que manifesta um imenso desejo de ser mãe e de provar, simultaneamente, que o causador da eminente destruição da humanidade é o próprio sistema.

Desta forma, a realizadora inverte a masculinização do conto inicial, rompendo a limitação de uma personagem feminina que se cingia a ser incubadora de um novo ser. Sob o olhar de Solveig Nordlund, Judite assume-se como a força que impulsiona toda a trama: é ela quem decide levar a gravidez até ao fim, impele o marido a partirem para um lugar distante e isolado, ultrapassa uma gravidez conflituosa e, sobretudo, reconhece os tabus da sociedade que a rodeia, bem como as potencialidades de uma nova forma de vida. Finalmente, é ela quem toma a decisão (influenciada pelos simbólicos encontros com Carmen) de respeitar a diferença e permitir a sobrevivência do seu filho. Ao contrário da restante humanidade — que apregoa acreditar num futuro igual ao momento presente, com sistemas hegemónicos de segregação e higienização homicidas —, Judite experiencia a epifania de que estes recém-nascidos não são monstros. Ao aproximar-se de Carmen, a gestante transforma a estranheza inicial em respeito, concluindo que se encontra perante uma evolução (e não um retrocesso condenável) da espécie humana. A vida, tal como a conhecia até ao momento, estaria a chegar ao fim, dando lugar a uma nova forma de existência. Quando questionada pelo marido se a Z.O.T.E. será capaz de criar e amar aquele recém-nascido da mesma forma que eles, Judite responde: “Se queremos mostrar-lhe o nosso amor, temos que deixá-lo viver no mundo dele. O nosso mundo acabou, André. Adeus, Elias...”



Imagem 48: Fotograma de *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund: 2002). André entrega Elias nos braços da Z.O.T.E., garantindo a sua sobrevivência.

Por último, e ainda relativamente às diferenças na perspectiva de género com que lemos o livro e assistimos ao filme, é notória uma centralização de Ballard em Gould — a personagem secundária, vanguardista e inadaptada, com tendências suicidas, confrontada com o que considera ser a má formação, não dos Z.O.T.E.s, mas dos próprios seres geneticamente iguais a si. Já Solveig Nordlund, que não esconde esses traços, prefere evidenciar os de Carmen — a criatura que consubstancia as temidas mudanças genéticas, detentora de uma beleza exótica e sensibilidade extrema, que vive num quarto psicadélico e vagueia pelos corredores vazios do hotel em jeito de holograma do futuro. No filme, como já foi referido, será ela a inspirar a decisão final de Judite, cabendo ao doutor Gould a restrita missão de consciencialização de André para um destino traçado pela mulher. A fatalidade, a impulsividade sexual, a nostalgia e o desgosto que caracterizam o conto são menos explorados pela realizadora, que prefere questionar a audiência sobre a legitimidade dos sistemas de governação e os preconceitos de uma normalidade instituída. As suas personagens são mais intervenientes nos seus destinos, reflectindo e actuando em conformidade com as próprias observações e conclusões.

Recordando a dúvida partilhada por Annette Kuhn e Claire Johnston, a respeito da correspondência entre o aumento do número de mulheres realizadoras e o número de personagens femininas menos estereotipadas e mais independentes, consideramos que Solveig Nordlund pode ser encarada como um exemplo positivo dessa ligação. No caso concreto, e no tratamento da mesma temática, Ballard demonstra uma apetência maior para trabalhar a personagem masculina principal (atribuindo-lhe maiores responsabilidades no decorrer da acção), enquanto a realizadora constrói uma personagem feminina com forte personalidade, reconhecível pelas espectadoras do seu filme. Tratando-se de um exemplo ao qual podem ser contrapostos outros realizadores (tão ou mais feministas) e realizadoras (comparativamente menos), o facto não deixa de ser relevante para a presente análise.

O medo como instrumento de governação

Além da perspectiva de género, outras sinergias e pontos fortes são passíveis de ser estudados na transposição do conto para o filme. Por entre as singularidades do processo adaptativo de *Aparelho voador a baixa altitude* revela-se uma densidade das descrições ballardianas e uma paralela construção imagética de Nordlund, ambas mediadas pela ausência. De um lado, o escritor destaca o vazio dos cenários envolventes:

“Pelas pegadas visíveis na areia fina que o vento espalhara pelo chão, era evidente que, ao longo dos anos, tinham entrado ali alguns viajantes de passagem, que tinham tomado uma bebida ou duas ao balcão e saído sem fazer quaisquer estragos. Acontecera o mesmo em todos os lados que ele visitara. As pessoas tinham abandonado centenas de cidades e aeroportos como se quisessem deixá-los em condições de funcionamento para os seus sucessores.”¹⁰

Do outro, a realizadora filma os mesmos espaços, imiscuindo o silêncio do vazio no encontro não-verbal entre Judite e Carmen.

10. Ballard, J. G. (1987). *Aparelho voador a baixa altitude*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 93.



Imagem 49: Fotograma de *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund: 2002). A partilha de experiências entre os dois elementos do sexo feminino é responsável, no filme, pela salvação da Humanidade, iniciada em Elias.

As sensações visíveis, mas não pronunciadas — nas quais o cinema poderá manifestar relativa preponderância, quando comparado com a literatura —, adquirem aqui uma centralidade e um simbolismo próprios. Na ausência de palavras, a tolerância demonstrada pela personagem feminina central consagra o respeito pelas capacidades, dignidade e aspirações de outros seres que, em vez de suscitarem desconforto ou desconfiança, geram curiosidade e fascínio. Sobre este aspecto, será importante relembrar que o incentivo a comportamentos idênticos representaria um processo lento e conflituoso ao longo da História. Para que um ideal cosmopolita e multicultural de igualdade entre todos e todas fosse, finalmente, instituído seriam necessários séculos de filosofia humanista, consagração da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) e posterior avanço para uma Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948).

Entre as frágeis e nunca definitivas conquistas da pós-modernidade encontra-se o abandono da concepção de uma superioridade original e da legitimação representativa de determinada nacionalidade, sexo, religião ou raça: o *outro* que deixa de ser encarado como limite externo, passando a ser membro de uma totalidade, numa alternativa possível de existir. No filme, o

procedimento de Judite — apenas entendido pelo médico e finalmente aceite pelo marido — demonstra essa mesma fragilidade, sendo apresentado como exceção. As restantes personagens (hóspedes do *resort*, de traços assustadoramente bizarros e quase circenses) representam a posição antagónica de obediência à lei e de repulsa perante a diferença, manifestando identidades estáticas que não se pluralizam no contacto com a alteridade. O comportamento destes homens e mulheres (os últimos humanos tal como a espécie é conhecida até àquele momento) unifica-se na recusa de qualquer aproximação aos novos seres e no aplauso das medidas de controlo, efectuadas pelo funcionário de higienização. Os seus preconceitos e atitudes reflectem um retrocesso perante o humanismo progressivamente instituído e uma tendência quase intrínseca para a discriminação, o que nos leva a questionar a origem destes fenómenos.

De um ponto de vista filosófico e político, Hannah Arendt sustenta que a génese da intolerância (racista, xenófoba, homofóbica, ou outras) reside num desconhecimento generalizado do que é estipulado como igualdade. Projectando a modernidade como um período de ausência de protecção das condições pessoais e diferenciadoras, a autora alerta para as duas possíveis consequências da falta de mensurabilidade ou análise explicativa da igualdade enquanto facto social: a ínfima hipótese de esta se tornar princípio regulador de organização política e a probabilidade maior de ser aceite como qualidade inata de todo o indivíduo (considerado “normal” se for igual a todos os outros e “anormal” se for distinto). Numa linha de pensamento idêntica à de Norberto Bobbio — que reitera a necessidade de complemento ao conceito (igual “a quê?”, ou “a quem?”) —, Hannah Arendt afirma:

“Quanto mais tendem as condições para a igualdade, mais difícil se torna explicar as diferenças que realmente existem entre as pessoas; assim, fugindo da aceitação racional dessa tendência, os indivíduos que se julgam de fato iguais entre si formam grupos que se tornam mais fechados com relação a outros e, com isto, diferentes.”¹¹

11. Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, p. 76.

Segundo a autora, a alteração de uma visão política para uma visão social da igualdade é particularmente danosa em sociedades intolerantes a indivíduos ou grupos especiais, uma vez que, nesse contexto, as suas diferenças são colocadas em evidência. O recente e não convenientemente explicitado direito terá dificultado as relações raciais, por se continuar a lidar com diferenças naturais inalteráveis ante qualquer posição política: “É pelo facto de a igualdade exigir que eu reconheça que todo e qualquer indivíduo é igual a mim que os conflitos entre grupos diferentes, que por motivos próprios relutam em reconhecer no outro essa igualdade básica, assumem formas tão terrivelmente cruéis.”¹²

Procedendo a uma análise do pensamento racista alemão, Hannah Arendt defende que o seu progressivo enraizamento resultou da sustentação da consciência de uma origem comum, associada ao esforço de unir um povo contra o domínio estrangeiro. No plano teórico, sublinha que, enquanto essa origem correspondeu à partilha de uma língua, não pôde ser considerada uma ideologia racial. Tal designação fortaleceu-se, no entanto, a partir do início do século XIX, ao difundirem-se conceitos como “parentesco de sangue”, “laços familiares”, “unidade tribal” e “origem pura, sem misturas.”¹³ Propositadamente, ter-se-á ignorado o facto de a origem de toda a vida humana ser, também ela, comum — situação que Ballard e Nordlund exploram, em contexto paralelo, numa narrativa onde os seres abortados ou eliminados à nascença são fruto das relações entre homens e mulheres. A pressuposição da existência de uma raça corresponde, no entender da filósofa, à tentativa de “explicar a existência de seres humanos que ficavam à margem da compreensão dos europeus, e cujas formas e feições de tal forma assustavam e humilhavam os homens brancos, imigrantes ou conquistadores, que eles não desejavam mais pertencer à mesma comum espécie humana.”¹⁴

Em *Aparelho voador (...)*, como no regime nazi descrito por Arendt, a força torna-se a essência da acção e do pensamento político no preciso momento em que se separa da comunidade política à qual deveria servir.

12. *Idem*, p. 77.

13. *Idem*, p. 196.

14. *Idem*, p. 215.

A base das acções despóticas (reais e ficcionadas) coincide no desrespeito por uma raça distinta, que, de um prepotente ponto de vista ocidental, é encarada como inferior. Também neste ponto, Solveig Nordlund acentua o predomínio mencionado, ao destacar, no filme, o vertiginoso decréscimo da população europeia e norte-americana, votando à invisibilidade e à insensibilidade nórdicas todos os restantes continentes. Uma sociedade que distancia e diferencia seres humanos entre si (brancos e negros, nacionais e estrangeiros, cristãos e judeus, homo e heterossexuais) é susceptível de retroceder, num futuro próximo aqui ficcionado, para a rejeição dos próprios filhos, conferindo aos ocidentais o direito de decidir sobre a vida e a morte de um vasto conjunto de pessoas a quem designam como *os outros*. Paralelamente, as reais manifestações de intolerância e racismo analisadas por Hannah Arendt podem vir a ser responsáveis pela destruição de todas as formas de vida:

“Se a ideia de humanidade, cujo símbolo mais convincente é a origem comum da espécie humana, já não é válida, então nada é mais plausível que uma teoria que afirme que as raças vermelha, amarela e negra descendem de macacos diferentes dos que originaram a raça branca, e que todas as raças foram predestinadas pela natureza a guerrear umas contra outras até que desapareçam da face da terra. [...] Pois não importa o que digam os cientistas, a raça é, do ponto de vista político, não o começo da humanidade mas o seu fim, não a origem dos povos mas o seu declínio, não o nascimento natural do homem mas a sua morte antinatural.”¹⁵

Neste sentido, *Aparelho voador a baixa altitude* transparece uma intrínseca falta de entendimento num universo à deriva e o fim da utopia ocidental de conforto e bem-estar. Reflexos de um mundo real e de uma contemporaneidade onde vigoram o medo do terrorismo, do desemprego, da crise, da guerra e da diferença. O medo que justifica o recurso à violência, o comportamento despótico dos governantes e a suspensão temporária

15. *Idem*, p. 187.

da cidadania. O mesmo medo que daria mote à conferência de Mia Couto, proferida em 2011, no Estoril, na qual sugere: “Há quem tenha medo que o medo acabe”. Percepcionando a sensação dominante como suporte de políticas totalitaristas e irracionais, o escritor moçambicano concretizou o seu pensamento nomeando exemplos incómodos e definitivos:

“Há, neste mundo, mais medo de coisas más do que coisas más propriamente ditas. No Moçambique colonial em que nasci e cresci, a narrativa do medo tinha um invejável *casting* internacional. Os chineses que comiam crianças, os chamados terroristas que lutavam pela independência e um ateu barbudo com um nome alemão. Esses fantasmas tiveram o fim de todos os fantasmas: morreram quando morreu o medo. Os chineses abriram restaurantes à nossa porta, os ditos terroristas são hoje governantes respeitáveis e Karl Marx, o ateu barbudo, é um simpático avô que não deixou descendência. O preço dessa construção de terror foi, no entanto, trágico para o continente africano.”¹⁶

Numa perspectiva complementar, já na década de 70, quando publica a obra citada, Hannah Arendt reitera que a humanidade terá atingido um ponto de ruptura, pautado por sintomas mistos de esperança e temor. A diferença fundamental entre as tiranias do passado e as ditaduras modernas correspondia, então, segundo a autora, ao facto de as primeiras utilizarem o terror como “meio de extermínio e amedrontamento dos oponentes”, enquanto as segundas o aplicam como “instrumento corriqueiro para governar as massas perfeitamente obedientes.”¹⁷ Apesar disso, relembra, o medo exacerbado só assume a forma de governo no último estágio do seu desenvolvimento, subentendendo-se que, nas fases anteriores, terá havido cedência tanto da parte de vítimas como de observadores inactivos. Em *Aparelho voador (...)* é igualmente denunciado um generalizado facilitismo no assimilar de regras impostas pelo poder político, sem qualquer tipo de

16. Couto, M. (2011). “Mudar o medo”. Estoril: *Estoril Conferences*. Vídeo da conferência disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jACccaTogxE>

17. Arendt, H. (1998). *Op. Cit.*, p. 26.

contestação ou debate. Na contemporaneidade, como no futuro recriado por Ballard e Nordlund, os sistemas despóticos continuarão a ser fomentados por massas subservientes e dirigentes com “medo que o medo acabe”, gerando pensamento, inconformismo e revolta.

As autoras que marcaram a evolução de um género

As singularidades deste *Aparelho voador (...)* revelam-se, como tem vindo a ser comprovado, a diversos níveis, remetendo-nos para o original processo adaptativo, mas também para a raridade de uma longa-metragem de ficção científica realizada por uma mulher, em Portugal. Numa breve referência a outras produções nacionais, recorde-se que, em 1988, António de Macedo tinha já estreado *Os emissários de Khalom*. Antecipando o desagrado de uma visão canónica (e preponderante) sobre o género, o realizador chegaria a afirmar publicamente¹⁸: “A verdade é que alguns membros dos júris me disseram, mais tarde, que o meu tipo de cinema era ‘um cinema que não interessava’ — um cinema fantástico, um cinema ‘desligado das realidades’, um bocado fantasioso, e esse tipo de imaginário não interessava ao cinema português.”¹⁹ Vítima da instituição sistemática de determinados preconceitos, ou de uma “ditadura do gosto” que pauta(va) os organismos públicos, António de Macedo seria um dos mais incompreendidos e mal-amados representantes do Novo Cinema Português, com um percurso marcado pela intervenção crítica e a desintegração artística: “Eu fazia

18. Neste ponto é conveniente relembrar que nos atemos unicamente às longas-metragens de ficção científica, no sentido mais restrito do termo: a ficção cujo progresso é justificado pela ciência, e não por elementos místicos, imaginativos ou fantasiosos. Autoras como Rita Palma consideram a existência de outros filmes portugueses, numa perspectiva mais ampla, que englobam elementos do cinema fantástico ou a inserção de efeitos visuais específicos associados ao género. Seguindo essa linha de pensamento, a pesquisadora nomeia as seguintes produções nacionais: *O louco* (Vitor Manuel: 1946), *A confederação – O povo é que faz a História* (Luís Galvão Teles: 1977), *O rei das Berlengas ou a independência das ditas* (Artur Semedo: 1978), *Um s/ marginal* (José de Sá Caetano: 1981), *Atlântida – do outro lado do espelho* (Daniel Del-Negro: 1985), *A sétima letra* (Simão dos Reis e José Dias de Sousa: 1988), *A força do atrito* (Pedro M. Ruivo: 1992), *Manual de evasão LX94* (Edgar Pêra: 1994) e *A jangada de pedra* (George Sluizer: 2002).

19. Macedo, A. (2008). Citado por Palma, R. (2009). “O futuro num vão de escadas. A ficção científica no cinema português.” Em: 8.º Lusocom. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

parte do Cinema Novo, mas noutra panela. Não me interessava o cinema português dos anos 50, mas também não me interessava o outro cinema, aquilo a que eu chamava a escola do bocejo.”²⁰

Recentemente (re)descoberto e homenageado — por via de um catálogo e de uma retrospectiva na Cinemateca Portuguesa, em 2012, e pelo tributo prestado na 33.^a edição do FantasPorto, em 2013 —, Macedo atesta não apenas a lentidão do processo de reconhecimento artístico em Portugal, mas também uma tímida abertura a diferentes géneros e representações. No mesmo sentido, Solveig Nordlund e outros cineastas contemporâneos têm vindo a comprovar que a dicotomia cinema de autor *versus* cinema comercial se pode dissipar, dando lugar a interessantes hibridismos que satisfazem, simultaneamente, os requisitos culturais e do público. As recentes incursões da dupla Tiago Guedes e Frederico Serra pelo cinema de terror (*Coisa ruim*: 2006), de Rodrigo Areias pelo *western* (*Estrada de palha*: 2012), ou de Edgar Pêra por um experimentalismo provocador e consistente (desde *Manual de evasão*, de 1994, a *Barão*, de 2011), constituem exemplos de uma desejável dispersão de focos e propostas.

Representando um objecto singular na cinematografia portuguesa contemporânea, este *Aparelho voador (...)* tem ainda a já referida particularidade de ter sido realizado por uma mulher, tratando-se a ficção científica (tanto na literatura como no cinema) de uma área tradicionalmente masculina. Apesar de a generalização ser comprovável por simples dados percentuais, não devem, contudo, ignorar-se algumas excepções de autoras que marcaram presença na evolução histórica do género. Começando por nomear as precursoras, é importante trazer à memória que, apesar da polémica relativa à definição autoral de *Frankenstein*, acaba por existir concordância em torno do nome de uma mulher, Mary Shelley, e da sua primeira edição em 1818. Nos anos seguintes, a terminologia viria a ser instituída como forma de distinção da literatura fantástica, na qual o mito, a lenda e a magia constituem ingredientes essenciais de um objecto irreal. Na ficção científica, pelo contrário, apesar de os acontecimentos narrados

20. Macedo, A. (2012). Por Lameira, J. “O Maverick do cinema português”. *Jornal Público* (Suplemento Ípsilon). 7 de Setembro de 2012. Consultado em 5 de Julho de 2013, disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=309959>

corresponderem ao produto inegável da imaginação do autor, existe uma obrigatoriedade de verosimilhança relativamente aos avanços tecnológicos registados até ao momento. A importância histórica e literária de *Frankenstein* traduz-se, pois, no facto de, pela primeira vez, os conhecimentos científicos de uma época terem atribuído credibilidade ao fantástico. O monstro é uma criação humana, que, ao contrário de *Drácula*, não surge do mito ou da lenda. A auspiciosa assinatura da obra (Mary Shelley era filha da militante feminista Mary Wollstonecraft) não impediria, ainda assim, a sua total ausência de personagens femininas.

Como proposta de complemento à definição do género, Rafael Lara acrescenta alguns elementos aos já referidos. Concordando que a ficção científica descreve algo que não se encontra presente, mas cuja possibilidade de existência é concebível pelo acto científico, o autor defende que as suas funções extravasam esse âmbito, englobando ainda a investigação das consequências sociais do progresso. Entre estas poderão enquadrar-se alguns elementos identificáveis em *Aparelho voador a baixa altitude*, nomeadamente: “a rejeição do povo, a desconfiança face ao estranho e ao suspeito, o produto da ciência que escapa ao controlo do seu criador, a solidão do outro...”²¹ Sublinhe-se, no entanto, que o filme não especula sobre as possíveis causas das mutações genéticas registadas (nem sequer sobre o papel dos avanços tecnológicos no processo), pelo que deverá ser considerado menos “tecnofóbico” do que reflexivo dos valores e ideais da contemporaneidade, como adiante aprofundaremos.

Regressando a uma apresentação sucinta da evolução histórica das mulheres enquanto autoras de ficção científica, seria necessário esperar quase um século para que, em 1915, Charlotte Perkins Gilman publicasse *Herland*. A narrativa decorre num país exclusivamente habitado por mulheres, que três expedicionários descobrem por acaso. As personagens centrais focam a sua atenção diária na agricultura e na maternidade, são assexuadas e

21. Lara, R. (2005). “Mujer, feminismo y ciencia-ficción”. Em: *Página Abierta*. N.º 162. Texto consultado em 10 de Maio de 2013, disponível em: <http://www.pensamientocritico.org/raflar0905.htm>. No original: “Nos describe algo que no está hoy presente, pero que podemos concebir como posible a través del acto científico. Pero no se limita a ello. Como toda buena ciencia-ficción, se adentra en las consecuencias sociales de ese avance científico: el rechazo de la gente, la desconfianza ante lo extraño y sospechoso, el producto de la ciencia que escapa al control de su creador, la soledad del otro...”

geram as filhas por partenogénese. Inaugurava-se então o debate acerca de uma temática de género, invulgar à época, sobretudo em obras de ficção científica, habitualmente mais centradas noutros problemas sociais — como a dependência humana da tecnologia, as deficitárias condições de trabalho ou a exploração de classes sociais desfavorecidas.

Em 1925, Thea von Harbou publica *Metropolis*. Dois anos mais tarde, Fritz Lang, seu segundo marido, adapta ao cinema aquele que viria a ser um dos grandes clássicos do expressionismo alemão, com guião escrito por ambos. Sem embargo, tal como em *Frankenstein*, também neste caso a autoria original feminina não foi contrária aos arquétipos da mulher santa (redentora da humanidade, que salva os empregados escravizados nas caves da cidade) por oposição ao seu próprio *robot*, impiedoso e destruidor, arquétipo da frieza e crueldade absolutas.





Imagens 50 e 51: Fotogramas de *Metropolis* (Fritz Lang: 1927), filme adaptado do romance homônimo de Thea von Harbou, onde a autoria feminina não foi contrária aos arquétipos de mulher santa/cruel. Imagens retiradas de <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-864/fotos/detalhe/?cmediafile=19708482> a 6 de Setembro de 2014 e de <http://backtotheworld.net/2010/11/19/yesterdays-tomorrow-metropolis-19272010/> a 6 de Setembro de 2012.

Ressalvada a devida importância e o pioneirismo das obras mencionadas, a ficção científica acabaria por evoluir no seio de uma estrutura patriarcal que Cristina Amich Elías concisamente descreve da seguinte forma: “escrita por homens, lida por homens e protagonizada por homens.”²² Para a crítica literária seria um gênero menor, com estruturas narrativas lineares, falta de qualidade estilística e fortes tendências moralistas e maniqueístas. Na mesma perspectiva, Lisa Tuttle descreve a literatura e as obras fílmicas produzidas até aos anos 70 como uma abundante repercussão de estereótipos, nos quais a mulher tem apenas cinco possibilidades de representação:²³

22. Elías, C. A. (2007). “Gênero e estereótipos nas séries televisivas de ficção científica”. Em: *Outra travessia* — Revista de pós-graduação em literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. N.º 6, p. 2.

23. Tuttle, L. (2001). *Writing fantasy and science fiction*. London: Bloomsbury Publishing.

- A “virgem tímida”, que é salva pelo herói do filme, ou que constantemente solicita explicações científicas (úteis a espectadores de ambos os sexos);
- A “rainha das amazonas”, a mulher fatal que representa todos os perigos da independência sexual;
- A “cientista solteirona e frustrada”, que comprova a impossibilidade feminina de realização simultânea na vida pessoal e profissional;
- A “boa esposa”, reflexo dos deveres femininos;
- A “irmã mais nova e maria-rapaz”, à qual é inicialmente atribuído um certo grau de independência, antes de cumprir o seu destino como “boa esposa”, passando por um período adaptativo de “virgem tímida”.

Apesar de a autora não o fazer, será fácil proceder à identificação de exemplos que se enquadrem nos arquétipos mencionados. Maria, de *Metropolis*, reúne em si dois estereótipos: o de “virgem tímida” e a sua antítese. Jane Fonda, em *Barbarella* (Roger Vadim: 1968), ou Daryl Hannah, em *Blade runner* (Ridley Scott: 1982), vestem personagens facilmente identificáveis com a “rainha das amazonas”. Hari, a ressuscitada esposa do psicólogo criado por Tarkovsky, em *Solaris* (1972), corresponde à figura matrimonial que atinge a perfeição, pela qual Kris não consegue evitar sentir-se novamente atraído.



Imagens 52 e 53: Jane Fonda, em *Barbarella* (Roger Vadim: 1968), e Daryl Hannah em *Blade runner* (Ridley Scott: 1982). Dois exemplos de sexualização do corpo das heroínas ou personagens centrais na ficção científica. Imagens retiradas de http://obviousmag.org/archives/2010/08/barbarella_o_filme.html, a 26 de Setembro de 2014 e de Foto 53 retirada de: <http://www.hitfix.com/news/ridley-scott-blade-runner-2-and-prometheus-2-scripts-are-both-ready>, a 26 de Setembro de 2014.

Deste modo, perante a histórica dificuldade de criação de personagens femininas realistas, a maioria dos realizadores de ficção científica seguiu um dos caminhos percorridos por cineastas dedicados a outros géneros: a criação de estereótipos ou a simples anulação/invisibilidade. Da última via, seriam exemplos *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick: 1964) e *2001, odisseia no espaço* (*idem*: 1968). A não existência de mulheres nestes filmes reforça as considerações de Lola Robles sobre o paradoxo de uma literatura cujo carácter de marginalidade lhe permitia ser crítica relativamente à sociedade (delineando, em alguns casos, alternativas a esta) e que, inobstante, se mostrou tão conservadora quanto à igualdade de género.²⁴

A respeito da temática, Pamela Sargent defende que cabe à ficção científica o importante papel de mostrar as mulheres em ambientes distintos, nos quais as restrições e discriminações de género persistentes na actualidade não se façam sentir. Nessa perspectiva, insiste na abordagem de diversos pontos, tais como:

“Será que nos iremos converter em seres muito parecidos com os homens, ou idênticos a eles... ou contribuiremos com novos interesses e valores para a sociedade, mudando, talvez, os homens ao longo do processo? Como podem afectar-nos os progressos na área da biologia e o maior controle que poderemos ter sobre os nossos corpos? O que aconteceria se as mulheres, no futuro, retrocedessem para uma posição na qual se reafirmasse o poder do macho? E o que se passaria, na realidade, se as dominantes fossem as mulheres?”²⁵

24. Robles, L. (2008). *Escritoras de ciencia ficción y fantasía*. Madrid: Biblioteca de Mujeres de Madrid. Texto consultado em 4 de Julho de 2013, disponível no blogue da autora, em: <http://escritorasfantastikas.blogspot.pt/search/label/Mujeres%20y%20ciencia%20ficci%C3%B3n>.

25. Sargent, P. (2008). Em: Robles, L. (2008). *Op. Cit.*. No original: “¿Nos convertiremos en seres muy parecidos a los hombres, o idénticos a ellos... o aportaremos nuevos intereses y valores a la sociedad, cambiando tal vez a los hombres en este proceso? ¿Cómo pueden afectarnos los adelantos en el campo de la biología, el mayor control que podremos tener sobre nuestros cuerpos? ¿Qué es lo que sucedería si las mujeres en el futuro retrocedieran a una posición en la que se reafirmara el poder del macho? ¿Y qué pasaría realmente si las dominantes fueran las mujeres?”

Pontualizando alguns casos, tanto Charlotte Perkins Gilman, na obra *Herland* (1915), como Ursula K. Le Guin, em *A mão esquerda das trevas* (1969), criaram cenários futuristas, onde as mulheres dominam o mundo. No extremo oposto, em *Native tongue* (1984), Suzette Haden Elgin reflecte sobre a possibilidade de retrocesso nos direitos de igualdade entre os sexos. Solveig Nordlund, por sua vez, na adaptação livre de *Aparelho voador* (...), antecipa uma sociedade onde a experiência e o poder observacional femininos se revelam determinantes para o progresso da humanidade e a institucionalização da tolerância. A figura do recém-nascido reforça, por sua vez, a importância dos laços afectivos entre o casal.

Estabelecendo-se relações de intertextualidade com outros filmes, *O sacrifício* (Andrei Tarkovsky: 1986) apresenta uma similar ode à vida e às suas possibilidades de reinvenção alicerçada no amor. Partindo do microcosmos de uma família disfuncional sueca que se reúne para comemorar o aniversário do patriarca, transmite-se a ideia de que o mundo se encontra à beira de uma catástrofe nuclear. Na eminência do apocalipse, o carteiro da localidade transporta a mensagem celestial, revelando a única possibilidade de salvação: Alexander terá de fazer amor com uma misteriosa empregada da casa, qual reincarnação de bruxa capaz de reverter o destino trágico da humanidade. No filme de Tarkovsky, o poder de decisão, de sacrifício e de iniciativa reside, em suma, na personagem masculina, enquanto a criada apenas cumpre uma missão, assumindo as tradicionais auras de mistério, distanciamento e incompreensão a que o realizador delega as personagens femininas. Por oposição, no filme de Solveig Nordlund, Judite tem uma muito maior capacidade de agir, competindo-lhe a si a tarefa tradicionalmente masculina de salvação do mundo. Apesar do carácter sacrificial estar também presente (na entrega e libertação da criança), prevalece o encontro entre um homem e uma mulher que não deixam de se amar em tempos de finitude.

O futuro da ficção científica

Atendendo aos elementos assinalados no subcapítulo anterior, verifica-se que o número de autoras de ficção científica foi pouco significativo ao longo do século XX, encontrando-se a explicação para o facto aparentemente relacionada com a menor percentagem de mulheres que trabalham nos domínios da ciência e tecnologia. À medida que a percentagem for aumentando, é expectável que o interesse de escritoras e cineastas conheça um crescimento paralelo, contrariando o pessimismo (ou realismo) revelado por Sam Lundwall, em 1971. Na opinião do autor, os papéis sexuais na ficção científica seriam tão inalteráveis “como o casco de metal da nave espacial”, tratando-se a emancipação de “uma palavra desconhecida.”²⁶ A ironia da observação fora escutada pelos representantes do movimento *New Wave*, que à época pretendiam criar novas fórmulas, mais centradas na espectacularização do que na ligação entre ciência, tecnologia e ficção. Para Rafael Lara, a tentativa dominante, associada às reivindicações feministas que se faziam sentir, originaria uma ficção científica “mais madura, mais preocupada com a coerência das sociedades, das culturas ou dos seres que imagina, e de maior qualidade literária.”²⁷

Efectivamente, ainda antes do final da década em que Lundwall critica e ironiza o género, foi dado um importante passo no processo de reversão da tendência de masculinização da ficção científica, com a estreia do primeiro filme da saga *Alien* (Ridley Scott: 1979), protagonizada por Sigourney Weaver. Apesar das características algo andrógenas da tenente, Ripley reflecte um vincado instinto maternal, conciliado com a liderança da tripulação da nave espacial. Estreias posteriores, como *Guerra das estrelas* (George Lucas: 1977; Irvin Kershner: 1980; Richard Marquand: 1983; George Lucas: 1999, 2002 e 2005; e Dave Filoni: 2008), *O quinto elemento* (Luc Besson: 1997), *Exterminador implacável* (James Cameron: 1984 e 1991; e McG: 2009) e *Matrix*

26. Lundwall, S. (1976). “Historia de la ciencia-ficción”. Em: Lara, R. (2005). *Op. Cit.*. No original: “Los roles sexuales en la ciencia-ficción son tan inalterables como el metal del casco de la nave espacial, y la emancipación una palabra desconocida.”

27. Lara, R. (2005). *Op. Cit.*. No original: “más madura, más preocupada por la coherencia de las sociedades, de las culturas o de los seres que imagina, y de mayor calidad literaria.”

(dos irmãos Andy e Lana Wachowski: 1999, 2003 e 2003) aprofundariam a propensão. Se, por um lado, as novas personagens femininas ultrapassam os estereótipos apontados às produções precedentes; por outro, são raros os casos nos quais assumem o protagonismo da acção (continuando esse a caber, na grande maioria das situações, ao herói do filme).



Imagem 54: O primeiro filme da saga *Alien* (Ridley Scott: 1979), protagonizado por Sigourney Weaver, é um marco importante nos estudos feministas aplicados à ficção científica, pela tenente Ripley ser considerada a primeira personagem a quem é dado destaque não potenciado pela imagem, mas pela sua força e capacidade de agir.



Imagem 55: Linda Hamilton e os papéis representados na saga de *Exterminador implacável* (James Cameron: 1984 e 1991; e McG: 2009) são outro exemplo de uma tentativa de inserção da personagem feminina central no desenrolar da acção.

Ambas as imagens retiradas de IMDB (www.imdb.com) em 10 de Setembro de 2013.

A proposta de contrariar os arquétipos femininos seria, nas últimas décadas, menos abertamente aceite pela sétima arte do que por produtores de séries televisivas. Como exemplo, *X-Files* (Chris Carter: 1993 – 2002) centra-se numa dupla de agentes do FBI que investiga casos de fenómenos paranormais: Scully é a cientista racional, céptica, calma e equilibrada, enquanto Mulder é o profissional emotivo e intuitivo, crente na existência de extraterrestres. A permanente tensão sexual entre ambos — não resolvida quase até ao final da série — alimenta um guião propositadamente estruturado para atingir uma audiência de ambos os sexos.

Em *Bones* (Hart Hanson: 2005-), regista-se uma tentativa e efeito semelhantes. Na série, a ultra competente e socialmente inadaptada Temperence Brennan (antropóloga forense do Instituto Jeffersonian — Washington DC) contracena com o agente Booth. Os avanços e recuos no relacionamento amoroso que também se adivinha entre os dois fomentam o interesse do público, numa sucessão de episódios onde o profissionalismo e a racionalidade são características femininas, enquanto o instinto e a dependência relativa à parceira reflectem a personagem masculina. Neste sentido, poderia questionar-se: terá a televisão uma permeabilidade maior na absorção de mudanças de mentalidades, direitos conquistados e tendências pós-modernistas?

Não competindo a um estudo desta natureza a tarefa de aprofundar e procurar responder à questão colocada, é ainda necessário sublinhar certas especificidades de *Aparelho voador (...)* enquanto objecto de ficção científica que corresponde às expectativas de autores/as feministas sobre o género. Nesse sentido, e como já referimos anteriormente, não estamos perante uma “mostra tecnofóbica”, equivalente à que Foucault começou por situar num regime panóptico de controlo e vigilância, e que Donna Haraway definiria como “informática da dominação”: um sistema posterior e mais complexo que caracterizaria a pós-modernidade. Na lista de filmes que poderiam constar dessa categoria inserem-se exemplos anteriores a *Aparelho voador (...)*, como *Blade runner* (Ridley Scott: 1982), *Videodrome* (David Cronenberg: 1983) ou *War games* (John Bradham: 1983).

Numa fase posterior, correspondente ao final do século XX e início do século XXI, a tecnologia deixa de ser encarada como oposta ao ser humano, passando a instituir-se como o seu prolongamento. A nova forma de relação é tendencialmente retratada em filmes como *Matrix* (dos irmãos Andy e Lana Wachowski: 1999, 2003 e 2003), *eXistenZ* (David Cronenberg: 1999) ou os spielbergianos *A.I. Inteligência artificial* (2001) e *Relatório minoritário* (2002). Assumindo um olhar crítico sobre as propostas mais recentes, Rosi Braidotti sustenta, no entanto, que o triunfo da tecnologia não tem correspondido ao avanço da criatividade humana, no sentido de produção de novas imagens e representações. De forma peremptória, a autora comprova uma repetição de temas e *clichés* antigos, sob o disfarce de avanços científicos, concluindo ser necessário mais do que uma máquina para que se alterem os modelos de pensamento:

“A ficcionalização da ciência, que é o tema do cinema e da literatura de ficção científica, requer mais imaginação e maior igualdade sexual para alcançar uma ‘nova’ representação de uma humanidade pós-moderna. A menos que a nossa cultura responda ao desafio e invente novas formas de expressão que resultem apropriadas, a tecnologia será inútil.”²⁸

Pela coincidência de contextualização histórica, seria expectável que *Aparelho voador (...)* reflectisse uma abordagem semelhante aos últimos filmes mencionados, numa perspectiva de sobrevalorização tecnológica, ainda que potencialmente ineficaz na questão feminista. Mas o minimalismo cinematográfico e algo poético da obra de Nordlund revela, ao invés, uma nostalgia da simplicidade. A arquitectura rectilínea dos anos 50, bem como o próprio guarda-roupa das personagens, parece recuar várias décadas no tempo, situando quem assiste em data e local incertos. Os aparelhos a que Gould recorre para realizar exames médicos são igualmente reconhecíveis

28. Braidotti, R. (1996). *Un ciberfeminismo diferente*. Asociación E-mujeres. Artigo disponível em: <http://e-mujeres.net/content/rosi-braidotti-ciberfeminismo-diferente>, p. 17. No original: “La ficción de la ciencia, que es el tema del cine y la literatura de ciencia ficción, requiere más imaginación y más igualdad sexual para llegar a una ‘nueva’ representación de una humanidad postmoderna. A no ser que nuestra cultura responda al reto e invente formas nuevas de expresión que resulten apropiadas, la tecnología será inútil.”

e pouco inovadores, num consultório onde a tecnologia não terá chegado a penetrar. Com as habituais restrições económicas a ditarem uma quase ausência de efeitos especiais, Solveig Nordlund atribui ao filme um toque intimista e estranhamente familiar. Poderia a poesia ser alcançada de outra forma? A música evocadora seleccionada por Johan Zachrisson, associada à paixão pelos jogos de luz manifestada por Acácio de Almeida e à montagem cuidada e fluente de Snezana Lalic complementam o efeito.

A recusa de uma androgenia futurista

“Não almejar nem os que passaram nem os que virão.

Importa ser de seu próprio tempo.”

Karl Jaspers²⁹

À posição enunciada por Rosi Braidotti, opõem-se autores como Susan Hawthorne e Renate Klein e diversos grupos ciberfeministas como os VNS Matrix (Austrália), que sustentam a centralidade da tecnologia na conquista da igualdade entre os sexos — embora o façam de um ponto de vista ocidental e na pressuposição de um acesso uniforme aos avanços prognosticados. Não tendo sido esse o alinhamento teórico seguido por Solveig Nordlund, seria expectável que *Aparelho voador (...)* transparecesse o ponto de vista antagónico, o que também não viria a acontecer. Não obstante, a esperança deixada pela mensagem final antecipa a mesma igualdade: Judite inicia o processo de salvação de uma nova geração de *homo sapiens* (e, com ela, de toda a humanidade) com base, única e exclusivamente, no seu poder de observação, raciocínio e juízo crítico, sem recurso a modernas técnicas de reprodução, teletransporte ou leitura da mente dos que a rodeiam.

O equilíbrio é um traço dominante: não se observando, no filme, uma euforia do ciberespaço e do moderno conforto por ele potenciado, tão pouco se perpetua a nostalgia pelos tempos antigos, anteriores ao aparecimento das modernas tecnologias, supostas motivadoras da superficialidade e frieza nas relações pessoais. Sugere-se, de outro modo, a importância da

29. Jaspers, K. (1883-1969). Em: Arendt, H. (1998). *Op. Cit.*, p. 7.

consciência do tempo presente, reflectida por Karl Jaspers na frase colocada em epígrafe, e que Hannah Arendt revisita ao afirmar: “Já não podemos nos dar ao luxo de extrair aquilo que foi bom no passado e simplesmente chamá-lo de nossa herança, deixar de lado o mau e simplesmente considerá-lo um peso morto, que o tempo, por si mesmo, relegará ao esquecimento.”³⁰ Encarar as dificuldades contemporâneas, sem recurso à glorificação de tempos antigos ou à mistificação do que há-de vir é a proposta da autora, que consagra ainda: “A corrente subterrânea da história ocidental veio à luz e usurpou a dignidade de nossa tradição. Essa é a realidade em que vivemos.”³¹ Assumindo um posicionamento político e filosófico idêntico ao de Arendt, Rosi Braidotti infere que a procura de refúgio no passado ou no futuro comporta uma atitude negativa, tendo como consequência imediata a negação e negligência da crise crónica do humanismo clássico, a par do não entendimento da transição do mundo humanístico para o mundo pós-humano. De modo não surpreendente, recorda, este auto-engano elementar é inúmeras vezes compensado por movimentos que advogam a chegada do messias. Perante tais paradoxos, a autora sugere que se busquem soluções e novas perspectivas em géneros literários como a ficção científica, não sobrecarregada de nostalgia e cultivadora de uma ética de lúcido autoconhecimento. Na sua opinião, alguns dos mais destacados intérpretes iconoclastas da crise contemporânea são precisamente activistas feministas, como a escritora Angela Carter e as fotógrafas Cindy Sherman ou Barbara Kruger.

30. Arendt, H. (1998). *Op. Cit.*, p. 13.

31. *Idem, ibidem.*



Imagem 56: Fotografia de Barbara Kruger, concebida para o Berkeley Art Museum (1987). A ironia da crítica parece ser partilhada por Solveig Nordlund, ao inverter a masculinização do conto ballardiano. Imagem retirada <http://imageobjecttext.com/2012/03/22/selling-a-message/> a 5 de Dezembro de 2015.

Solveig Nordlund e este seu filme em particular poderiam ser incluídos na listagem de Braidotti, já que toda a narrativa se centra na crítica e na procura de respostas a um sistema instituído, bem como no surgimento de novas identidades. Regressando a uma dimensão humanista da existência, demonstra-se respeito por valores de tolerância e de igualdade, ao mesmo tempo que se questionam as mudanças do presente e se evidencia uma urgência de cuidar do futuro. Sublinhe-se, todavia, que os dispositivos colocados ao serviço do/a espectador/a, para reflexão sobre a temática, não apresentam o novo género pós-humano recorrendo às fórmulas “progressistas” frequentemente inerentes aos filmes de ficção científica, nos quais as crianças são concebidas através de técnicas de reprodução alternativas: em *Alien* é o computador “mãe” que gera novas criaturas; em *The boys from Brazil* (Franklin J. Schaffner: 1978) recorre-se ao processo de clonagem; enquanto os *Gremlins* (Joe Dante: 1984 e 1990) nascem do contacto com a água. A opção de Ballard e de Nordlund é distinta: em *Aparelho voador (...)* as crianças são concebidas da forma mais convencional possível, entre casais constituídos por homem e mulher. Por outro lado, as relações de género filmadas pela realizadora não evoluem para uma igualmente

estereotipada androginia dos corpos e das formas de vestir, comum a diversas ficções científicas, como os já citados *Matrix*, mas também *Dune* (David Lynch: 1984).

A respeito da temática, Rosi Braidotti chega a sugerir que uma das grandes contradições das imagens futuristas e ciberfeministas passa pela recriação de um maravilhoso “mundo sem sexos.” A renovação do antigo mito da transcendência pela fuga ao corpo seria transposta para a pós-modernidade como uma igualdade entre homens e mulheres, alcançável devido à anulação das distinções entre corpos masculinos e femininos. Para a autora, cinge-se à repetição do modelo patriarcal clássico que consolidou a masculinidade como abstracção e a feminilidade como segundo sexo. A negação de uma clara distinção entre os géneros (que existe e que é salutar) conduz a um hibridismo amorfo e a uma perda da identidade sexual que muito se distanciam das iniciais reivindicações feministas de igualdade de direitos. De modo coincidente, o filme de Solveig Nordlund reitera uma diferenciação entre homens e mulheres, sem sustentar a tradicional invisibilidade ou anulação de um dos géneros. A evidenciação feminina revela antes o bem-estar alcançado numa relação a dois, quando baseada no respeito mútuo e na compreensão das diferenças que não geram desigualdades.

A eterna procura de um feminismo inclusivo

Nesta fase da reflexão, é possível assegurar a pertinência da análise de *Aparelho voador (...)* de um ponto de vista feminista, pelo já descrito processo de feminização do conto ballardiano e pela própria autoria feminina. A centralidade que a realizadora atribui ao encontro de Judite e Carmen remete também para outros conceitos igualmente caros aos estudos feministas, podendo sustentar algumas das suas reivindicações mais actuais. No filme, recorde-se, duas mulheres que aparentemente nada teriam em comum alcançam uma sintonia que permite a salvação de uma nova geração de mutantes. Contudo, o que partilham, bem como a inesperada capacidade de entendimento, ultrapassa o mero registo de dados sensoriais ou a aquisição de habilidades e competências por meio da repetição. De um ponto de vista existencialista, inicia-se um processo que situa as duas personagens na

mesma realidade social, coincidente com a noção de “experiência feminina” que Virginia Woolf imiscui nos seus romances, e sobre a qual disserta aprofundadamente no ensaio *Um quarto só para si*. No primeiro capítulo, ao reflectir sobre o momento no qual pisa o relvado da fictícia Universidade de *Oxbridge* e se apercebe da reserva do terreno a elementos do sexo masculino, a autora afirma:

“Foi assim que dei comigo a caminhar com extrema rapidez por um relvado. Imediatamente apareceu a figura de um homem que me interceptou. Inicialmente, nem compreendi que as gesticulações do curioso objecto com um fraque e uma camisa de cerimónia me fossem dirigidas. O rosto exprimia horror e indignação. Mais o instinto do que a razão veio em meu auxílio: era um bedel; eu era uma mulher. Isto era o relvado; havia junto uma vereda. Apenas os membros do corpo directivo da universidade e os mestres ali são autorizados; o saibro é o meu lugar.”³²

A repetida vivência de acontecimentos similares, que invariavelmente a posicionaram como mulher, permitiu a Virginia Woolf sintetizar o processo por meio do qual todos os elementos do sexo feminino partilham uma identidade, ainda que com maior ou menor grau de consciência. De uma forma progressiva, e por englobar subjectividade, sexualidade, corpo, educação e política, o conceito tornou-se recorrente nos estudos feministas. Ultrapassando o estatuto de mera intuição ou sensibilidade femininas, a experiência pressupõe, segundo Teresa de Lauretis, “um envolvimento pessoal e subjectivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afecto) aos acontecimentos do mundo”³³, e não exige uma partilha de ideias, valores ou causas materiais. Por essa razão, autoras como Kathleen Weiler e Iris Young defendem a necessidade de inserção de uma componente empírica na pedagogia e formação

32. Woolf, V. (2005). *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, ps. 20 e 21.

33. Lauretis, T. (1982). *Op. Cit.*. No original: “... but by one's personal, subjective, engagement in the practices, discourses, and institutions that lend significance (value, meaning, and affect) to the events of the world”, p. 159.

feministas, enquanto mecanismo de interiorização e exteriorização, não apenas da experiência imediata e directa, mas também de processos mais gerais e englobantes. Paralelamente, o método pedagógico permite uma reflexão útil sobre as melhores estratégias de desenvolvimento de relações emancipatórias.

De uma perspectiva social, o actual período de questionamento e de fortes contestações à epistemologia, à educação e à própria organização dos sistemas políticos ocidentais seria favorável a uma formação de pendor mais humanista e igualitário, bem como à recuperação de metodologias alternativas de ensino. Para que as medidas se possam concretizar, Kathleen Weiler sugere uma revisitação da proposta pedagógica formulada por Paulo Freire (anos 60), mediante uma necessária adaptação de carácter pós-moderno e integracionista. Em síntese, da mensagem essencial de Freire, desenvolvida a partir do trabalho com camponeses no Brasil, Chile e Guiné Bissau, retém-se que o fim da opressão deverá ser atingido pela contestação dos valores dominantes. Reconhecendo que, “como afirmação eloquente e apaixonada sobre a necessidade e a possibilidade de mudança através da leitura do mundo e da palavra, não há um texto contemporâneo comparável”³⁴, Weiler propõe que a pedagogia feminista reveja e enriqueça o projecto freiriano de libertação do sujeito. Entre as maiores fragilidades e consequentes alvos prioritários da reestruturação do texto, a autora distingue: 1) o uso flagrante do referente masculino, comum na década de 60; 2) a pressuposta coincidência entre o momento no qual os oprimidos se percebem na relação com o mundo e o início da sua luta pela mudança. Para Kathleen Weiler, Freire assumiu uma uniformidade de todos os processos de opressão, ignorando a hipótese de experiências contraditórias. Limitando o estatuto de patrão e operários ao de opressor e oprimidos, a autora afirma não ter sido conjecturada a hipótese de luta entre pessoas oprimidas por diferentes grupos, para a qual cita dois exemplos: o homem oprimido pelo patrão que, por sua vez, oprime a esposa; a mulher branca, oprimida pelo sexismo, que oprime a mulher negra. Reiterando a dificuldade

34. Weiler, K. (2004). “Freire e uma pedagogia feminista da diferença”. Em: *Revista Ex Aequo* – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres. Porto: Celta Editora. N.º 8, p. 94.

de aplicação prática de princípios tão generalistas às teorias feministas (pela não abordagem de especificidades raciais, sexistas ou mesmo físicas), Weiler nomeia a existência útil de pontos em comum entre as duas propostas, tais como:

- A missão de transformação social;
- A visão da opressão como parte da existência e da consciencialização do ser humano;
- A definição da justiça como potencial libertadora e construtora de um mundo melhor.

No caso da pedagogia feminista, o processo de consciencialização da opressão como forma de a anular deverá partir da experiência pessoal, podendo esta ser enriquecida pela estrutura heterogénea dos estudos temáticos, que abarcam visões socialistas, liberais, pós-modernas, radicais e conservadoras. A esse respeito, é ainda de sublinhar que diversas autoras e militantes enfrentaram críticas semelhantes às que Weiler dirige a Paulo Freire: na década de 70, bell hooks, nos EUA, e Sueli Carneiro, no Brasil, contestaram fortemente a conceptualização universalista “mulher”, por a associarem a um redutor ponto de vista de mulheres brancas, heterossexuais e classe média. A par do conceito, Judith Butler rejeitaria a categoria “género”, por a julgar igualmente normalizadora, restrita a uma oposição binária entre feminino e masculino, e complementada por uma pressuposição heterossexual (mesmo havendo sido promovida pelo feminismo com o intuito de não cingir a definição da mulher à sua biologia):

“A ideia de que poderia existir uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault ironicamente a denomina, é criada precisamente por práticas reguladoras que geram identidades coerentes por meio de uma matriz de regras de género igualmente coerentes. A heterossexualização do desejo

requer e instaura a produção de oposições discretas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, compreendidos estes conceitos como atributos que designam ‘homem’ e ‘mulher’.”³⁵

Evidenciando uma forte influência foucaultiana, Butler sustenta que a definição de uma identidade de género não inclui ou desvaloriza certos corpos, práticas e discursos, obscurecendo, concomitantemente, o seu próprio carácter construído e contestável. Na opinião da autora, promover essa matriz cultural implica que “certos tipos de ‘identidades’ não possam ‘existir’ — nomeadamente aquelas em que o género não é consequência do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não são consequência nem do sexo nem do género.”³⁶ A teorização da experiência quotidiana prevista pela pedagogia feminista manifesta, assim, uma tendência inevitável para a homogeneização, reforçando o que já havia sido socialmente instituído como normal e desviante. O dilema com que, nos últimos anos, as propostas deste teor se têm debatido — e que as fez evoluir para correntes cada vez mais específicas, como o ecofeminismo e o feminismo *queer*, entre outras — continua a ser o de descrever as mulheres como um colectivo social, evitando um falso essencialismo que normaliza e exclui.

Acusados/as de etnocentrismo, autores/as feministas contemporâneos enfrentam, hoje, o desafio de criar correntes inclusivas, que possam abranger todas as raças, idades, classes, sexualidades e nacionalidades. Numa tentativa de resposta, Iris Young declara que a negação da existência de um colectivo social *mulheres* reforça os privilégios “daqueles que mais beneficiam mantendo as mulheres divididas.”³⁷ Apresentando a opressão

35. Butler, J. (1999). *Gender trouble — Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge, p. 23. No original: “The notion that there might be a ‘truth’ of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between ‘feminine’ and ‘masculine’, where these are understood as expressive attributes of ‘male’ and ‘female’.”

36. *Idem, ibidem*. No original: “(...) certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’ — that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not ‘follow’ from either sex or gender.”

37. Young, I. M. (2004). “O género como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social.” Em: *Revista Ex Aequo* – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres. N.º 8. Porto: Celta Editora, ps. 118 e 119.

como um processo sistemático, estrutural e institucional, a autora entende que a tomada de consciência é fundamental para que as mulheres abandonem a percepção dos seus problemas e sofrimentos como pessoais e intransmissíveis. Nesse sentido, propõe que se renuncie ao emprego dos termos “grupo” ou “colectivo” na referência a mulheres, devendo passar a utilizar-se o conceito “serialidade”, desenvolvido por Sartre em *Crítica da razão dialéctica* (1960). De uma perspectiva existencialista, conceptualizar o género como série social (um tipo específico de colectividade que o filósofo distingue dos grupos) tem como principal vantagem a não exigência de similitude de atributos, interesses, objectivos, contexto ou identidade. Numa serialidade, os membros não são necessariamente idênticos pelo que podem chegar a trocar de posições entre si: “a pessoa sente não apenas os outros, mas também a si própria como um Outro, isto é, como alguém anónimo. Todos são o mesmo que o outro na medida em que cada um é Outro além de si próprio.”³⁸ O conceito é, portanto, aplicável à partilha de experiências entre as personagens femininas de *Aparelho voador (...)*, quando Judite se coloca, a si própria, no lugar de Carmen.

Sendo a unidade da série amorfa e volátil, o estatuto de membro é definido pela vivência das mesmas estruturas prático-inertes do dia-a-dia. *Mulher* será, deste modo, e segundo Young, “o nome de uma relação estrutural com objectos materiais tal como foram produzidos e organizados por uma história anterior, que conserva necessidades materiais de práticas passadas.”³⁹ *Mulheres* são, nessa linha de raciocínio, os seres humanos posicionados como femininos por determinadas actividades, entre as quais inevitavelmente se encontram as associadas ao corpo feminino — gravidez, parto e/ou amamentação, a par de outras menos óbvias, como o uso de certas representações visuais e verbais, roupas, cosméticos e o próprio *design* de determinadas peças de mobiliário. A experiência serializada de pertença a um género deixa, assim, de implicar o reconhecimento mútuo e a identificação positiva de cada elemento enquanto parte de um grupo.

38. *Idem*, p. 125.

39. *Idem*, p. 129.

Assumir “eu sou mulher” é, de acordo com Young, um facto anónimo que não me define na minha individualidade colectiva, mas que me possibilita trocar de lugar com outras mulheres da série:

“Li no jornal sobre uma mulher que foi violada e empatizei com ela porque reconheço que na minha experiência serializada eu sou violável, sou um objecto potencial de apropriação masculina. Mas esta consciência *despersonaliza-me*, constrói-me como Outra para ela e como Outra para mim própria numa troca serial, em vez de definir o meu sentido de identidade.”⁴⁰

As estruturas de género, tal como as estruturas de raça, classe ou religião, não nomeiam quaisquer atributos dos sujeitos (nem tão-pouco constituem uma identidade), mas determinam necessidades práctico-inertes que condicionam as suas vidas e com as quais terão de lidar. A forma como o decidem fazer varia em função do contexto ou da personalidade de cada um/a, podendo chegar ao ponto da ocultação de características num processo de autodefinição. Identificar um ser humano como mulher permite uma certa antevisão dos constrangimentos e expectativas gerais com que terá de lidar, mas não antecipa, segundo Young, qualquer entendimento dos seus valores, atitudes e posicionamento social. Deste modo, a autora reforça os argumentos de Amartya Sen, considerando o eclectismo, complementaridade e difusão. Para o prémio Nobel da Economia, conflito e violência são, hoje, sustentados pela ilusão de que os seres humanos se podem definir a partir de uma única identidade. O pressuposto de que o mundo é constituído por uma federação de religiões, culturas ou civilizações ignora a relevância de aspectos como o género, a profissão, a língua, a ciência ou a política, bem como o facto de cada ser humano ser membro de diversos grupos e pertencente a todos eles:

“O facto de uma pessoa ser mulher não entra em conflito com o facto de ser vegetariana ou advogada, não a impede de ser amante de jazz, heterossexual ou defensora dos direitos dos homossexuais. Qualquer

40. *Idem*, p. 131.

peessoa faz parte de muitos grupos diferentes (sem que isso implique qualquer espécie de contradição) e cada uma destas colectividades a que simultaneamente pertence confere-lhe uma identidade potencial que – dependendo do contexto – pode tornar-se bastante importante.”⁴¹

A recuperação do conceito “serialidade” operada por Iris Young reflecte, em conclusão, dois princípios fundamentais que dissolvem as eternas acusações de homogeneização e etnocentrismo apontadas às propostas feministas. Coincidentemente, essa é também a mensagem política e filosófica transmitida pelo filme, uma vez que, mediante a transposição do conto balladiano para a sétima arte, as personagens femininas passam a ser reconhecidas como elementos de uma série. Ao colocar-se no lugar de Carmen, Judite encara-a como alguém diferente, mas igual a si, situando-a numa realidade onde ela própria poderia existir.

Da perspectiva existencial, “ser mulher” traduz-se na aceitação e vivência quotidiana desse processo. Configurando o entendimento entre as duas mulheres de características genéticas e competências linguísticas distintas como a solução ou a esperança para os problemas da humanidade, Solveig Nordlund valoriza a experiência e o conhecimento característicos de um género, abstendo-se de considerações místicas sobre uma suposta essência feminina. Frente a apocalíptica contestação de Dostoievski — “se Deus morreu, tudo é possível” —, Solveig Nordlund filma sobre o necessário estabelecimento de novos limites, valores e ideais, com uma esperança romântica de salvação pelo amor. Lançadas as fundações neste, espera-se que surja um maior cuidado e atenção para com o *outro*, numa integração humanista de múltiplas maneiras de ser.

41. Sen, A. (2007). *Identidade e violência*. Lisboa: Tinta da China, p. 79.

O FANTASMA DO FEMINISMO NA OBRA DE CATARINA RUIVO¹

Nascida em Coimbra, em 1971, Catarina Ruivo é licenciada pela Escola Superior de Teatro e Cinema e especializada em montagem, tendo trabalhado nessa área nos filmes *Mal* (Alberto Seixas Santos: 1999), *Largo* (Pedro Sabino: 2001) e *A mulher polícia* (Joaquim Sapinho: 2003).² Ao lado de nomes como Raquel Freire, Cláudia Tomaz, Teresa Prata e Anna da Palma, integra a nova geração de cineastas portuguesas que começa a filmar curtas-metragens na década de 90, chegando ao formato “longa” no início do século XXI. Depois de ter estreado *André Valente*, em 2004, *Daqui p’rá frente* é a sua segunda longa-metragem, na qual assume a realização, montagem e escrita do guião (este último em parceria com António Figueiredo). Em 2008 recebeu o prémio para melhor longa em competição no Festival Caminhos do Cinema Português e o prémio do público no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro. Do filme sobressai uma estrutura narrativa linear, construída com base numa teia de relações pessoais, sociais e políticas, na qual se movimentam um casal à beira da ruptura e três personagens que vão influenciando na vida dos primeiros. A propensão de chegar ao público, a ausência de planos longos, bem como a recorrência a figuras e diálogos facilmente reconhecíveis, fazem desta uma proposta questionadora das fronteiras entre cinema

1. Parte deste capítulo foi anteriormente publicada no livro *Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses* (Pereira, A. C. & Cunha, T. C. – orgs. Livros LabCom: Cinema e Multimédia, Universidade da Beira Interior. O texto aqui publicado resulta de uma edição revista e aumentada.

2. Informação recolhida junto da própria e da produtora Clap Filmes, também disponível em: <http://www.clapfilmes.pt/daquiprafrente/realizadora.html>

de autor e comercial, concordante com outros filmes contemporâneos de Marco Martins, Rodrigo Areias, Tiago Guedes ou Frederico Serra. Por outro lado, a abordagem da temática “afirmação política do género feminino” suscita o debate sobre os obstáculos enfrentados pelas mulheres na procura de representatividade no espaço público, e justifica o seu estudo no contexto da presente investigação. Nesse sentido, promove-se uma reflexão teórica encimada pelos principais objectivos, valores e ideias que a obra reúne em si, num diálogo sociológico com os elementos feministas evidenciados. Recorrendo às metáforas iconográficas de Virginia Woolf, analisaremos a necessidade feminina de criação de um *espaço só seu (um quarto só para si)*, reivindicada pela escritora no início do século XX e renovada cem anos mais tarde.

“O eu és tu”

A acção de *Daqui p’rá frente* decorre no Montijo, cidade da Margem Sul, com cerca de 30 mil habitantes, que funciona como dormitório da capital. Da vida na área metropolitana de Lisboa, são capturados retratos urbanos, como a travessia diária nos cacilheiros do Tejo, episódios esporádicos de pequena criminalidade e a uniformização de imensos blocos de apartamentos. No plano da narrativa, a obra marca um regresso da realizadora à temática das famílias disfuncionais, sendo que, em *André Valente*, a trama girava à volta de uma mãe recentemente divorciada, um pai que desaparece de casa de um dia para o outro e o comportamento de um filho, ainda criança, que acusa o processo de separação. Já na segunda longa-metragem, Catarina Ruivo opta por centrar-se num jovem casal que enfrenta uma crise, motivada por acentuadas diferenças de personalidades: enquanto Dora sonha com um mundo melhor que acredita ser possível de conquistar por intermédio da militância política, o marido prefere manter-se alheado desse tipo de compromissos. Idealista e sociável por natureza, a esteticista Dora representa um Portugal consciente da falência de alguns valores e da necessidade de mudança. Pragmático e centrado no seu pequeno mundo, o polícia António é o reflexo de um País cansado, desiludido com as pessoas e as instituições.

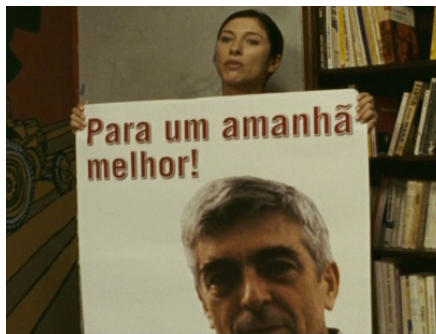


Imagem 57: Fotograma de *Daqui p'rá frente*, retirado da cópia gentilmente cedida pela produtora, para efeitos de investigação. Retrato da periferia de Lisboa que Catarina Ruivo mostra no seu filme.

Em *Daqui p'rá frente*, como em *André Valente*, exhibe-se o trabalho de uma cineasta do quotidiano, que gosta de contar histórias com gente dentro e que se revê no conteúdo da definição. Em entrevista concedida via *e-mail*, para complementaridade da presente reflexão, Catarina Ruivo afirma: “Como realizadora, interessa-me filmar pessoas, sentimentos e relações. Como cidadã, gostaria de ver a nossa sociedade civil mais informada e participativa, porque acredito que é esse o caminho para mudarmos o estado das coisas.”³ Adoptando um discurso político com uma densidade semelhante à de Monique Rutler e Solveig Nordlund, Catarina Ruivo apela (na entrevista e em *Daqui p'rá frente*) à observação, ao inconformismo e à capacidade de reacção. Talvez por esse motivo, a personagem Tomás — líder regional do partido Esquerda Unida, no qual são reconhecíveis traços de um Bloco de Esquerda — assumia uma centralidade que extravasa o estatuto secundário inicial. Interpretado por Luís Miguel Cintra, Tomás é o arquétipo do homem desencantado, que se emociona ao visualizar imagens do 25 de Abril e que, apesar de todo o espírito de camaradagem partidária, se sente só. Como personagem-tipo de uma viragem de milénio adensada por fortes contestações e mudanças de paradigmas, carrega aos ombros o peso de um mundo cada vez mais fútil, sem valores e ideais.

3. Entrevista de Catarina Ruivo, concedida por *e-mail*.

Dora, por sua vez, é frequentadora assídua das reuniões do partido, revelando-se uma presença incômoda para o líder, com quem mantém uma relação tensa e problemática. Apesar de respeitar a sua experiência e percurso, a militante representa o contra-argumento ao discurso instituído pela tradição e, simultaneamente, a tendência que as camadas mais jovens procuram inculcar nos partidos de esquerda com assento parlamentar. Em resposta à observação potencialmente generalista, Catarina Ruivo acrescenta: “Pareceu-me importante falar da nossa memória política, porque vivemos em tempos em que é necessário repensar a organização do mundo e o que queremos para o futuro. E só podemos inventar o futuro se conhecermos e usarmos bem o nosso passado.”⁴



Imagens 58 e 59: Fotogramas de *Daqui p'rá frente*. Tomás (interpretado por Luís Miguel Cintra), líder inicial do Partido Esquerda Unida, é o arquétipo do homem desencantado. Dora (interpretada por Adelaide de Sousa) é a militante que questiona as suas opções políticas.

No filme, a primeira discussão é motivada por Dora, que alerta para a necessidade de criação de um *slogan* simbólico, apelativo e mobilizador dos eleitores. Designando-se o partido por Esquerda Unida (EU), a mensagem a divulgar deveria ser semelhante à que sugere: “O EU ÉS TU”. Reflectindo os princípios fundamentais de uma ideologia socialista (base dos partidos de esquerda nos quais o EU ficcionalmente se insere), a personagem manifesta preocupação com os mais desfavorecidos, ao mesmo tempo que empreende uma defesa do direito à igualdade. Semanticamente, a

4. Entrevista já citada.

associação do conteúdo da sua frase a valores humanistas de tolerância e capacidade de identificação com o outro denuncia uma introjecção do que o *eu* necessita e numa projecção do que se supõe ser desejado pelo *tu*. Sustenta-se a consideração saussuriana da importância da linguagem na constituição do significado social e, simultaneamente, a tese marxista segundo a qual a formação da identidade se baseia nas relações sociais (“O homem é, no sentido mais literal, um *zoon politikon*, não só animal social, mas animal que só pode isolar-se em sociedade”⁵). Consciente de que os desejos, objectivos, problemas e carências da alteridade são partilhados por cada ser na sua individualidade, Dora revela uma avaliação cognitiva e uma forte base emocional — características habitualmente conotadas com o género feminino e consideradas mais-valias no desempenho de cargos de responsabilidade.

Desigualdades que persistem

À excepção de Tomás, a proposta de renovação do *slogan* é bem recebida por todos, o que motiva Dora a apresentar uma candidatura alternativa à liderança do partido. Ainda quanto à narrativa, se fossem estabelecidas metas para este *Daqui p’rá frente*, uma delas seria a de relatar, passo a passo, o crescente envolvimento da jovem na política, bem como os desafios, contrariedades e obstáculos enfrentados, essencialmente baseados em factos reais:

“A ideia deste filme partiu de uma situação real que me foi descrita por uma esteticista. Contou-me que fora eleita, na noite anterior, cabeça de lista pelo seu partido para as eleições autárquicas e que, para festejar, tinha andado de carro, a buzinar, pelas ruas da sua freguesia. Esta mulher a celebrar sozinha a sua vitória representa, para mim, uma imagem de força de vida, e fez-me ter vontade de fazer um filme sobre alguém que se recusa a deixar cair os braços.”⁶

5. Marx, K. (1978). *Para a crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural, p. 104.

6. Entrevista já citada.

Como um “universal concreto” ou um “universal singular”, o microcosmos recriado em *Daqui p’rá frente* reflecte a situação de outras mulheres em Portugal — País onde, há muito, se discute a pertinência de quotas nos sistemas políticos, atendendo à constante falta de representatividade feminina em cargos de poder. Sendo Dora candidata às eleições autárquicas do seu concelho, será oportuno elaborar um paralelismo com a realidade nacional, observando a percentagem de mulheres eleitas para a presidência de câmaras municipais (uma vez que não dispomos de elementos relativos a assembleias). Recorrendo a dados do Instituto Nacional de Estatística, e calculando as respectivas percentagens, pode concluir-se que os municípios do País são, na sua grande maioria, presididos por homens.

	1993	1997	2001	2005	2009	2013
H e M	305	305	308	308	308	308
Homens	300	293	292	289	286	285
Mulheres	5	12	16	19	22	23
Percentagem	1,6 %	3,9 %	5,2 %	6,2 %	7,1 %	7,5 %

Tabela 2: Percentagem de câmaras municipais presididas por mulheres, em Portugal, entre 1993 e 2013. Fonte: www.ine.pt (site do Instituto Nacional de Estatística).

No início da década de 90, cinco mulheres presidiam menos de dois por cento das 305 autarquias nacionais. Vinte anos depois, em 2013, não pode dizer-se que a evolução dos números tenha sido francamente favorável ao sexo feminino, sendo que apenas 23 mulheres presidem 7,5 por cento das 308 câmaras municipais. O argumento das dificuldades de conciliação entre vida privada e profissional é aqui fragilizado, tendo em conta que assumir a liderança de um município implica menos viagens e deslocações e uma sobrecarga menor no que diz respeito ao horário de trabalho, quando comparado com as exigências de um cargo de deputada na Assembleia da República ou a nível europeu. Aspectos como o conservadorismo típico de meios rurais e do Interior do País podem ser apontados como justificativos, requerendo, no entanto, uma análise mais aprofundada, não contextualizada no presente estudo.

Ao nível da Assembleia da República, a realidade é algo distinta da anteriormente descrita, como pode comprovar-se no gráfico seguinte.

Ano	Total de Deputados	Homens	Mulheres	Percentagem
1976	263	250	13	4,9%
1979	250	233	17	6,8%
1980	250	233	17	6,8%
1983	250	232	18	7,2%
1985	250	234	16	6,4%
1987	250	231	19	7,6%
1991	230	210	20	8,7%
1995	230	202	28	12,2%
1999	230	190	40	17,4%
2002	230	185	45	19,6%
2005	230	176	54	23,5%
2009	230	167	63	27,4%
2011	230	167	63	27,4%

Tabela 3: Percentagem de mulheres que ocupam o cargo de deputadas na Assembleia da República, entre 1976 e 2011. Fonte: www.ine.pt (site do Instituto Nacional de Estatística) e www.parlamento.pt (site da Assembleia da República).

A evolução da percentagem de deputadas desde o ano de 1976 (então correspondente a 4,9 por cento) até aos dias de hoje tem sido lenta e difícil. Actualmente, e segundo dados disponíveis no próprio site da Assembleia da República⁷, o Parlamento é constituído por 230 deputados, 63 dos quais são mulheres, o que equivale a uma percentagem de 27,3 por cento. Da evolução deste quadro faz ainda parte um momento simbólico e importante, no que concerne à História de Portugal. Em 1979, Maria de Lourdes Pintassilgo seria a primeira mulher a chefiar um Governo português (entre 31 de Julho

7. Dados disponíveis em: www.parlamento.pt

de 1979 e 3 de Janeiro de 1980), por nomeação do então Presidente da República, General Ramalho Eanes. Em Julho de 1980, em entrevista a *Jornal*, declarava:

“Atribuo a esse facto uma importância simbólica. É um tabu que fica destruído. Daqui para a frente já não será ‘proibido’ a uma mulher chegar a este ou àquele lugar, a esta ou àquela função. Mas não considero que, pelo facto de eu ser indigitada para este cargo, fique resolvida a discriminação de que são vítimas as mulheres em muitas das funções que ainda exercem.”⁸

No mês seguinte, em entrevista à revista brasileira *Isto é*, afirmava ainda:

“Espero que, por ser mulher, eu possa introduzir uma certa maneira diferente de viver as coisas políticas. Nós, mulheres, movimentamo-nos em muitos círculos, mas estamos habituadas a não sermos importantes em círculo nenhum. Pelo contrário, os homens têm necessidade de uma zona em que se sintam importantes. A minha nomeação é, assim, em si própria, uma desmistificação da importância excessiva dada às tarefas públicas.”⁹

Três décadas passadas sobre a data, Portugal continua a ser o único país do sul da Europa em que uma mulher ocupou o cargo de Primeira-Ministra, perpetuando-se uma dificuldade feminina de acesso a cargos políticos. Noutros sectores, a Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego (CITE) sublinha que, em 1960, a taxa de actividade das mulheres era de apenas 13 por cento.¹⁰ Em 2010, o indicador atingiu os 56 por cento. Sendo a taxa de actividade masculina de 68 por cento, o desemprego consolida-se como flagelo social que atinge maioritariamente as mulheres. De acordo

8. Pintasilgo, M. L. (1980). *Sulcos do nosso querer comum: Recortes de entrevistas concedidas durante o V Governo Constitucional*. Lisboa: Fundação Cuidar o Futuro, p. 23.

9. *Idem*, p. 34

10. CITE (2011). “Relatório sobre o progresso da igualdade de oportunidades entre mulheres e homens no trabalho, no emprego e na formação profissional”. Disponível, na íntegra, em: http://www.cite.gov.pt/asstscite/downloads/Relat_Lei10_10.pdf

com a mesma fonte, as desigualdades salariais em função do género mantêm-se igualmente elevadas em Portugal: as mulheres ganham, em média, menos 22 por cento do que os homens, diferença que se acentua nos quadros superiores, nos quais chega a atingir os 30 por cento.

Por último, e dando por concluída a breve descrição de constrangimentos sociais que continuam a reflectir a contemporaneidade, sublinhe-se que, segundo dados da European Women's Professional Network (EWPN)¹¹, as mulheres ocupam apenas 3,6 por cento dos cargos nos conselhos de administração das grandes empresas em Portugal — número inferior à média europeia de 11,7 por cento. A histórica dificuldade de conciliação das vidas privada e pública continua a ser apontada como o principal factor justificativo para a manutenção das desigualdades. Nesse sentido, a CITE revela que os homens despendem, em média, mais duas horas e 30 minutos, por semana, na actividade profissional. As mulheres, por seu lado, gastam mais 16 horas em trabalho não pago, na realização de tarefas domésticas ou no cuidado de crianças e idosos.

A abordagem deste tipo de desigualdades, a que Catarina Ruivo se propôs, exige, contudo, uma sensibilidade que ultrapasse a crueza dos números, bem como os seus determinantes socioeconómicos. De um ponto de vista estético, é necessário transpor os arquétipos cristalizados sob a forma da mulher insatisfeita que suspira por dias mais longos: com mais tempo para preparar reuniões, analisar dados, construir soluções, estar com os filhos e/ou prestar atenção à pessoa com quem mantém uma relação amorosa. Não se trata de abordar o feminismo alheando-se do mal-estar associado ao reconhecimento dos severos efeitos da desigualdade, mas de exhibir esse mesmo feminismo como uma luta *de* (e não *entre*) ambos os sexos, caracteristicamente integrativa e inter-geracional. Nesse sentido, poderia (e deveria) evitar-se a exploração sensacionalista das dificuldades como consumação de um epílogo infeliz — o *pathos* obscurantista que percorre a obra de determinados realizadores portugueses, frequentemente apresentados como “realizadores de mulheres”, destacando-se João Canijo como o mais próximo de críticos e espectadores. Num recurso constante

11. Dados disponíveis em: <http://www.europeanpwn.net/>

à tragédia grega, *Sapatos pretos* (1998), *Ganhar a vida* (2000), *Noite escura* (2004), *Mal nascida* (2007) e *Sangue do meu sangue* (2011) revelam personagens femininas para quem o destino final é revestido de dramas e perdas irreparáveis. A mensagem comum aos filmes listados parece ser a de que uma mulher com personalidade forte é invariavelmente infeliz na sua vida privada ou profissional.

A sensibilidade requerida a uma cineasta focada numa temática feminista entrelaça-se em inúmeras instâncias: social, política e económica, mas também cultural, histórica, ética e afectiva. Não adoptando um modo sádico e miserabilista de narração, Catarina Ruivo pôde sugerir, em *Daqui p'rá frente*, que a determinação e a crença são essenciais na concretização de objectivos relacionados com a vida pública e, sobretudo, que esta não é inevitavelmente danosa da vida privada. Reflexo essencial da democratização das estruturas de poder, a obra expõe as dificuldades de um percurso político bem-sucedido e finalmente saudado por colegas de ambos os sexos. Sem recurso à dramatização excessiva, este é um filme de fácil acesso e diálogos circunstanciais que, não obstante, interpela quem assiste com a colocação de questões prementes, identitárias e culturais. O seu ponto forte é o encontro do que escapa aos estereótipos tradicionais e a filmagem de uma perspectiva exterior aos mesmos, numa conceptualização distinta da cinematografia nacional dominante. Ao olhar condescendente, contemplativo e, de certo modo, maniqueísta, dirigido ainda por diversos cineastas contemporâneos à mulher determinada e insatisfeita, contrapõe-se um olhar plausível, realista e ético sobre a mulher realizada em diferentes aspectos da sua vida.

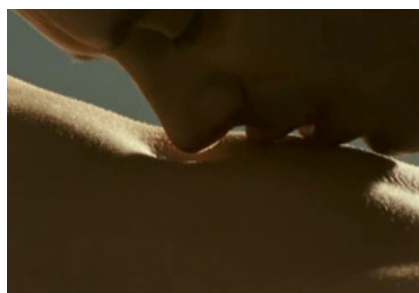
Partindo de uma situação verídica, a obra de Catarina Ruivo pode ser apresentada como sucessora de um dos poucos filmes portugueses que centraram a sua atenção em histórias de mulheres às quais nem sempre foi prestado o devido reconhecimento político e social. Tal como *Solo de violino* (Monique Rutler: 1992), *Daqui p'rá frente* vem preencher a necessidade de produção de filmes dedicados a figuras femininas com certo poder na esfera pública nacional. Nesta perspectiva, encontram-se ainda por filmar, em ficção, o percurso político de Maria de Lourdes Pintasilgo, a poesia de Sophia de Mello Breyner ou a literatura em tom de manifesto

consubstanciada nas *Novas Cartas Portuguesas*, entre outros exemplos que poderiam ser igualmente citados. São sugestões de retratos biográficos que consagram uma tradição artística maioritariamente cultivada pelo cinema norte-americano, mas algo compensadora de desigualdades de género com manifesta persistência. Filmes como *África minha* (Sydney Pollack: 1985), *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh: 2000), *Frida* (Julie Taymor: 2002), *Terra fria* (Niki Caro: 2005) e *Amelia* (Mira Nair: 2009) podem servir de inspiração.

Neste ponto, é importante relembrar a crítica feminista desenvolvida por autoras já citadas que consideram ter existido um processo de exclusão das mulheres reais da História do Cinema. Em 1972, Sharon Smith seria uma das primeiras investigadoras a alertar para a questão, ao defender que o papel de uma mulher, na sétima arte, era inevitavelmente restringido à sua atracção física e aos jogos de encontros com as personagens masculinas. O homem, por sua vez, não era mostrado em relação às personagens femininas, mas numa imensa variedade de papéis. Claire Johnston (1973) acrescentaria que uma outra via bastante comum seria a opção pela ausência ou invisibilidade das personagens femininas não estereotipadas no grande ecrã. Em *Daqui p'rá frente*, Dora, a mulher independente que não utiliza a beleza física como arma de sedução e conquista de poder, quase contraria as duas propensões (opostas, mas igualmente nocivas) mencionadas por Sharon Smith e Claire Johnston. Num contexto histórico em que cuidar da imagem se associa, cada vez mais, a critérios de profissionalismo e competência, a fortemente expositiva esfera política não poderia deixar de reflectir a tendência. Paralelamente, constituindo a criação de personagens e situações realistas uma das marcas estilísticas da cineasta, a questão da sensualidade seria inevitavelmente abordada no filme. Na cena em que Tomás acusa Dora de se vestir como uma *top model* para tentar seduzir eventuais eleitores — a que ela responde: “Eu sou assim, sou como sou. As mamas para onde estavas a olhar também fazem parte de mim” —, denuncia-se uma preocupação e exigência maiores no que concerne à aparência de uma líder feminina. Em contexto histórico e processo de mimetização, recordem-se algumas das mais recentes e mediáticas observações lançadas a mulheres que ocupam

cargos políticos de relevo internacional, no que diz respeito à sua forma de vestir. Dilma Rousseff e Angela Merkel são constante notícia pela maneira como se apresentam em público, contrastando com o escasso número de elogios ou críticas do mesmo nível a líderes masculinos.

Por outro lado, ao contrário do que se verifica nos três filmes analisados nos capítulos anteriores, em *Daqui p'rá frente*, o corpo de Dora é manifestamente explorado nas cenas de intimidade do casal, por comparação com o de António. Enquanto Monique Rutler e Solveig Nordlund alcançaram um raro equilíbrio imagético, e Cláudia Tomaz se deteve sobretudo em cenas que exibem o corpo de João (por ele se prostituir), Catarina Ruivo não resistiu ao apelo dos traços físicos de Adelaide de Sousa, conforme pode verificar-se na sequência de imagens seguintes.



Imagens 60, 61, 62 e 63: Fotogramas dos quatro filmes analisados, como instrumento de comparação das opções de filmagem nas cenas de intimidade. Enquanto Monique Rutler e Solveig Nordlund optam por um equilíbrio na exibição dos corpos das personagens centrais (discreto, no caso da primeira imagem; evidente, no caso da terceira, como convém às

épocas nas quais as narrativas se desenrolam), Cláudia Tomaz (imagem 2) exhibe o corpo de João de forma explícita. Já na última proposta (imagem 4), Catarina Ruivo foca mais vezes a sua câmara nos traços físicos de Adelaide de Sousa.

Apesar da relativa gratuitidade da exposição, o facto de a personagem principal de *Daqui p'rá frente* ser uma esteticista com ambições políticas constitui um passo notório da realizadora na desconstrução de certos estereótipos. O processo é concluído pela conjugação de três elementos:

- A raridade de uma mulher que concorre a um cargo político em Portugal;
- A falta de formação superior da candidata;
- O exercício de uma profissão tradicionalmente ligada à beleza, ao supérfluo e à futilidade.

Neste sentido, será importante realçar a quase ausência do tema “maternidade” no filme de Catarina Ruivo. Com excepção da ligeira pressão realizada pela mãe de António, o assunto não é abordado, facultando a Dora uma maior “liberdade interior” para aderir à causa política. Admitindo que teria sido interessante analisar o seu empenho em contexto maternal (certamente mais constrangido pelas obrigações associadas ao mesmo), reconhecemos o esforço da realizadora em destacar uma personagem que não pondera, pelo menos naquele momento, a hipótese de ter filhos, dando voz às mulheres que toma(ra)m uma decisão idêntica.

A subtilidade da abordagem destes aspectos, associada a uma relativa complexidade da composição, excede, por sua vez, o arquétipo da *dama de ferro*, inflexível nas suas posições e incapaz de cedências perante a consternação e sofrimento do outro. Apesar de a narrativa ainda se desenrolar numa estrutura social nitidamente patriarcal, notória no desconforto que o protagonismo político de Dora suscita em António e em Tomás, a personagem feminina consegue superar as expectativas e ser bem-sucedida em ambas as esferas.

A urgência da felicidade e a ausência de limites

Por entre a saga de uma jovem esteticista que procura atingir a notoriedade política, *Daqui p'rá frente* narra também uma história de amor realista, sem os “bons” ou “maus da fita” típicos do gênero melodramático. Na ausência de profundos suspiros, a percepção é experienciada logo na sequência inicial, quando Dora se esquece das chaves de casa e é obrigada a passar a noite à porta do prédio. António chega, de manhã, e leva-a para dentro, ao colo. É, sobretudo, a partir desse momento que nos imiscuímos no dia-a-dia de um casal em crise: o cansaço de Dora e a atenção por parte de António, que se adivinha sem retorno, irão pautar as cenas de um casamento à beira do fim.



Imagem 64: Fotograma de *Daqui p'rá frente* retirado de uma das primeiras sequências do filme. Dora adormece à porta do prédio, sem chaves de casa, e António leva-a para dentro, ao colo, num dos momentos românticos que protagonizam.

A sequência seguinte continua a revelar a cumplicidade do par romântico que dança ao som de Miúcha e Vinícius de Moraes: *Quando a luz dos olhos meus e a luz dos olhos teus resolve se encontrar, ai que bom que isso é meu Deus, que frio que me dá o encontro desse olhar...* Mais tarde, na agudização dos conflitos, ouvir-se-á Maria Bethânia lamentar: *Eu sei que tenho um jeito meio estúpido de ser e de dizer...*, como um pedido de desculpas que Dora não consegue concretizar. A banda-sonora e o evidente *leitmotiv* da Bossa Nova brasileira traduzem emoções, num modo de acesso imediato para quem escuta. Completando o tom de (aparente) leveza do filme, pautam

uma realidade e temática recorrentes no grande ecrã, a um ritmo quente, subtil, nostálgico e intimista, o que nos relembra uma das afirmações anteriormente citadas de Catarina Ruivo: “Como realizadora interessa-me filmar pessoas, sentimentos e relações.” São precisamente estes últimos que a cineasta capta, consolidados na dificuldade de convivência no mesmo espaço e de cedência ao que é importante para o outro.

À medida que a trama avança, *Daqui p’rá frente* transforma-se num mosaico de contrariedades de um amor que existe mas que vai sendo vencido pelo desgaste do tempo. No debater da incomunicabilidade, parece ecoar o desejo de Vittoria/Monica Vitti em *Eclipse* (Michelangelo Antonioni: 1962): “Gostaria de não te amar. Ou amar-te muito mais.” Associando a origem dos conflitos a uma estrutura contrastante das duas personagens, sem tornar nenhuma melhor do que a outra com base na diferença, Catarina Ruivo constrói uma narrativa verosímil e facilmente reconhecível:

“Quando estava a escrever o argumento, falei com algumas pessoas sobre a organização das reuniões e eleições dentro de um pequeno partido, embora depois, no filme, não lhes tenha dado um tratamento realista. Queria filmar o mundo de Dora como um ‘mundo de papelão’, cheio de cores, quase como um filme musical, para que contrastasse com o realismo sombrio do dia-a-dia de António, que todos os dias é confrontado com a precariedade da vida.”¹²

Em traços gerais, Dora é a personagem que se preocupa com a memória política, a luta que continua, o voluntariado e as horas dedicadas a uma causa, tendo em vista a construção de um futuro melhor. António, por sua vez, assume uma personalidade imediata, que vive o momento presente, por ser o único que tem como garantido. Numa discussão provocada pelo facto de o polícia ter comprado uma mota nova, com o dinheiro de ambos e sem ter consultado a mulher, ele acaba por assumir-se cansado de adiar a felicidade: “Quero ser feliz agora, contigo. Se não puder ser contigo, paciência!”

12. Entrevista já citada.

Desta forma, recordando o já citado *slogan* feminista enunciado por Carol Hanisch e Kate Millett no início da década de 70, *Daqui p'rá frente* reforça o argumento de que “o pessoal é político”: além da estranheza que a candidatura de Dora causa em Tomás, os obstáculos que a militante enfrenta são igualmente colocados pelo próprio marido que se queixa das suas constantes ausências. A teoria segundo a qual é na esfera privada (tradicionalmente alheada da política) que se estruturam as relações de poder sintetiza a falta de condições de muitas mulheres para assumirem posições de responsabilidade a nível profissional, uma vez que a exigência de um maior número de horas de trabalho restringiria o tempo dedicado às tarefas familiares. A impossibilidade de delegação de algumas dessas “obrigações”, associada à incompreensão por parte de um marido ou companheiro, origina, não raras vezes, uma forte pressão como a exibida no filme. No entanto, segundo Catarina Ruivo, apesar de António não revelar a envolvimento social e política de Dora, ele não deve ser visto como um desistente:

“Quando escolho as personagens de um filme, tento construí-las o mais complexas e contraditórias possível, porque isso as torna humanas. Para mim, o António não é alguém que cruza os braços... Às vezes quando vemos a dor e a desgraça diariamente, o sentimento de impotência e de inevitabilidade pode esmagar-nos e tomar conta de nós.”¹³

Na perspectiva de Stuart Hall, a distinção das identidades das duas personagens revelaria uma profunda diversidade de influências. De acordo com a tipologia estabelecida pelo autor, existem três tipos de sujeitos, correspondentes a diferentes momentos históricos, nomeadamente:¹⁴

· O sujeito da compreensão iluminista: no seguimento das concepções de Descartes e Locke, ao indivíduo dotado de consciência e razão, centrado e unificado, é atribuído um papel a desempenhar na sociedade em que vive.

13. *Idem.*

14. Hall, S. & Gay. P. (1996). *Questions of cultural identity*. Thousand Oaks: Sage Publications.

- O sujeito sociológico: do estabelecimento de ligações entre “interior” e “exterior”, “privado” e “público” — tão caras ao pensamento marxista como às correntes feministas —, surge a percepção de não auto-suficiência do indivíduo e a conseqüente necessidade de interação com o grupo para constituição de uma identidade própria.
- O sujeito pós-moderno: traduz-se numa ausência de identidade, fixa ou permanente, causada pelas transformações sociais ocorridas na época anterior; a identidade passa a ser encarada como histórica e não biologicamente constituída.

De acordo com Stuart Hall, as mudanças associadas à modernidade libertaram o indivíduo do apoio estável nas tradições e nas estruturas, o que terá conduzido a uma adaptação de cada identidade ao sistema no qual se encontra inserida. Paralelamente, também na sexualidade e nos afectos, o sujeito pós-moderno revela uma motivação do instante e uma recusa do padrão monogâmico anteriormente imposto pelos sujeitos iluminista e sociológico — comportamentos consagrados em *Daqui p'rá frente*, quando António consuma a sua urgência de felicidade e a ausência de limites na traição a Dora. A fragmentação pós-modernista de identidades restringe, porém, as noções de permanência e continuidade, consolidando-se a sucessão e a imprevisibilidade. À necessidade imediata de prazer por parte de António associa-se uma estrutura temporal em que o presente é o único tempo vivido, anulando-se a possibilidade de construção de um futuro com base na memória. Por oposição, Dora revela a consciencialização de um espírito de luta e sacrifício, motivada pela crença num futuro próximo, no qual felicidade, liberdade e igualdade possam coexistir. As personagens centrais de *Daqui p'rá frente* oscilam assim entre duas identidades — Dora é o sujeito sociológico, enquanto António corresponde ao pós-moderno —, mas também entre diferentes tempos e modos: a revisitação da memória de um ideal político, a vivência de uma história de amor constrangida pela rotina do presente e a preocupação com as gerações futuras.

A presença indelével de Virginia Woolf em *Daqui p'rá frente*

Assumindo um carácter menos intimista do que *André Valente*, a segunda longa-metragem de Catarina Ruivo coloca Dora e António em relação com os outros — as personagens secundárias que, ao influírem na esfera privada do casal, vão adquirindo maior protagonismo. Açucena, a vizinha do lado, assume um papel bipolar no desenrolar da acção, seduzindo António e demonstrando-lhe, ao mesmo tempo, que ele deverá ficar com Dora. Apresentando contornos de uma divagação filosófica (ou mesmo teatral) por uma personagem etérea, Açucena acaba por constituir uma das poucas excepções ao trabalho realista da cineasta.

Tal como Açucena e Tomás, a mãe de António é outra das personagens secundárias de relevância fundamental para a narrativa. No filme, a consistente interpretação de Isabel Ruth é coadjuvada por diálogos colados à realidade, nos quais não faltam as observações mais típicas: “Estás mais magro, filho. Não te fica nada bem!”, ou as eternas questões: “Quando é que me dás netos, António? Porque é que não vens cá mais vezes? Ficavas mais bem alimentado, fazias-me companhia. Estou para aqui tão sozinha, aos bichos.” Deduções de uma mãe que julga a nora pela desatenção ao filho e às próprias tarefas domésticas. Mimetiza-se, desta forma, a perpetuação de um destino transmitido de mães para filhas (ou de sogras para noras), inserido numa sociedade patriarcal, sem qualquer tipo de contestação ou questionamento. Por essa razão, *Daqui p'rá frente* é também uma alegoria do homicídio do *anjo da casa*, assumidamente cometido por Virginia Woolf. A figura fantasmagórica que assombrava a escritora é revelada no ensaio “Professions for women” (1937). Refere-se ao espectro criado pelo poeta inglês Coventry Patmore (1854) para celebrar a felicidade da mulher vitoriana, dedicada aos afazeres domésticos e à glorificação do esposo: “O homem deve ser satisfeito; mas a sua satisfação é o prazer da mulher.”¹⁵ Ao escrever, Woolf afirmava sentir a sombra das asas da criatura divina nas

15. Patmore, C. (1854). *The angel in the house*. Poema disponível, na íntegra, em: <http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/>. Canto IX, Book 1, “The Sahara”. No original: “Man must be pleased; but him to please is woman’s pleasure.”

suas páginas, o roçar da sua saia pelas paredes do quarto, o sussurrar da voz que lhe sugeria uma ternura, abnegação e constrangimento perante os homens, dos quais não conseguia dispor.

Alargando o seu constrangimento a todas as mulheres que pretendessem exercer uma ocupação remunerada numa sociedade patriarcal, Virginia Woolf defende que esses objectivos igualitários só serão concretizáveis mediante uma eliminação conjunta, mas individualmente espoletada, do *anjo da casa*. Apesar de reconhecer certas facilidades em abraçar a sua profissão (pouco dispendiosa e considerada inofensiva, ao contrário da sétima arte), a escritora afirma nunca ter podido contar amplamente a sua experiência enquanto mulher. Até àquele momento, não conjecturava sequer a hipótese de outras mulheres o haverem podido fazer, por isso implicar um acesso a todas as artes e ofícios à disposição das capacidades humanas, bem como às correspondentes vitórias e derrotas: “Mesmo quando o caminho se encontra nominalmente aberto — quando nada impede uma mulher de ser médica, advogada ou funcionária pública — acredito que muitos fantasmas e obstáculos ensombram o seu percurso.”¹⁶

Reconhecendo a dificuldade da tarefa exigida (“É mais difícil matar um fantasma do que uma realidade”)¹⁷, Virginia Woolf antecipa, em tom dramático, que a sua própria morte teria ocorrido caso não tivesse cometido o homicídio, aludindo ao tipo de situações nas quais a desistência feminina é consequência das dificuldades de conciliação entre vida privada e profissional. Sobre esse aspecto, é ainda de sublinhar que o *anjo da casa*, contrariamente aos rígidos códigos eclesiásticos atribuídos a celestiais criaturas, tem sexo — o feminino —, reforçando-se a falta de união entre as mulheres, a dualidade e os estereótipos geralmente associados à feminilidade. O fantasma, que a autora descreve como “intensamente simpática, imensamente encantadora e completamente altruísta”¹⁸, fortalece a metáfora da mulher que atinge a excelência no desempenho das

16. Woolf, V. (1932). *Professions for women*. Ensaio disponível, na íntegra em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html>. No original: “Even when the path is nominally open – when there is nothing to prevent a woman from being a doctor, a lawyer, a civil servant – there are many phantoms and obstacles, as I believe, looming in her way.”

17. *Idem*. No original: “It is harder to kill a phantom than a reality.”

18. *Idem*. No original: “intensely sympathetic, immensely charming, utterly unselfish.”

tarefas domésticas, sacrificando-se para aceder aos desejos e conciliando as opiniões de todos quantos a rodeiam. Consagra-se, deste modo, o que a própria Virginia Woolf já havia argumentado em *Um quarto só para si*: “Ao longo de séculos as mulheres têm servido de espelhos, possuindo o poder mágico e delicioso de reflectir a figura do homem duplicando o seu tamanho natural.”¹⁹

Nos finais do século XX, a inadequação da escritora às normas vigentes no seu tempo seria retomada por Michael Cunningham, mediante a criação de uma personagem literária baseada no seu perfil. No romance *As horas*, a sua ansiedade criativa é assim descrita:

“A sua mente fervilha. Esta manhã talvez consiga penetrar no obscurecimento, nos canos entupidos, chegar ao ouro. Sente isso dentro dela, um quase indescritível segundo eu, ou melhor, um eu paralelo e mais puro. Se fosse religiosa, chamar-lhe-ia alma. É mais do que a soma do seu intelecto e das suas emoções, mais do que a soma das suas experiências, embora corra como veias de metal brilhante por todas essas três coisas. É uma faculdade interior que reconhece os mistérios estimuladores do mundo porque é feita da mesma substância, e, quando a sorte a bafeja muito, ela consegue escrever directamente através dessa faculdade. Escrever em semelhante estado é a mais profunda satisfação que conhece, mas o seu acesso a ele vem e vai sem avisar.”²⁰

Pelo tríptico geracional de personagens femininas construídas por Cunningham, perpassa esta profunda melancolia, exibida como doença crónica de um século que pressionou, a diversos níveis, a existência feminina. “As mulheres têm problemas, não são problemáticas”, relembra Carol Hanisch: “Nós precisamos de mudar as condições objectivas (em que vivemos), e não ajustarmo-nos a elas.”²¹ Entendendo que a única forma de uma mulher se libertar da opressão em que vive é libertando-se da própria

19. Woolf, V. (2005). *Op. Cit.*, p. 58.

20. Cunningham, M. (1998). *As horas*. Lisboa: Gradiva, p. 38.

21. Hanisch, C. (1970). *Op. Cit.* No original: “Women are messed over, not messed up! We need to change the objective conditions, not adjust to them.”

culpa, a autora realiza uma síntese quase psicanalítica da ansiedade manifestada pela personagem Laura Brown no mesmo romance. Buscando a perfeição enquanto dona-de-casa, Mrs. Brown representa o arquétipo da mulher que, nos anos 50, se defronta com a cobrança externa, o cansaço e a necessidade de fuga. O seu constante vaivém entre a lucidez e a loucura é sintetizado no episódio em que tenta cozinhar um bolo:

“O bolo saiu menos bem do que ela esperava. Tenta não se importar com isso. É apenas um bolo, diz a si mesma. É apenas um bolo. [...] Não que haja alguma coisa que esteja realmente mal, mas ela imaginara algo mais. Imaginara um bolo maior, mais excepcional. Esperara (admite-o para consigo) que parecesse mais opulento e bonito, mais maravilhoso. Este bolo que acabou de fazer dá uma sensação de pequenez, não apenas no sentido físico, mas também como entidade. Parece coisa de amador, artesanal. Está bom, diz a si mesma. É um bom bolo, toda a gente vai gostar.”²²

Pela simultaneidade de contextualização histórica, a personagem Dora, de *Daqui p'rá frente*, apresenta certos paralelismos com Clarissa Vaughan — a terceira personagem de Cunningham, interpretada por Meryl Streep, na adaptação de Stephen Daldry ao cinema, estreada em 2003. No filme, a homónima da protagonista de *Mrs. Dalloway*²³ representa a mulher ocidental emancipada, editora de profissão. Com Dora, Clarissa partilha a preocupação e o cuidado com o outro, consubstanciados nas inúmeras visitas e na organização de uma festa de aniversário para Richard, o ex-marido seropositivo. Com Dora, partilha também a dificuldade de sustentação de uma relação amorosa, ainda que por motivos distintos: Clarissa terá oscilado entre uma e outra identidade sexual, enquanto Dora vive um casamento pautado por ciúmes, discussões e ausências constantes.

22. Cunningham, M. (1998). *Op. Cit.*, p. 101.

23. Referência ao romance de Virginia Woolf, originalmente publicado em 1925.

Na conclusão do paralelismo estabelecido, consideramos que, apesar de evidenciar os espectros (anjos ou fantasmas) que assombram tanto Virginia Woolf como as personagens de Michael Cunningham, *Daqui p'rá frente* enuncia possibilidades de superação, abstendo-se de promulgar uma tendência pedagógica ou a pretensa transformação em ícone político. A morte do *anjo da casa* ocorre desde o início do filme, quando Dora assume uma personalidade e vontade próprias, mostrando-se insubmissa e determinada. No entanto, tal como em *Aparelho voador a baixa altitude*, o final feliz comprova que o romantismo é possível e mais facilmente concretizado num mundo onde mulheres e homens lutam pela igualdade de direitos e de oportunidades. E esses serão os principais pontos fortes do filme. Por um lado, não se limita a uma abordagem sociológica das dificuldades que uma mulher enfrenta para seguir uma carreira política em Portugal, adensadas por uma vida pessoal que requer iguais atenções e cuidados. Por outro, ultrapassa o cânone da filmagem teatral do quotidiano de um casal e de três personagens secundárias que giram à sua volta.

Cada cena revela uma fluência e uma noção intuitiva do tempo da personagem. Há espaço para respirar, sem o silêncio e a lentidão expectáveis no palco. Prende-se a atenção de quem assiste, desde o início aos momentos finais do filme — os mesmos em que António é raptado por três menores, que haviam planeado um assalto a uma bomba de gasolina. Confrontado com a morte, o polícia decide voltar para casa, onde chora nos braços de Dora. É ela quem abraça, protege e salva António, invertendo-se o tradicional estatuto de herói.

Nos momentos finais, assiste-se a um passeio de mota pela ponte 25 de Abril, com cabelos ao vento, o regresso à Bossa Nova que enfatiza o momento e olhares entrecruzados pelo espelho retrovisor. O filme podia ter terminado aqui, mas a realizadora escolheu uma cena mais metafórica, não tanto ao jeito “viveram felizes para sempre”, mas mais semelhante a um “colaram juntos os cartazes de Dora”. Até quando, não se sabe. “O EU ÉS TU”, novo *slogan* do partido, enuncia-se como mensagem principal dessa reflexão sobre um casamento desgastado pelo tempo e salvo por um amor que sobrevive às diferenças.

António, por sua vez, viaja da repressão moral e da exigência monogâmica para uma definição dos afectos, nem sempre claros e traduzíveis no meio do caos quotidiano. A sua redenção não consistiu numa mudança radical de vida, nem sequer no encontro romântico que tantos filmes parecem mostrar só ser possível pela prática de aventuras e adultérios-*cliché*. A felicidade, que tanto urgia e buscava, estava ao lado da mulher com quem já era casado e com quem vivera uma crise circunstancial: vencida a rotina, realizadas determinadas cedências e definidos novos objectivos, a vida segue o seu rumo. “Daqui p’rá frente”, a personagem masculina (re)conhecerá os prazeres de um amor auto-suficiente, mas não necessariamente imune e idealista.

Cedendo-lhe uma vez mais a palavra, quando perguntamos à realizadora se o desfecho tem como objectivo passar uma mensagem de esperança, a resposta obtida representa a sua maneira de estar no cinema: “Fazer filmes é criar mundos onde, ao contrário da vida, podemos dar finais felizes às pessoas de quem gostamos.”²⁴ Poesia não demasiado lírica que apetece ver. Catarina Ruivo não é uma cineasta de extremos: não cai na vulgaridade ou no facilitismo de um cinema *mainstream*, nem se rende a divagações excêntricas ou *performances* institucionalizadas. Uma posição tão rara quanto necessária no novo cinema português.



Imagem 65: Fotograma de uma das últimas sequências de *Daqui p'rá frente*, reflexo da cumplicidade que volta a unir o casal.

24. Entrevista já citada.

**Considerações
finais**

*Nós moldamos as nossas ferramentas e,
posteriormente, são elas que nos moldam.*

John Culkin¹

Estabelecer uma metodologia de análise fílmica baseada nos conceitos-chave desenvolvidos por autores e autoras feministas representa um processo coincidente com a descrição de Culkin. Ao longo de quatro anos de pesquisa, essa mesma metodologia, associada a uma envolvimento compulsória na temática e a uma permanente visualização de imagens nas quais as relações de género são criticáveis foram modelando o nosso pensamento. A partir da Universidade, foram analisados constrangimentos das esferas pública e privada, concluindo-se que o pessoal é efectivamente político e que inúmeros desrespeitos pela universalidade dos direitos humanos são tecidos na intimidade de uma relação a dois. De modo não original, os limites da produção de conhecimento científico no sentido académico mais restrito foram, por esse motivo, sendo questionados. Por outro lado, de uma perspectiva foucaultiana, esbateram-se igualmente as ténues fronteiras que separam o autor da sua obra: o primeiro como produtor evidente da segunda, que volta a exercer mutações no primeiro.

Neste epílogo será então fundamental rever algumas das questões formuladas no início, ao mesmo tempo que se geram novas indagações para futuras pesquisas

1. Culkin, J.M. (1967, March 18). "A schoolman's guide to Marshall McLuhan". Em: *Saturday Review*. New York: McCall Corporation, p 70. A citação é frequente e erradamente atribuída a Marshall McLuhan, ainda que utilizada num artigo sobre o autor e concordante com a visão mcluhaniana dos usos e efeitos da tecnologia no comportamento humano. No original: "We shape our tools and thereafter they shape us." Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1967mar18?View=PDF>.

— próprias ou de leitores/as que contestem e aprofundem os argumentos e sensibilidades aqui recorrentes. Recorde-se que o conceito base do estudo dizia respeito à existência de um “cinema português no feminino”, enquanto conjunto minoritário de filmes, dirigidos por mulheres e inseridos num contexto específico: o de uma cinematografia nacional, fragilizada por uma marcante invisibilidade. Nesse sentido, foi ponderada a possibilidade das obras funcionarem como dispositivo eficaz na desconstrução de estereótipos criados ao longo de um século dominado por realizadores homens. Numa fase posterior foi ainda colocada a hipótese de existência de um traço comum e de um olhar unificador que perpassasse os filmes ou, ao invés, a detecção de uma heterogeneidade de formas e conteúdos.

Deste modo, partiu-se da premissa que incide no olhar de um realizador sobre a mulher, condensada numa estrutura que não permite a identificação daquele com a personagem feminina. Seguidamente procurou realizar-se o exercício contrário, analisando-se os casos em que a realizadora pode (e consegue) colmatar essa falha, criando personagens mais realistas e próximas das espectadoras. O objectivo, nesse caso, seria descortinar um discurso feminista por detrás dos textos fílmicos, estando sempre conscientes das resistências e ambiguidades associadas ao conceito. Por essa razão, foi fundamental aprofundar a génese dos movimentos ao longo da História, sublinhando a sua idêntica importância na luta por uma igualdade de direitos e optando pela conceptualização pluralista “feminismos”, por ressaltar as devidas distinções entre as correntes. Por último, aplicámos os seus princípios à sétima arte, tecendo algumas das considerações mais relevantes da presente investigação, nomeadamente no que diz respeito a uma predominância de tópicos feministas nos filmes que constituem o *corpus* de estudo, contraposta a uma total ausência de consciência por parte das suas realizadoras.

Voltemos a pensar, agora comparativamente, nos quatro filmes analisados:

· *Solo de violino* (Monique Rutler: 1992) é, de acordo com as reflexões elaboradas no capítulo 9, uma proposta feminista, pela denúncia de uma profunda desigualdade de género no começo do século XX. Contudo, quando confrontada com possíveis adjectivações ao seu filme, a realizadora

responde: “Sou um pouco feminista, é verdade, mas não acho que os meus filmes sejam feministas. Essa palavra continua a ter uma conotação um bocado negativa, sobretudo para as mulheres da minha geração. Eu mantive-me sempre à margem dessas polémicas. Quando me ligavam de associações ou de partidos políticos, ‘baldava-me’. Sempre gostei de apresentar e de discutir os meus filmes, mas não dessa forma” (página 232). No início da década de 80, como também foi lembrado, Monique Rutler seria a única mulher, em Portugal, a filmar longas-metragens. Sobre a sua entrada num mundo de homens, afirma: “Quando comecei a filmar, os meus colegas começaram por me proteger um pouco. Tinham uma atitude meio paternalista para comigo, mas era um paternalismo bem-disposto. É claro que, a partir do meu segundo filme, essa protecção acabou” (página 234). Em retrospectiva, a realizadora considera que a sociedade portuguesa não evoluiu significativamente desde os anos 80 e 90, nos quais teve um maior volume de produção: “Os problemas sociais com os idosos e com as mulheres continuam os mesmos. E a verdade é que, lá fora, nós continuamos a não existir” (página 234). No discurso, como na obra, são notórias as marcas feministas, mas nunca assumidas enquanto tal.

· Em concordância com a colega, Solveig Nordlund, revela idênticos processos de resistência epistémica. Na longa-metragem *Aparelho voador a baixa altitude* (2002), como vimos, Nordlund feminiza o conto homónimo de J.G. Ballard, heroizando as mulheres, salvadoras de uma nova espécie de seres humanos. Não obstante, em entrevista concedida pessoalmente, clarifica que tão-pouco se revê no conceito “feminista” como definidor da obra ou das suas atitudes enquanto mulher e cineasta. Na dissertação acerca do filme, não considerámos relevante colocar citações da referida entrevista, pelo tratamento de outras temáticas mais prementes e pela simultânea dificuldade da própria cineasta em se expressar sobre o tema. Sublinhe-se, no entanto, a similitude de linhas de pensamento de Solveig Nordlund e Monique Rutler, no sentido de não envolvimento ou identificação com este tipo de causas políticas.

· Cláudia Tomaz e Catarina Ruivo manifestam posições concordantes, já descritas nos capítulos 10 e 12 do presente estudo. Da entrevista facultada pela realizadora de *Noites* sobressai uma homóloga rejeição do conceito

“feminista” e uma sucedânea preferência pelo termo “feminino”. Dada a potencial subjectividade do último e um pedido de clarificação nosso, Cláudia Tomaz reitera: “A estética feminina, para mim, define-se por uma certa sensibilidade na forma como olhamos para as coisas — à sua volta e dentro delas. A indústria cinematográfica é muito dominada por homens, por ser um negócio regulado pelo poder. No meu caso, isso não se aplica. Para mim, fazer filmes é um processo de descoberta baseado em relações. Eu tento criar filmes a partir daquilo que observo e experiencio; por vezes nem sequer há uma história para nos guiar. [...] Para além disso, também acredito que a tecnologia digital tem sido a ferramenta-chave, permitindo criar novas visões alternativas que possam ser mais compatíveis com uma estética feminina. Desde que o equipamento e os meios se tornaram mais acessíveis, leves e pequenos, a relação com as pessoas que filmamos é mais directa. Talvez esta estética feminina vá ao encontro de uma forma poética de cinema e de vivência em si” (página 274). Ainda que inconscientemente, Cláudia Tomaz enuncia mecanismos de poder e estruturas que preservam uma desigualdade social, reforçando — tal como Laura Mulvey, Claire Johnston ou Annette Kuhn — a necessidade de criação e aproveitamento de dispositivos alternativos que combatam aquela desigualdade.

Já no caso de Catarina Ruivo, tendo em conta que *Daqui p’rá frente* se centra nos obstáculos enfrentados por uma mulher para assumir um cargo político, questionámos a cineasta de forma linear e pouco evasiva: “Considera que este é um filme feminista? Porquê?”, mas a realizadora preferiu não responder. À questão colocada seguidamente: “Considera ser mais fácil para uma realizadora filmar uma personagem mulher, no sentido de que as espectadoras se poderão também rever/identificar mais facilmente?”, Catarina Ruivo contestou: “Não, alguns dos mais belos filmes sobre mulheres foram feitos por homens.” Não havíamos perguntado nem tentado insinuar o contrário. Sobre este aspecto, sublinhe-se que não defendemos a impossibilidade, ou sequer a raridade, da existência de filmes feministas dirigidos por cineastas-homens. Seria determinista conjecturar a necessidade de ser mulher para a criação de modelos positivos e distantes de visões sexistas, sobretudo se pensarmos que realizadores como Ozu, Bergman, Resnais ou Ophüls conseguiram desenvolver (em alguns dos

seus filmes, e não em todos) personagens femininas que ultrapassam os arquétipos mencionados.

O cinema, como mecanismo de produção e reflexão de vivências e realidades, foi espelhando a sociedade envolvente e o progresso nas diferentes fases de conquista dos direitos humanos que marcaram o século XX. Quando a participação feminina na esfera pública era escassa, e a sociedade correspondia totalmente ao modelo patriarcal, o cinema (como a literatura e as outras artes) mimetizou comportamentos e mentalidades, extremando genéricas percepções da realidade. Desse modo, foram sendo reproduzidas imagens de mulheres como exímias mães/donas de casa: Maria de *Metropolis* (Fritz Lang: 1927), Angela de *Street angel* (Frank Borzage: 1928) ou Maria de *Música no coração* (Robert Wise: 1965). O ícone oposto, consagrado nas mulheres de moralidade dúbia, capazes de conduzir um homem à perdição, revela uma incapacidade de ver a figura feminina para lá dos arquétipos de uma sociedade urbana e cosmopolita.

Por outro lado, é historicamente comprovável que o aparecimento de determinadas realizadoras e estudiosas feministas suscitou questões e potenciou rupturas que conduziram à criação de imaginários distintos e alternativos. A partir dos seus trabalhos, foi possível contrariar uma certa invisibilidade da mulher real no cinema, iniciando-se também o debate sobre o desrespeito por direitos humanos fundamentais. Não será portanto coincidência que as principais obras de Bergman ou de Antonioni com personagens femininas de maior complexidade sejam produzidas a partir das décadas de 60 e 70, quando as denúncias de cariz político e igualitário se adensavam. Ao mesmo tempo, os filmes de cineastas precedentes como Dorothy Azner ou Ida Lupino, e de contemporâneas como Agnès Varda, Chantal Akerman, Lina Wertmüller, Gillian Armstrong ou Elaine May, propunham novos olhares por detrás das câmaras, desafiando paradigmas e estruturas consolidadas.

Regressando ao contexto nacional, e procurando elaborar um registo comparativo entre os quatro filmes mais aprofundadamente analisados, consideramos que, se em todos eles a marca feminista resulta evidente, não será menos evidente o desconforto suscitado pela designação entre as realizadoras. As suas respostas são concordantes no sentido de não se

assumirem como artistas politicamente activas, mas antes femininas e representantes da sensibilidade arquetípica de um género, o que permite atingir certas conclusões: para estas mulheres-cineastas é prejudicial que a sua arte seja encarada de uma perspectiva feminista, ou inclusivamente de género, pela presumível invisibilidade ou redução de todos os outros traços. Não obstante, será fundamental contrapor que o feminismo supõe uma tomada de consciência que se incorpora aos restantes valores da obra, preservando o seu estatuto polissémico. Do mesmo modo, é fundamental reiterar a existência de inúmeras correntes feministas e a quase impossibilidade de não identificação de uma mulher, quando devidamente elucidada, com nenhuma delas. Reforçam-se assim necessidades prementes de consciencialização e de abertura a um conceito que, tendo criticado tantos estereótipos, viria a ser irremediavelmente conotado com inúmeros outros. De acordo com a análise estatística, como vimos no capítulo 8 da presente tese, é também notório que a abertura do universo cinematográfico português à entrada de mulheres na área de realização se registou somente a partir da década de 80, nos primeiros anos de regime democrático. Favorável à criação de condições de desenvolvimento de uma igualdade de oportunidades, o sistema político instituído possibilitou o ingresso definitivo da mulher no mercado de trabalho e, em certos casos, o assumir de cargos públicos até aí reservados ao género masculino. Pode portanto inferir-se que a evolução do número de filmes realizados por mulheres reflecte, em parte, a evolução da presença da mulher na sociedade portuguesa. Paralelamente, o incremento de estruturas que possibilitem a mais mulheres dirigirem os seus próprios filmes traduz-se num importante passo na concretização de uma sociedade mais igualitária e, conseqüentemente, mais justa.

Sem embargo das mudanças positivas registadas, nacional e internacionalmente, mantém-se uma maior exposição e comercialização do corpo ou rosto perfeitos, com restritas medidas e parâmetros de definição que recaem, essencialmente, sobre um dos géneros. Sobre este ponto, um estudo recente da New York Film Academy — Acting and Film School, que analisa os 500 filmes mais vistos nos Estados Unidos da América entre os

anos de 2007 e 2012, revela discrepâncias graves no tipo de protagonismo atribuído a actores e actrizes:²

- Nos 500 filmes, apenas 30,8 por cento das personagens com discurso verbal (*speaking characters*) são mulheres, sendo esta percentagem mais elevada em filmes dirigidos por realizadoras;
- A percentagem de mulheres que usa “roupas reveladoras” dos seus atributos físicos ou que é filmada em nus parciais ronda, por sua vez, os 27 por cento. A percentagem de homens que surgem em condições idênticas não ultrapassa os oito por cento;
- Por último, a percentagem de cenas de nus parciais protagonizadas por adolescentes do sexo feminino aumentou, entre os anos a que a análise se dedica, em mais de trinta por cento.

No cinema português, como tem vindo a verificar-se, as apostas mais recentes em produções comerciais foram igualmente empreendidas no sentido de uma gratuitidade das cenas de sexo, com actrizes que exibem apenas os seus dotes físicos. Vejam-se os já citados exemplos de *O crime do Padre Amaro* (Carlos Coelho da Silva: 2005), *Call girl* (António Pedro Vasconcelos: 2007) ou *Second life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente: 2009), nos quais o objectivo de internacionalização não chega a ser cumprido. A respeito deste assunto, e dada a sua relevância sociológica, voltamos a referir que, a par de autores canónicos como Manoel de Oliveira, Pedro Costa ou João César Monteiro, seria importante que toda uma vasta cinematografia contemporânea fosse revelada a diferentes públicos. No circuito de exibição internacional encontram-se já realizadores como Miguel Gomes, João Salaviza, João Pedro Rodrigues ou João Canijo, votando-se ainda a nova geração de mulheres cineastas portuguesas a uma dupla invisibilidade. À excepção dos casos de Teresa Villaverde e Maria de Medeiros, com percursos reconhecidos, a maioria das ficções de longa-

2. “Gender inequality in film”. New York Film Academy — Acting and Film School. Novembro de 2013. Disponível em: <https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/>

metragem realizadas por mulheres, em Portugal, não ultrapassa o reduzido contexto nacional.

Por fim, ao longo da investigação, reflectiu-se ainda sobre a (in)utilidade da diferenciação de um filme por uma questão de género, ecoando o argumento de Oscar Wilde da simples existência da “arte pela arte”. Questionou-se, progressivamente, a pertinência da abordagem da temática na produção de objectos culturais: um livro apresentará uma escrita e uma sensibilidade feminina ou masculina? Uma pintura terá traços mais representativos de um dos sexos? Um filme denuncia o género do seu realizador/a? Nestes casos, e uma vez mais, será difícil circunscrever o pressuposto a redutores “sim” ou “não”, embora a conclusão seja tendencialmente positiva. O critério da facilidade de criação de um universo temático e experiencial será o mais óbvio: apesar de existirem personagens femininas realistas criadas por realizadores-homens, a sua percentagem aumenta consideravelmente quando mulheres filmam mulheres, escrevem sobre elas ou produzem qualquer objecto artístico relacionado com as próprias. Três dos quatro filmes por nós analisados em maior profundidade permitem-nos concluir que a maioria das realizadoras cria personagens femininas fortes e independentes, com as quais uma audiência do mesmo género poderá ter maior facilidade de identificação. Sublinhe-se, porém, a referência a uma maioria e não à sua totalidade, sendo que cineastas como Kathryn Bigelow ou a própria Cláudia Tomaz constituem excepções, pela realização de filmes centrados nas personagens masculinas, no caso da primeira, ou em personagens niilistas, no caso da segunda.

Na defesa de considerações deste cariz, e perante os expectáveis mecanismos de resistência encontrados, apurou-se que as próprias autoras (e autores) feministas que realizam estudos fílmicos têm também procurado responder às constantes críticas de etnocentrismo e desactualização. Quanto a este aspecto, levantaram-se outro tipo de questões: não existindo uma consciência de identidade ou, em certos casos, notando-se uma completa rejeição da mesma, como poderiam os movimentos políticos cumprir os seus objectivos inclusivos? De que forma uma mulher que se define a si própria primeiramente como mãe, esposa, cristã, socialista, cabeleireira, portuguesa e, somente no final da listagem de uma série de características,

como mulher, sentirá alguma empatia ou necessidade de envolvimento com os temas e debates recorrentes? A importância da partilha de experiências unificadoras do género feminino, não implicativa de uma uniformização de pensamentos ou ideais, foi a posição assimilada ao longo da tese. Na esteira das propostas de Iris Young, Amartya Sen ou Kathleen Weiler, entre outros autores/as que sublinham a coexistência de múltiplas identidades dentro do mesmo ser, defendemos que, enquanto membros de uma série, as mulheres não serão necessariamente idênticas, podendo trocar de posições entre si. Arriscando o paradoxo de um discurso que cria, segundo a conceptualização beauvoiriana, um “universal concreto” ou “singular”, considerou-se que a arte, enquanto expressão individual dirigida a um número potencialmente infinito de espectadores/as, se postula como meio privilegiado de alcançar o referido objectivo de unificação.

O projecto contemporâneo de um cinema de mulheres não se restringe, por consequência, a perturbar ou a anular o olhar masculino dominante, representando as suas lacunas ou repressões. O desafio presente traduz-se na efectivação de um olhar distinto e no incentivo à sua representação. Num século de desafios epistemológicos, as mulheres deixam de ser meras leitoras, consumidoras ou espectadoras, passando a ser também escritoras, realizadoras e produtoras dos objectos culturais que as identificam.

Anexos

No decorrer da presente investigação, foi pertinente verificar o número e a distribuição geográfica mundial de festivais de cinema de mulheres como sustentação do desenvolvimento de um certame temático em Portugal. Com esse objectivo, foi recolhida informação disponibilizada por duas organizações particulares: a *Women Make Movies* e a *Women in the Director's Chair*, reiterando-se a dificuldade (se não mesmo a impossibilidade) de elaborar uma lista definitiva, uma vez que inúmeras iniciativas deste tipo vão surgindo, enquanto outras são suspensas ou terminam. Ainda assim, e não existindo actualização de dados por parte das duas organizações mencionadas, a informação recolhida foi cruzada com a disponibilizada no *site Festival Focus* e com pontuais pesquisas temáticas.

Na listagem final não se referem festivais especializados, como os inúmeros eventos dedicados a mulheres de uma raça ou etnia particulares (o *International Black Women's Film Festival*, em Oakland — EUA é **um dos possíveis exemplos**) ou os destinados a mulheres com uma determinada orientação sexual, como o *Cineffable — Festival International du Film Lesbien & Feminist de Paris*. Exclui-se ainda um festival dedicado apenas ao cinema de animação realizado por mulheres — *Tricky Women Film Festival*, em Viena —, por ser limitado ao **género** cinematográfico. Os festivais mencionados na listagem são direccionados a mulheres realizadoras, independentemente da sua raça, religião, país de origem, orientação sexual ou mesmo género cinematográfico ao qual se dedicam.

Festivais de cinema de mulheres

Continentes	País	Festival	Localidade	Site
América	EUA	Rocky Mountain Women's Film Festival	Colorado Springs	www.rmwfilmfest.org
		Davis Feminist Film Festival	Davis	www.femfilmfest.ucdavis.edu
		San Francisco Women's Film Festival	San Francisco	sfwff.blogspot.com
		Women's Film Festival, Brattleboro	Vermont	www.womensfilmfestival.org
		Women's International Film and Arts Festival	Miami	www.womensfilmfest.com
		Brooklyn Girl Fest	Brooklyn	www.brooklyngirlfilmfest.com
		Women in Film	Dallas	www.wifdallas.org
		Female Shorts: Film & Video Showcase	Alexandria – Louisiana	www.facebook.com/pages/Female-Shorts-Film-Festival
		Gate City Women's Film Festival	Greensboro	www.myspace.com/gatecityfilmfest
		LA Femme Film Festival	Beverly Hills	www.lafemme.org
		Los Angeles Womens' International Film Festival	Los Angeles	www.lawomensfest.com
		Palm Beach Women's International Film Festival	Palm Beach – Florida	www.pbwiff.com
		Post Alley Film Festival	Seattle	www.postalleyfilmfestival.com
		Luna Fest	Emeryville, California	www.lunafest.org
Buffalo, International Women's Film Festival	New York	www.genderin.buffalo.edu		

América	EUA	Everett Women's Film Festival	Everett — Washington	www.everettfilmfest.com
		Reel Women	Austin — Texas	www.reelwomen.org
		Portland Women's Film Festival	Portland	www.powfest.com
		Maine Women and Girl Film Festival	Portland	www.acompanyofgirls.org
		Through Women's Eyes Film Festival	Sarasota	www.throughwomenseyes.com
		360 365 George Eastman House Film Festival	New York	www.highfallsfilmfestival.com
		Reel Sisters of the Diaspora Film Festival	Brooklyn	www.reelsisters.org
		San Diego Women's Film Festival	San Diego, California	www.jenniferhsu.com/San-Diego-Women-s-Film-Festival
		Lady Filmmakers Film Festival	Beverly Hills	www.ladyfilmmakers.com
	Canadá	St. John's International Women's Film Festival	Newfoundland	www.womensfilmfestival.com
		Herland Feminist Film and Video Celebration	Alberta	www.herlandfestival.com
		The Female Eye Film Festival	Ontario	www.femaleeyefilmfestival.com
		Vancouver Women in Film Festival	Vancouver	www.womeninfilm.ca
		Women In Film Festival Bc	Vancouver	www.wiffbc.com

	Brasil	Femina, Festival Internacional de Cinema Feminino	Rio de Janeiro	www.feminafest.com.br
		Tudo sobre mulheres	Chapado dos Guimarães — Mato-Grosso	www.tudosobremulheres.com.br
	Argentina	Mujeres en foco	Buenos Aires	www.mujiresenfoco.com.ar
	Chile	Festival de cine de Mujeres	Santiago de Chile	www.femcine.cl
Europa	Alemanha	Frauen Welten	Tübingen	www.frauenrechte.de
		Frauen Film Festival	Dortmund — Cologne	www.frauenfilmfestival.eu
	França	Festival International de Films de Femmes	Creteil	www.filmsdefemmes.com
	Suécia	Ifema	Malmö	www.femalefilmfestival.se
	Suíça	Corto Helvético al Femminile	Losone	ch-alfemminile.ch
	Turquia	Flying Broom	Ankara	festival.ucansupurge.org
		Filmmor Women's Film Festival	Istambul	www.filmmor.org
	Itália	Immaginaria	Torino	www.immaginaria.org
	Eslovénia	City of Women	Ljubjana	www.cityofwomen.org
	Espanha	Mufest	Santiago de Compostela	www.andainamulleres.org
		Mujeres en dirección	Cuenca	www.mujiresendireccion.es
	Israel	International Women's Film Festival	Rehovot	www.iwff.net
	Inglaterra	Birds Eye View	London	www.birds-eye-view.co.uk
Film directing 4 women		London	www.filmdirecting4women.com	

Ásia	Taiwan	Women Make Waves	Taipei	www.wmw.com.tw
	Coreia do Sul	International Women's Film Festival	Seoul	www.wffis.or.kr
	Arménia	Kin	Yerevan	www.kinfestival.wordpress.com
	Índia	Samsung Women's International Film Festival	Chennai	inkocentre.org
	Japão	Tokyo International Women Film Festival	Tóquio	www.tiff-jp.net
Oceânia	Austrália	WOW: World of Women Film Festival	Sydney	www.wift.org

Anexo – Lista de festivais de cinema de mulheres. Fontes: Festival Focus: www.festivalfocus.org; Women in the director's chair: <http://wide.org/links.html>; Women make movies: www.wmm.com.

**Referências
bibliográficas**

- Adorno, T. (2003). *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34.
- Alcoforado, M. (1998). *Cartas portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Alizade, A. M. et al. (ed., 2004). *Masculino — Femenino: Cuestiones psicoanalíticas contemporâneas*. Buenos Aires: Lumen.
- Andresen, S. M. B. (1995). *Obra poética I*. Lisboa: Caminho.
- Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Aristóteles (1965). *A política*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Edições texto & grafia.
- Austin (1986). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- Baecque, A. (org., 2001). *La politique des auteurs: Les textes*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Ballard, J. G. (1973). *Crash*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____ (1987). *Aparelho voador a baixa altitude*. Lisboa: Editorial Caminho.
- _____ (2008). *Miracles of life: An autobiography*. New York: Harper Collins Publishers.
- Barreno, M. I., et al. (2010). *Novas cartas portuguesas*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Barthes, R. (1964). *Ensaio crítico*. Lisboa: Edições 70.
- _____ (1966). *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70.
- _____ (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água.

- Bazin, A. (1991). *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Beauvoir, S. (1972). *Tout compte fait*. Paris: Gallimard.
- _____ (1976). *O segundo sexo* (volumes 1 e 2). Venda Nova: Bertrand Editora.
- _____ (1985). *O sangue dos outros*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____ (1989). *A convidada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Bernardet, J. C. (1994). *O autor no cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bíblia sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica.
- Bobbio, N. (1977). *Igualdad y libertad*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1991). *El tiempo de los derechos*. Madrid: Editorial Sistema.
- _____ (1998). *A era dos direitos*. São Paulo: Editora Campus/Elsevier.
- Bordwell, D. (1991). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Burgin, V. et al. (eds., 1986). *Formations of fantasy*. London: Routledge.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble — Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge.
- Cabo, R. M. (ed., 2009). *Cem mil cigarros — Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Carmo, H. & Ferreira, M. (org., 1998). *Metodologia da investigação: Guia para a auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Catedra.
- Castilho, N. T. (2011). *Falso documentário: Montar entre ficção e facto*. Dissertação de mestrado em “Som e Imagem”. Porto: Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (a aguardar publicação).
- Castro, I. et al. (2000). *Cineastas portuguesas 1874–1956*. Câmara Municipal de Lisboa.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2002). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Em: Queiroz, R. C. & Guimarães, C. (sel. e orgs., 2008). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cunha, T. C. (2004). *Argumentação e crítica*. Coimbra: Edições Minerva.
- Cunningham, M. (1998). *As horas*. Lisboa: Gradiva.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

- Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo 2: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Donald, J. (ed., 1989). *Fantasy and the cinema*. London: British Film Institute.
- Duby, G. & Perrot, M. (2000). *Historia de las mujeres* (vols. 1 a 5). Madrid: Taurus.
- Eaubonne, F. (1951). *Le complexe de Diane*. Paris: Julliard.
- Engels, F. (2010). *The origin of the family, private property and the state*. Edinburg: Penguin Classics, Kindle Edition.
- Erens, P. (ed., 1991). *Issues in feminist film criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fernández, E. (2003). *Igualdad y derechos humanos*. Madrid: Tecnos.
- Ferreira, V. W. (coor., 1998). *Portugal 45-95 nas artes, nas letras e nas ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura.
- Ferreira, C. O. (org., 2007). *O cinema português através dos seus filmes*. Campo das Letras: Porto.
- Foucault, M. (1987). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária.
- _____ (1999). *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Fouque, A. (1995). *Il y a deux sexes: Essais de féminologie, 1989-1995*. Paris: Gallimard.
- Francis, C. & Gontier, F. (org., 1979). *Les écrits de Simone de Beauvoir: La vie — l'écriture*. Paris: Gallimard.
- French, L. (2007). *Centring the female: the articulation of female experience in the films of Jane Campion*. Melbourne: RMIT University.
- Freud, S. (1989). *The ego and the id*. New York: W. W. Norton & Company.
- _____ (1996). *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago.
- Gasiorek, A. (2005). *JG Ballard*. Manchester University Press.
- Gledhill, C. (ed., 1991). *Stardom: Industry of desire*. London: Routledge.
- Gonzaga, M. (2009). *Maria Adelaide Coelho da Cunha: Doida não e não!* Lisboa: Bertrand Editora.
- Grilo, J. M. (2007). *As lições do cinema: Manual de filmologia*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Edições Colibri.

- Habermas, J. (1984). *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Hall, S. & Gay. P. (1996). *Questions of cultural identity*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Halimi, G. (1997). *La nouvelle cause des femmes*. Paris: Seuil.
- Haskell, M. (1987). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hegel, F. (1992). *Enciclopédia das ciências filosóficas em epítome*, vol. 3: *Filosofia do Espírito*. Lisboa: Edições 70.
- Houel, A. (1999). *O adultério no feminino e o seu romance*. Porto: Ambar.
- Johnston, C. (1973). *Notes on women's cinema*. London: Society for Education in Film and Television.
- Joly, M. (2003). *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- Kaplan, A. (1983). *A mulher e o cinema: Os dois lados da câmara*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Khayyam, O. (1990). *Rubaiyat: Odes ao vinho*. Editorial Estampa: Lisboa.
- Kononenko, I. (org., 2010). *Teachers of wisdom*. RoseDog Books: Pittsburgh.
- Kuhn, A. (1982). *Women's pictures: Feminism and cinema*. London: Verso.
- Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lipovetsky, G. (1997). *A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Loades, D. (2003). *Reader's guide to British History*, vols. 1 e 2. London: Routledge.
- Locke, J. (2006). *Dois tratados do Governo Civil*. Lisboa: Edições 70.
- Lotman, Y. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Luño, P. (2004). *Los derechos fundamentales*. Madrid: Tecnos.
- Martínez, P-B (1999). *Curso de derechos fundamentales: Teoría general*. Madrid: Universidad Carlos III - Boletín Oficial del Estado.
- Marx, K. (1978). *Para a crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural.
- _____ (1989). *Manuscritos económico-filosóficos*. Lisboa: Edições 70.
- Mast, G. (org., 1992). *Film theory and criticism: Introductory reading*. London: Oxford University Press.

- Matos-Cruz, J. (1999). *O cais do olhar: O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Maurois, A. (1959). *História de Inglaterra*. Rio de Janeiro: Editora Pongetti.
- Metz, C. (1980). *O significante imaginário: Psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Millett, K. (2000). *Sexual politics*. Champaign: University of Illinois Press.
- Mondzain, M.-J. (2002). *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard.
- Money, J. & Erhardt, A. (1972). *Man & woman, boy & girl: Gender identity from conception to maturity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Monteil, C. (2000). *Os amantes da liberdade: A aventura de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir*. Mem Martins: Inquérito.
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Minuit.
- Münsterberg, H. (1916). *The photoplay: A psychological study*. New York: D. Appleton & C.
- Nietzsche, F. (2000). *O anticristo, Ecce homo e Nietzsche contra Wagner*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- PanosKy, R. (2005). *International female film directors: Their contributions to the film industry and women's roles in society*. Honors Scholar Theses. Paper 5. University of Connecticut.
- Pereira, M. H. (2010, org.). *Romana: Antologia da cultura latina*. Edição Babel: Lisboa.
- Pereira, M. S. (org., 1999). *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa: Fim de Século.
- Perelman, C. (1993). *O império retórico: Retórica e argumentação*. Porto: Asa Editores.
- Perrot, M. (org., 1991). *História da vida privada 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pintasilgo, M. L. (1980). *Sulcos do nosso querer comum: Recortes de entrevistas concedidas durante o V Governo Constitucional*. Lisboa: Fundação Cuidar o Futuro.
- Platão (1972). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Pribram, E.D. (ed., 1988), *Female spectators: Looking at film and television*. London: Verso.
- Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do cinema português* (2 volumes: 1962/1988 e 1989/2003). Lisboa: Caminho.
- Ranciére, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rawls, J. (2003). *A theory of Justice*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ricoeur, P. (1976). *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- _____ (1988). *Interpretação e ideologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Romero, C. Z. (1999). *Simone de Beauvoir*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sales, M. & Cunha, P. (org., 2010). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3/UERJ.
- Sarlo, B. (2005). *Tempo passado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Saussure, F. (1986). *Curso de lingüística geral*. Publicações Dom Quixote: Universidade Moderna.
- Sen, A. (2007). *Identidade e violência*. Lisboa: Tinta da China.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. Hoboken/New Jersey: Wiley.
- Thompson, J. (1998). *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Tynianov, I., et al. (ed., 1984). *Poetika Kino*. California: Berkeley Slavic Specialties.
- Trevelyan, G. M. (1942). *História concisa de Inglaterra*, volumes I e II. Lisboa: Biblioteca da História.
- Truffaut, F. (2005). *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Tuttle, L. (2001). *Writing fantasy and science fiction*. London: Bloomsbury Publishing.
- Valcárcel, A. (ed., 1994). *El concepto de igualdad*. Madrid: Pablo Iglesias.
- Vieira, M. (2009). *Três dias sem Deus*. Dissertação de Licenciatura. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica (a aguardar publicação).
- Woolf, V. (2005). *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Wright, R. (1994). *The moral animal: Why we are the way we are*. London: Abacus.
- Young, I. (1990). *Justice and the politics of difference*. Princeton University Press.

Ensaaios e artigos especializados

- Barry, J & Flitterman, S. (1980). "Textual strategies: the politics of art-making". Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. N.º 21.
- Bovenschen, S. (1976). "Is there a feminine aesthetic?" Em: *New German Critique*. Duke University Press, Durham, USA. N.º 1.
- Braidotti, R. (1996). *Un ciberfeminismo diferente*. Asociación E-mujeres. Artigo disponível em: <http://e-mujeres.net/content/rosi-braidotti-ciberfeminismo-diferente>.
- "Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*" (1977). Em: *Camera Obscura*. Duke University Press, Durham, USA. N.º 2.
- Chaperon, S. (1999). "Auê sobre O segundo sexo". Em: Bard, C. (org., 1999). *Un siècle d'antifeminisme*. Paris: Librairie Arthème Fayard (tradução de Cadernos Pagu, Núcleo de Estudos de Gênero, Universidade Estadual de Campinas).
- Citron, M. *et al.* (1978). "Women and film: a discussion of feminist aesthetics". Em: *New German Critique*. Duke University Press, Durham, USA. N.º 13.
- Couto, M. (2011). "Mudar o medo". *Estoril Conferences*. Vídeo da conferência disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jACccaTogxE>.
- Culkin, J.M. (1967, March 18). "A schoolman's guide to Marshall McLuhan". Em: *Saturday Review*. New York: McCall Corporation. Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1967mar18?View=PDF>
- Doane, M. A. (1981). "Caught and Rebecca: the inscription of femininity as absence". Em: Thornham, S. (ed., 1999). *Feminist film theory: A reader*. New York University Press.
- Elías, C. A. (2007). "Gênero e estereótipos nas séries televisivas de ficção científica". Em: *Outra travessia* — Revista de pós-graduação em literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. N.º 6.
- Ferreira, C. O. (2012). "Em favor do cinema indisciplinar: o caso português". Em: *Rebeca* — Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual. SOCINE: São Paulo. N.º 2.

- “Gender inequality in film”. New York Film Academy (Acting and Film School). Novembro, 2013. Disponível em: <https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/>
- Gomes, W. (2004). “La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico”. Em: *Significação* — Revista de cultura audiovisual. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais — PPGMPA: Universidade de São Paulo (USP). N.º 21.
- Hanisch, C. (1970). “The personal is political”. Em: Firestone, S. & Koedt, A. (org., 1970). *Notes from the second year: Women’s Liberation*. Disponível na íntegra em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.
- Hanisch, C. (2010). “Women’s Liberation Consciousness-Raising: Then and Now”. Em: *On The Issues Magazine Online*. New York: Choices Women’s Medical Center. Disponível em: http://www.ontheissuesmagazine.com/2010spring/2010spring_Hanisch.php.
- Johnston, C. (1982). “The subject of feminist film theory/practice”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. N.º 21.
- Laporta, F. (1987). “Sobre el concepto de derechos humanos”. Em: *Doxa: Filosofía del Derecho*. Universidad de Alicante. N.º 4.
- Lara, R. (2005). “Mujer, feminismo y ciencia-ficción”. Em: *Página Abierta*. N.º 162. Texto disponível em: <http://www.pensamientocritico.org/raflar0905.htm>.
- Lauretis, T. (1985). “Aesthetic and feminist theory: rethinking women’s cinema”. Em: *New German Critique*. N.º 34.
- Mondzain, M.-J. (2007). “Antropologia da imagem”. (Parte da obra *Homo spectator: De la fabrication à la manipulation des images*. Paris : Bayard). Tradução de Luís Lima. *Dicionário Crítico*: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens — Universidade Nova de Lisboa. Texto disponível em: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=>
- Mulvey, L. (1975). “Visual pleasure and narrative cinema”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. N.º 16.3.

- Mulvey, L. (1979). "Feminism, film and the avant-garde". Em: *Framework — The journal of cinema and media*. Detroit: Wayne State University Press. N.º 10.
- Palma, R. (2009). "O futuro num vão de escadas. A ficção científica no cinema português". Em: 8.º Lusocom. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Patmore, C. (1854). *The angel in the house*. Poema disponível, na íntegra, em: <http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/>.
- Penafria, M. (2009). *Análise de filmes – Conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso Sopcom. Covilhã: BOCC.
- Pereira, A. C. (2011). "A internet como uma forma alternativa de distribuição: Uma entrevista com a realizadora portuguesa Cláudia Tomaz". Em: *Doc On-Line — Revista digital de cinema documentário*. Universidade da Beira Interior. N.º 11. ISSN: 1646-477x.
- Pereira, A.C. (2011). "A relação entre feminismo e cinema em Annette Kuhn: Da teoria à necessidade de criação de formas alternativas de exibição". Em: Valente, A. C. & Capucho, R. (coord.). *Avança / Cinema, 2011*. Avança: Edições Cine-Clube. ISBN: 978-989-96858-1-9
- Pereira, A. C. (2012). "O niilismo de Cláudia Tomaz como prenúncio de um cinema português centrado no miserabilismo humano". Em: *Observatório*. OberCom — Research and Knowledge in Communication: Portugal. Volume 6, N.º 4. ISSN: 1646-5954.
- Pereira, A. C. (2012). "Sugestão de criação de um festival de cinema de mulheres em Portugal, a partir da leitura de Annette Kuhn". Em: *Galáxia: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica — Pontifícia Universidade Católica — São Paulo*. N.º 24. ISSN: 1982-2553.
- Pereira, A. C. (2013). "J.G. Ballard e Solveig Nordlund: Hologramas de um futuro próximo em que tolerância e feminismo conduzem a uma mudança de paradigma". Em: *Persona — Revista do Departamento de Teatro e Cinema — Escola Superior Artística do Porto*. N.º 1. ERC: 126413.

- Pereira, A. C. (2013). “O fantasma do anjo da casa no filme *Daqui p’rá frente*, de Catarina Ruivo”. Em: *Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses*. Livros LabCom (edição). Cinema e Multimédia (série). Depósito legal: 360725/13. ISBN: 978-989-654-108-8.
- Pereira, A. C. (2014). “O adultério feminino mediado pelo olhar de Monique Rutler ou o charme discreto de uma burguesia republicana e falsamoralista”. Em: *RELICI — Revista Livre de Cinema*. Universidade Federal do Paraná (UFPR): Brasil. Volume 1, N.º 2. ISSN: 2357-8807.
- Pereira, A. C. et al (2015). “Uma definição de Cinema, por Pedro Costa”. Em: *Doc On-Line — Revista digital de cinema documentário*. Universidade da Beira Interior. N.º 17. ISSN: 1646-477x.
- Pereira, J. M. (1996). “O Professor Sobral Cid na história da psiquiatria portuguesa”. Em: *Revista da Associação para o estudo, reflexão e pesquisa em psiquiatria e saúde mental*. Coimbra: AERPPSM. N.º 2.
- Rimbaud, A. (1871). *Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871*. Disponível em: http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant.htm.
- Robles, L. (2008). *Escritoras de ciencia ficción y fantasía*. Madrid: Biblioteca de Mujeres de Madrid. Texto disponível no blogue da autora, em: <http://escritorasfantastikas.blogspot.pt/search/label/Mujeres%20y%20ciencia%20ficci%C3%B3n>.
- Smith, S. (1972). “The image of women in film: some suggestions for future research”. Em: Beh, S.H. & Saunie, S. (ed., 1972). *Women and film*. Berkeley, California. N.º 1.
- Weiler, K. (2004). “Freire e uma pedagogia feminista da diferença”. Em: *Revista Ex Aequo — Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*. Porto: Celta Editora. N.º 8.
- Woolf, V. (1932). *Professions for women*. Ensaio disponível na íntegra em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html>.
- Young, I. M. (2004). “O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social”. Em: *Revista Ex Aequo — Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*. Porto: Celta Editora. N.º 8.

Jornais e revistas

- Câmara, V. (2000). “Sem medo”. Em: *Público* (Suplemento *Artes*). 22 de Setembro de 2000. Lisboa: Grupo Sonae.
- Glass, K. (2012). “Fazem a revolução totalmente nuas.” Em: *The Sunday Times*, publicado pela revista *Sábado*. 24 a 30 de Maio de 2012. Lisboa: Cofina Media.
- Gomes, K. (2000). “Sobre o amor”. Em: *Público* (Suplemento *Artes*). 22 de Setembro de 2000. Lisboa: Grupo Sonae.
- Grilo, J. M (2000). “Imagens de João Mário Grilo”. Em: *Visão*. 28 de Setembro de 2000. Lisboa: Abril Controljornal Edipresse.
- Lameira, J. (2012). “O Maverick do cinema português”. Em: *Público* (Suplemento *Ípsilon*). 7 de Setembro de 2012. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=309959>
- Mendes, I. et al. (2008). “Entrevista a Cláudia Tomaz: a ‘realizadora-cientista’”. Em: *Sapo Notícias*. 23 de Abril de 2008. Disponível em: <http://noticias.sapo.pt/info/artigo/816695>
- Rutler, M. (1990). Em: *Jornal de Letras*. 2 de Outubro de 1990. Lisboa: Grupo Impresa.
- Rutler, M. em entrevista a Rosa, V. (1992). “É exaustivo conseguir estrear um filme português em Portugal”. 25 de Julho de 1992. Em: *Correio da manhã*. Lisboa: Grupo Cofina.
- Varda, A. (2009). “The beaches of Agnès: Interview with Agnès Varda.” 2 de Outubro de 2009. Em: *Electric sheep*. Disponível em: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2009/10/02/the-beaches-of-agnes-interview-with-agnes-var-da/>

Sites e blogues referidos

- Alice Guy Blaché: <http://www.aliceguyblache.com/>
Alliance of women film journalists: <http://awfj.org>
Assembleia da República: www.parlamento.pt
Comunidade Israelita de Lisboa: www.cilisboa.org

Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego: www.cite.gov.pt
Festival Focus: www.festivalfocus.org
Hannah Wilke: www.hannahwilke.com
Infopédia: www.infopedia.pt
Instituto do Cinema e do Audiovisual: <http://www.ica-ip.pt>
International women's day: <http://www.internationalwomensday.com>
Internet Movie Database: www.imdb.com
Licia Ronzulli: <http://www.liciaronzulli.it/>
Magazine women in film: <http://magazine.women-in-film.com>
Ministério dos Direitos das Mulheres, em França: <http://femmes.gouv.fr/>
Mulheres portuguesas do século XX — Realizadoras: http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Realizadoras_Txts.htm
Museu Egas Moniz: <http://museuegasmoniz.cm-estorreja.pt>
Sight and sound: <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012>
Women e-news: www.womensenews.org
Women in the director's chair: <http://widc.org/links.html>
Women make movies: www.wmm.com
Youtube: www.youtube.com

Legislação referida

A vindication of the rights of woman (Wollstonecraft, M.: 1792): <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/WolVind.html>
Bill of Rights (1689): http://avalon.law.yale.edu/17th_century/england.asp
Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra as mulheres: <http://www.gddc.pt/direitos-humanos/textos-internacionais-dh/tidhuniversais/dm-conv-edcmulheres.html>
Declaration of Independence (July 4, 1776): http://avalon.law.yale.edu/18th_century/declare.asp
Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne, Olympe de Gouges (1791): www.philo5.com/Mes%20lectures/GougesOlympeDe-DeclarationDroitsFemme.html
Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen (1789): <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp>

Declaration of Human Rights (1948): <http://www.un.org/en/documents/udhr/index.shtml>

Habeas Corpus: http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=10990

The Virginia Declaration of Rights (1776): http://www.constitution.org/bcp/virg_dor.htm

Filmografia das quatro cineastas em análise

Monique Rutler

1990: *Solo de violino*

1989: *O carro da Estrela* (documentário)

1984: *Jogo de mão*

1981: *Velhos são os trapos*

1981: *Assoa o nariz e porta-te bem* (telefilme)

Cláudia Tomaz

2008: *Travelogue* (documentário)

2003: *Nós*

2000: *Noites*

1998: *Desvio* (curta-metragem)

1998: *Olhos claros* (curta-metragem)

Solveig Nordlund

2011: *A morte de Carlos Gardel*

2010: *O espelho lento* (curta-metragem)

2006: *O beijo* (curta-metragem)

2003: *Amanhã* (curta-metragem)

2003: *A filha*

2002: *Aparelho voador a baixa altitude*

1999: *The ticket inspector* (curta-metragem)

1998: *Uma voz na noite* (curta-metragem)
1998: *Comédia infantil*
1997: *António Lobo Antunes* (documentário)
1994: *Até amanhã, Mário*
1994: *Bergtagen* (curta-metragem)
1985: *Vad hände katten i råttans år?*
1983: *Dina e Django*
1979: *E não se pode exterminá-lo?* (telefilme)
1979: *Música para si* (média-metragem)
1978: *Nem pássaro nem peixe* (média-metragem)
1978: *Viagem para a felicidade* (curta-metragem)
1977: *A lei da terra* (filme-colectivo)

Catarina Ruivo

2012: *Em segunda mão*
2008: *Daqui p'rá frente*
2004: *André Valente*



