



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Artes e Letras

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

**Ana Catarina dos Santos Pereira**

Tese para obtenção do Grau de Doutor em

**Ciências da Comunicação**

(3º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Tito Cardoso e Cunha

**Covilhã, Julho de 2014**



# Dedicatória

Aos meus pais.



# Agradecimentos

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

Ao Professor Doutor Paulo Serra, pelo apoio e atenção concedidos a todos os alunos e alunas do terceiro ciclo de Ciências da Comunicação.

Ao Professor Doutor António Fidalgo, pelo incentivo à investigação científica como meio de evolução, não apenas dos profissionais, mas também, e essencialmente, dos seres humanos.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia, que apoiou, com quatro anos de financiamento, a bolsa de investigação que permitiu a efectiva realização da presente tese.

A Bruno Rego, Cláudio Ferreira, Francisco Merino, Graça Castelo Branco, Luís Pato, Madalena Sena, Ricardo Morais, Rodolfo Pinto Silva e Rúben Almeida, por terem feito parte deste percurso comigo.

A Ana Margarida Sá, Andreia Brás, Bárbara Castelo Branco, Hélder Faria, Luís Sérgio, Luísa Soares, Mariana Silva, Marta Costa, Melanie Cecília Alves, Miguel Moreira, Pedro Gancho, Ricardo Madeira e Rodrigo Raposo, a minha primeira turma de alunos, pela aprendizagem dentro e fora de portas da sala de aula.

Aos colegas e amigos, investigadores do LabCom, que partilham o gosto pela observação, leitura, pesquisa e produção de conhecimento.

Aos cinéfilos que conheci e que me inspiraram ao longo dos anos, entre eles: Ana Simões, António Costa Valente, Eduardo Baggio, Érica do Nascimento, Fátima Chinita, Fernando Cabral, Jorge Figueiredo Santos, José António Cunha, Liliana Navarra, Luís Nogueira, Paulo Cunha, Paulo Soares, Pedro Miguel Fernandes e Rita Capucho.

A Ana Isabel Albuquerque, Andreia Lopes, Carina Conde, Catarina Rodrigues, Catarina Moura, Cidália Machado, Cristina Lopes, Dália Andrade, Diogo Andrade, Daniela Fazenda, Fernando Cardoso, Francisco Sanches, Inês Lopes, Joana Leitão, João Duarte, Marta Pereira, Pedro Marques e Susana Costa, por, de uma ou de outra forma, fazerem questão de estar presentes.

Aos avós, tios, primos, afilhado e, essencialmente, às duas pessoas a quem dedico esta tese, pelo amor e pela educação que fizeram de mim a pessoa que hoje sou. Desde o primeiro dia.



## Resumo

A História do Cinema tem início nos finais do século XIX, em sociedades europeias heterogéneas, com uma estrutura patriarcal comum entre si. Estudar as propostas feministas aplicadas à sétima arte coincide portanto com uma reflexão em torno dos reconhecidos estereótipos e arquétipos com os quais a feminilidade terá sido conotada, e com a denúncia de objectificações gratuitas e discriminações por razões de género. Recuperam-se, deste modo, e como valor compensatório, artistas esquecidas ou 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. Promovem-se, simultaneamente, debates que voltam a questionar a insustentável indefinição de uma sensibilidade artística feminina, com contornos de misticismo.

A investigação que aqui sintetizamos parte assim de questões como as enunciadas para procurar delimitar, em primeira instância, o processo que ditou a passagem das mulheres dos tradicionais postos de assistência secundária (na produção, fotografia, montagem, cenografia, guião) à realização de cinema. Nessa fase, constata-se o abandono do lugar do *outro* – objecto indecifrável a quem se dedica um poema, um olhar ou uma distante tentativa de compreensão – para passar, ela própria, a ser eleita, observada ou entendida por si. Nesse sentido, sublinhe-se 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 cinema, enquanto meio de comunicação com maiores ou menores dimensões artísticas, pode assim, no nosso entender, auxiliar a constituição de sociedades mais justas e igualitárias. Por essa razão, pretendemos observar as imagens em movimento criadas por mulheres, em Portugal, analisando o poder do seu olhar.

## Palavras-chave

Feminismo, género, estereótipo, invisibilidade, identificação.



# Abstract

The History of Cinema begins in the late nineteenth century, in heterogeneous European societies with a common patriarchal structure. Studying feminist proposals applied to the seventh art therefore overlaps with a reflection upon the recognized stereotypes and archetypes which have been related to femininity, and with the denouncement of free objectifications and discriminations motivated by gender issues. It also overlaps with the recovery, and thus as a compensatory value, of forgotten or never properly recognized artists, eliminated from the History manuals and archives – which becomes more relevant in a minority cinematography context, as held in Portugal. It is to promote, simultaneously, discussion back to the question of the unsustainable vagueness of a female artistic sensibility, with contours of mysticism.

Synthetically, our research analyzes these questions in order to try to understand firstly the process that dictates the passage of women from traditional secondary tasks in cinema (production, photography, editing, scenography, script) to the director's chair. At this stage, it is noticed the abandonment of the place of the *other* – indecipherable object to whom a poem, a look or a distant attempt of understanding is dedicated – to the situation where she is elected, observed or understood by herself. In this sense, it is stressed that feminisms did not “just” report the non-places of women in art, enabling, essentially, its slow and difficult entry into a masculine universe. The cinema as a medium with higher or lower artistic level, can thus in our view, assist the creation of a more just and equitable society. For this reason, we intend to observe the moving images created by women in Portugal, analyzing the power of their gaze.

# Keywords

Feminism, gender, stereotype, invisibility, identification.



# Índice

Introdução.....	1
Tema e problema.....	4
Hipóteses de trabalho.....	6
Metodologia e desenho da investigação.....	17
Capítulo 1: Propostas para uma genealogia comum aos Direitos Humanos e ao(s) Feminismo(s).....	29
Secção 1: Historicidade dos direitos humanos.....	29
Secção 2: Primeiras tentativas de jurisdição.....	35
Secção 3: A defesa dos direitos das mulheres e o surgimento da sétima arte.....	39
Capítulo 2: A segunda vaga de um feminismo <i>beauvoiriano</i> .....	51
Secção 1: Simone de Beauvoir e a polémica de um ensaio feminista.....	51
Secção 2: Da finitude de uma literatura feminina.....	57
Secção 3: Ventos de mudança no pós- <i>Segundo sexo</i> e a sua influência na sétima arte.....	63
Secção 4: “Women are messed over, not messed up”.....	68
Secção 5: Quando a esfera privada se torna política.....	70
Secção 6: A primeira causa feminista internacional.....	76
Capítulo 3: A fragilidade do direito à igualdade nas sociedades democráticas.....	81
Secção 1: Conceito “igualdade” em Norberto Bobbio.....	81
Secção 2: Regra de justiça.....	84
Secção 3: Sistemas de implementação do direito à igualdade.....	87

Secção 4: A opressão como mecanismo gerador de desigualdade social...	90
Capítulo 4: O feminismo aplicado ao cinema.....	95
Secção 1: Filmes que preservam preconceitos.....	95
Secção 2: Transparência, recato e submissão próprias de um género.....	98
Secção 3: A importância de ser Laura Mulvey.....	102
Secção 4: A mente feminina num cinema masculino.....	111
Capítulo 5: Da necessidade de criação de mecanismos de identificação próprios.....	121
Secção 1: Imagens culturais com efeitos discriminadores.....	121
Secção 2: O processo de identificação de uma espectadora.....	125
Secção 3: Um espectador indefinido.....	130
Secção 4: O não-lugar da espectadora.....	133
Secção 5: Festivais de cinema de mulheres em todo o mundo.....	135
Capítulo 6: Existirá uma estética feminina? .....	143
Secção 1: Conquista e reclamação, esquecimento e subversão.....	143
Secção 2: Cinema feminino <i>versus</i> cinema masculino.....	145
Secção 3: A arte (e o cinema) feminista como arma política.....	152
Secção 4: Correntes estéticas que marcam a viragem de milénio.....	156
Capítulo 7: Uma renegociação do prazer visual – as propostas de Christine Gledhill e Teresa de Lauretis para uma feminização do cinema.....	161
Secção 1: O mecanismo de criação de imagens de Teresa de Lauretis...	161
Secção 2: Auto-imagens articuladas, reconhecíveis e respeitadoras.....	165
Capítulo 8: O estranho caso do cinema português.....	169
Secção 1: As precursoras.....	169

Secção 2: Os filmes realizados.....	173
Secção 3: Filmar em democracia.....	179
Secção 4: Dados comparativos.....	186
Secção 5: Selecção do <i>corpus</i> de estudo.....	190
Capítulo 9: O adultério feminino mediado pelo olhar de Monique Rutler, ou o charme discreto de uma burguesia republicana e falsa-moralista.....	197
Secção 1: Um amor socialmente incorrecto.....	198
Secção 2: Um filme não assumidamente feminista.....	201
Secção 3: O olhar de Monique Rutler sobre Portugal.....	206
Secção 4: Pecados de um adultério no feminino.....	210
Secção 5: Considerações finais sobre <i>Solo de violino</i> .....	215
Capítulo 10: O niilismo no cinema de Cláudia Tomaz como prenúncio de um cinema português centrado no miserabilismo humano.....	219
Secção 1: Imagens sufocantes.....	219
Secção 2: Ficção documental ou documentário ficcionado?.....	222
Secção 3: As influências de Teresa Villaverde e Pedro Costa.....	226
Secção 4: Niilismo e eterno retorno nas personagens de Cláudia Tomaz.....	230
Secção 5: O regresso à passividade feminina e aos estereótipos combatidos pelas teorias feministas.....	234
Secção 6: Personagens tabuchianos e a reivindicação de um cinema menos castigador.....	236
Secção 7: A evolução no percurso cinematográfico de Cláudia Tomaz...	241
Capítulo 11: Cine-ensaio de Solveig Nordlund: hologramas de um futuro próximo no qual tolerância e feminismo conduzem a uma mudança de paradigma.....	247

Secção 1: J. G. Ballard e Solveig Nordlund: o escritor e a realizadora da utopia no caos da pós-modernidade.....	248
Secção 2: A feminização de um conto essencialmente masculino.....	250
Secção 3: O medo como instrumento de governação.....	255
Secção 4: As autoras que marcaram a História de um género.....	260
Secção 5: O futuro da ficção científica.....	265
Secção 6: A recusa de uma androgenia futurista.....	269
Secção 7: A eterna procura de um feminismo inclusivo.....	271
Secção 8: Considerações finais sobre <i>Aparelho voador a baixa altitude</i>	276
Capítulo 12: O fantasma do <i>anjo da casa</i> no filme <i>Daqui p'rá frente</i> .....	277
Secção 1: “O eu és tu”.....	277
Secção 2: Desigualdades que persistem.....	280
Secção 3: Filmes de mulheres.....	285
Secção 4: A urgência da felicidade e a ausência de limites.....	289
Secção 5: A presença indelével de Virginia Woolf em <i>Daqui p'rá frente</i> .....	292
Secção 6: Considerações finais sobre <i>Daqui p'rá frente</i> .....	295
Conclusão.....	299
Referências bibliográficas.....	309

# Lista de imagens

Imagem 1: Votação de Vitoria, filha da deputada italiana Licia Ronzulli, no Parlamento Europeu.....	73
Imagem 2: Ativistas do movimento feminista Femen.....	74
Imagem 3: <i>La liberté guidant le peuple/A liberdade guiando o povo</i> (Delacroix: 1830).....	75
Imagem 4: Fotograma de <i>In a lonely place</i> (Nicholas Ray: 1950).....	99
Imagens 5 e 6: Lauren Bacall em <i>To have and have not</i> (Howard Hawks: 1944) e Marilyn Monroe em <i>River of no return</i> (Otto Preminger: 1954).....	105
Imagens 7 e 8: Lana Turner em <i>The postman always rings twice</i> (Tay Garnett: 1946) e Rita Hayworth em <i>Gilda</i> (Charles Vidor: 1946).....	106
Imagens 9 e 10: Fotogramas de <i>Psycho</i> (Alfred Hitchcock: 1960).....	107
Imagens 11 e 12: Fotogramas de <i>Vertigo</i> (Alfred Hitchcock: 1958).....	108
Imagem 13: Fotograma de <i>A short film about love</i> (Krzysztof Kieslowski: 1988).....	109
Imagem 14: Fotograma de <i>La double vie de Véronique</i> (Krzysztof Kieslowski: 1991).....	110
Imagens 15 e 16: Fotogramas de <i>Rebecca</i> (Alfred Hitchcock: 1940).....	113
Imagens 17 e 18: Fotogramas de <i>Halloween</i> (John Carpenter: 1978) e de <i>Shinning</i> (Stanley Kubrick: 1980).....	114
Imagem 19: Fotograma de <i>Persona</i> (Ingmar Bergman: 1966).....	116
Imagens 20 e 21: <i>Poster</i> de divulgação de <i>Blow up</i> (Michelangelo Antonioni: 1966) e fotograma da sequência da perseguição de Thomas (David Hemmings) a Jane (Vanessa Redgrave), do mesmo filme.....	117
Imagens 22 e 23: Ilda (Isabel Ruth) em <i>Os verdes anos</i> (Paulo Rocha: 1963) e Marta (Maria Cabral) em <i>O cerco</i> (António da Cunha Telles: 1970).....	118
Imagem 24: Sequência de <i>Jeanne Dielman, 23 Quais de Commerce, 1080 Bruxelles</i> (Chantal Akerman: 1975).....	149

Imagens 25 e 26: Fotogramas de <i>O piano</i> (Jane Campion: 1993) e de <i>Lady Chatterley</i> (Pascale Ferran: 2006).....	151
Imagens 27 e 28: <i>Action sentimentale</i> (Gina Pane: 1974) e Hannah Wilke, na Ron Feldman Gallery.....	154
Imagem 29: Fotograma de <i>Semiotics of the kitchen</i> (Martha Rosler: 1975).....	156
Imagens 30 e 31: Capa de número de jornal “O Século Ilustrado”, e cartaz do filme <i>Três dias sem Deus</i> .....	170
Imagem 32: Fotograma de <i>Trás-os-Montes</i> (António Reis e Margarida Cordeiro: 1976).....	174
Imagem 33: Fotograma de <i>Os mutantes</i> (Teresa Villaverde: 1998).....	182
Imagem 34: Fotograma de <i>Capitães de Abril</i> (Maria de Medeiros: 2000).....	184
Imagem 35: Fotograma de <i>A costa dos murmúrios</i> (Margarida Cardoso: 2004).....	185
Imagem 36: Fotograma de <i>Solo de violino</i> (Monique Rutler: 1992).....	198
Imagem 37: Fotograma de <i>Solo de violino</i> (Monique Rutler: 1998).....	199
Imagens 38, 39 e 40: Fotogramas de <i>Noites</i> (Cláudia Tomaz: 2000).....	221
Imagens 41 e 42: Fotogramas de <i>Aquele querido mês de Agosto</i> (Miguel Gomes: 2008) e <i>A janela</i> (Edgar Pêra: 2001).....	229
Imagens 43 e 44: Fotogramas de <i>Um amor de perdição</i> (Mário Barroso: 2008).....	236
Imagem 45: Fotograma de <i>Travelogue</i> (Cláudia Tomaz: 2008).....	243
Imagem 46: Fotograma de <i>Aparelho voador a baixa altitude</i> (Solveig Nordlund: 2002).....	251
Imagem 47: Fotograma de <i>Aparelho voador a baixa altitude</i> (Solveig Nordlund: 2002).....	252
Imagem 48: Fotograma de <i>Aparelho voador a baixa altitude</i> (Solveig Nordlund: 2002).....	253
Imagem 49: Fotograma de <i>Aparelho voador a baixa altitude</i> (Solveig Nordlund: 2002).....	254
Imagem 50: Fotograma de <i>Aparelho voador a baixa altitude</i> (Solveig Nordlund: 2002).....	256
Imagens 51 e 52: Fotogramas de <i>Metropolis</i> (Fritz Lang: 1927).....	262
Imagens 53 e 54: Jane Fonda, em <i>Barbarella</i> (Roger Vadim: 1968) e Daryl Hannah em <i>Blade runner</i> (Ridley Scott: 1982).....	264

Imagens 55 e 56: Fotogramas do primeiro filme da saga <i>Alien</i> (Ridley Scott: 1979) e de Linda Hamilton na saga de <i>Exterminador implacável</i> (James Cameron, 1984 e 1991; e McG: 2009).....	267
Imagem 57: <i>We don't need another hero</i> . Fotografia de Barbara Kruger, concebida para o Berkeley Art Museum (1987).....	270
Imagem 58: Fotograma de <i>Daqui p'rá frente</i> (Catarina Ruivo: 2008).....	278
Imagens 59 e 60: Fotogramas de <i>Daqui p'rá frente</i> (Catarina Ruivo: 2008).....	279
Imagem 61: Fotograma de <i>Daqui p'rá frente</i> (Catarina Ruivo: 2008).....	280
Imagens 62, 63, 64 e 65: Fotogramas dos quatro filmes aprofundados na investigação.....	287
Imagem 66: Fotograma de <i>Daqui p'rá frente</i> (Catarina Ruivo: 2008).....	289
Imagens 67 e 68: Fotogramas de <i>Daqui p'rá frente</i> (Catarina Ruivo: 2008).....	292
Imagem 69: Fotograma de uma das últimas sequências de <i>Daqui p'rá frente</i> (Catarina Ruivo: 2008).....	298

## Lista de tabelas e gráficos

Tabela 1: Lista de festivais de mulheres.....	136
Gráfico 1: Percentagem de festivais de cinema de mulheres, por continente.....	140
Tabela 2: Listagem de longas-metragens de ficção de realizadoras portuguesas.....	175
Gráfico 2: Evolução da produção de longas-metragens de ficção realizadas por mulheres em Portugal.....	179
Gráfico 3: Distribuição do número de filmes por realizadora.....	186
Gráfico 4: Correspondência entre o número de espectadores que assistiram, em sala, a determinado número de filmes.....	187
Gráfico 5: Número de filmes portugueses realizados por mulheres e homens.....	188
Gráfico 6: Percentagem de filmes portugueses realizados por mulheres.....	189
Tabela 3: Percentagem de câmaras municipais presididas por mulheres, em Portugal, desde 1993 a 2009.....	281
Tabela 4: Percentagem de mulheres que ocupam o cargo de deputadas na Assembleia da República, entre 1976 e 2011.....	282

## Lista de Acrónimos

ANIM: Arquivo Nacional da Imagem em Movimento

CIDM: Comissão para a Igualdade e para os Direitos da Mulher

CITE: Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego

ICA: Instituto do Cinema e do Audiovisual

IMDb: Internet Movie Database

INE: Instituto Nacional de Estatística

ONU: Organização das Nações Unidas

UBI: Universidade da Beira Interior



# Introdução

Estudar o cinema de ficção, realizado por mulheres, em Portugal, pode parecer um projecto tão ambicioso quanto onírico e ingénuo. “Existirá uma mostra significativa - ou um cinema feminino - num país onde tão poucos filmes são anualmente produzidos?”, perguntarão alguns. A resposta à questão (para além de despoletar uma série de outras) comporta, em si, as razões pelas quais optámos pelo tratamento do tema. De uma forma sintética, diremos que estas resultam da conjugação de três factores traduzíveis, não apenas em interesses e gostos pessoais relativos ao cinema português, mas também no próprio corpo docente e investigação científica desenvolvida na Universidade da Beira Interior.

Para além destes, o percurso académico que tenho vindo a realizar, pautado por uma indelével multidisciplinidade, ditaria o aprofundamento de um estudo em que feminismo e arte se conjugam. Em 2003, quando concluía a licenciatura em Ciências da Comunicação, na Universidade Nova de Lisboa, a opção por uma especialização em Direitos Humanos tinha como objectivo estabelecer uma relação entre *media* e *gender studies*. Apesar de já nesse momento me encontrar consciente de que a análise de conteúdos emitidos pelos meios de comunicação social (jornais, revistas, televisão, cinema, rádio,...) pode levar à identificação de estereótipos e crenças reproduzidos nos seus consumidores, considerei sempre que o papel decisivo destes meios na atribuição de papéis a cada um dos géneros ainda não se encontrava exaustivamente estudado. Neste sentido, e após a obtenção do Diploma de Estudos Avançados, pela Universidade de Salamanca – Espanha, na área de *Passado e Presente dos Direitos Humanos*, procurei prosseguir a análise iniciada, numa tentativa de aplicação ao contexto artístico da produção cinematográfica nacional.

A presente tese de doutoramento visa, deste modo, responder a algumas das questões que, em seguida, enumeramos:

- Como se caracterizam e quais as principais reivindicações dos diversos movimentos feministas que foram tendo lugar ao longo da História?
- Como podem estas reivindicações aplicar-se ao cinema, enquanto meio de comunicação que, em alguns casos, tem propósitos e fundamentos artísticos, enquanto noutros prevalece a lógica do entretenimento e da comercialização?
- De que falamos quando falamos de teorias feministas de cinema?
- Quais as suas principais correntes?
- Estas teorias podem ser aplicadas ao cinema português, sendo este, maioritariamente, um cinema de Autor?

- Estas teorias serão, de alguma forma, percebidas e reflectidas pelas cineastas nacionais, nos seus filmes?
- Existirão, finalmente, diferenças entre o olhar de mulheres e de homens por detrás das câmaras?

Este será, portanto, um estudo de género que procurará perceber, em primeiro lugar, se o cinema português (à semelhança do que acontece em Hollywood e nas restantes cinematografias nacionais do mundo inteiro) continua a ser uma esfera essencialmente masculina, em termos de realização. Na tentativa de concretização deste objectivo, procuraremos efectuar uma pesquisa bibliográfica exaustiva e identificar, o mais exactamente possível, o actual estado da arte. A análise decorrente será igualmente acompanhada de um estudo de campo, com retratos de vida e testemunhos na primeira pessoa por parte das cineastas em foco.

Como propósito da tese, é ainda necessário clarificar desde o início que, a despeito da quase inexistência de bibliografia temática em língua portuguesa, o nosso trabalho não se traduzirá numa sumarização das teorias feministas do cinema. Apesar de reconhecermos que uma parte significativa das investigações realizadas em torno da temática, nos últimos 40 anos, terá sido circunscrita ao meio académico (e que, dentro deste, lhes foi reservado o estatuto de disciplina opcional e/ou meramente acessível a alunos de pós-graduação), reiteramos que os objectivos gerais da pesquisa ultrapassam o estatuto de revisão da literatura especializada. Associando assim o mencionado desconhecimento geral por parte dos alunos de licenciaturas em cinema e cursos afins ao análogo desconhecimento de estudiosos feministas no que concerne ao cinema português, pretendemos, com a investigação, que os seus resultados possam chegar (e ser compreendidos) por ambos os segmentos. Para tal, optaremos por incorporar algumas das teorias mais significativas desenvolvidas neste campo a uma análise dos filmes que irão constituir o *corpus* de estudo, conjugando teoria e análise fílmica na concretização do mesmo intento.

Dada a limitação de espaço, decidimos centrar-nos na estrutura narrativa e no posicionamento da mulher (personagem/ns feminina/s) em cada um dos filmes, historicamente contextualizados. Sendo as teorias feministas do cinema fruto de uma abordagem ora sociológica, ora psicanalítica, também será entre estes dois pólos que a tese se irá desenvolver, encarando ambos os domínios como paralelos e não incompatíveis. Não obstante, sublinhe-se que consideramos a psicanálise (freudiana e/ou lacaniana) mais aplicável a uma análise do cinema realizado por homens, como forma de descortinar os mecanismos de representação dominantes na cultura patriarcal. Ainda assim, esta poderá também revelar-se uma ferramenta útil na identificação de um olhar feminino por detrás das câmaras, pelo que não rejeitamos a hipótese futura da sua utilização.

A abordagem sociológica será, no entanto, preponderante, sobretudo nas fases em que procurarmos identificar e (re)conhecer as personagens femininas que as realizadoras elegem para destacar nos seus filmes: que traços as caracterizam? Que estereótipos conservam ou rejeitam? De que forma as espectadoras se poderão identificar com os valores, atitudes e comportamentos evidenciados? Nesta perspectiva, julgamos fazer particular sentido, e como referido anteriormente, passar a palavra às próprias cineastas, uma vez que, apesar de as mensagens transmitidas pelos seus filmes serem intrinsecamente ficcionadas, o estatuto de representatividade é mantido. É, deste modo, nosso objectivo central proceder à sua identificação.

# Tema e problema

A presente investigação, realizada no âmbito de uma tese de doutoramento, centrar-se-á na pergunta de partida: “De que falamos quando falamos de cinema português, de ficção, realizado por mulheres cineastas?” Por uma questão de simplificação denominativa - e sem aprofundarmos questões de género relativas aos conceitos “feminino” e “masculino”, bem como às difusas identidades que ambos comportam - passaremos a designar este cinema como simplesmente “feminino”. Partindo deste esclarecimento inicial, (re)afirmamos que o “cinema português no feminino” será, no âmbito do estudo que nos propomos empreender, todo aquele que é dirigido pelo olhar de um elemento do sexo feminino (uma mulher, no seu sentido exclusivamente biológico).

Na tentativa de respondermos à questão inicial aqui explicitada, começaremos então por identificar os principais movimentos feministas ocorridos ao longo da História, relacionando-os, *a posteriori*, com os estudos fílmicos iniciados na década de 70. Contextualizando o início do debate teórico relativo à sétima arte num pós segunda vaga do feminismo, com toda a polémica suscitada pela publicação do manifesto de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, consideramos que algumas discussões iniciadas há quatro décadas permanecem, ainda hoje, inconclusivas. Deste modo, questionamos:

- Corresponderá a imagem da mulher trabalhada pelo homem (nas artes, de uma forma geral, e no cinema, em particular) à imagem que as próprias mulheres têm de si? Ou terão sido perpetuados estereótipos bipolares de mulheres ultra sensuais e perigosas, por oposição a outras desprotegidas, vulneráveis e eternamente indefesas?
- Terá o cinema, enquanto meio de comunicação de uma mensagem, aprofundado a histórica divisão dos papéis atribuídos a cada género na exacta medida em que sublinhou preconceitos e justificou desigualdades ou, numa perspectiva antagónica, terá contribuído para uma defesa da igualdade de direitos, não apenas entre os sexos, mas também entre raças, culturas e classes sociais distintas?

Correspondendo a primeira fase do nosso trabalho à expectável construção de um dispositivo originador de novos e mais específicos pontos a debater, questionar-nos-emos ainda:

- Um cinema realizado por mulheres poderá desconstruir os estereótipos hipoteticamente revelados ao longo de um século dominado por realizadores homens?

- Poderá este mesmo cinema constituir-se como um “contra-cinema”?

Nesta perspectiva, assumem particular relevância as formulações de autoras como Laura Mulvey, Molly Haskell, Claire Johnston, Teresa de Lauretis, Christine Gledhill, Annette Kuhn e Ann Kaplan, entre outras/os que se venham a configurar relevantes no decurso da investigação. Numa fase posterior, tentaremos aplicar as suas propostas ao caso português, buscando clarificar diferentes pontos, nomeadamente:

- Quantas (e que) longas-metragens de ficção foram realizadas por mulheres em Portugal?
- Existe um traço comum/um olhar unificador que perpassa os seus filmes?
- A que personagem é atribuído o protagonismo da acção?
- Que tipos de personalidades reflectem as personagens femininas centrais?
- Existirá um discurso feminista por detrás destes filmes?

Procurar respostas para as questões listadas, e para outras que possam, eventualmente, vir a surgir, constitui, assim, um objectivo central do presente estudo.

# Hipóteses de trabalho

Em termos formais, a definição das hipóteses de trabalho que iremos comprovar ou refutar ao longo da investigação consiste numa fase imediatamente anterior ao delinear da metodologia que se pretende seguir, comportando fortes implicações na última. Por essa razão, consideramos importante que a primeira hipótese, seguidamente enunciada, envolva a temática mais universal da tese.

**H1:** “O conceito ‘feminismo’, como discurso que se manifesta contra determinadas formas de poder instituído, origina inúmeras resistências e ambiguidades, não se tratando de uma filosofia unitária e genericamente aceite.”

Face à questão central originada pela primeira hipótese de investigação, procuraremos determinar a conceptualização mais adequada no contexto temático (“feminismo” ou “feminismos”). Numa fase imediatamente posterior, tentaremos aplicar os seus princípios à sétima arte, recorrendo a autores e teorias consideradas fundamentais ao processo, pelo que buscaremos certificar-nos da veracidade da hipótese que agora traçamos:

**H2:** “O cinema, como mecanismo de produção e reflexão de vivências e realidades, espelhou a sociedade envolvente e a evolução nas diferentes fases de conquista dos direitos humanos que marcaram o século XX.”

Procurando conhecer melhor as críticas e sugestões destes autores/as, tentaremos averiguar da sua pertinência face às últimas décadas de produção cinematográfica, pelo que colocamos uma nova hipótese de estudo:

**H3:** “Os estereótipos e *clichés* reproduzidos no cinema clássico de Hollywood, a par de uma objectificação ou invisibilidade das personagens femininas, é uma estrutura recorrente, que permanece actual nas diferentes cinematografias contemporâneas.”

Face aos expectáveis mecanismos de resistência já mencionados na hipótese 1 do corrente trabalho, procuraremos ainda averiguar se os mesmos terão sido activados no contexto da sua aplicação ao cinema, e que respostas terão surgido a este tipo de situações, pelo que ponderamos:

**H4:** “As teorias feministas do cinema têm procurado responder às constantes críticas de etnocentrismo e desatualização num contexto democrático, cosmopolita e respeitador dos direitos humanos.”

Para além dos tradicionais mecanismos de análise fílmica que iremos estudar e cuja utilização será ponderada, questionamo-nos em igual medida sobre a possível aplicação de novas ferramentas de trabalho, numa tese cuja temática principal se centra no(s) feminismo(s). Desta forma, colocamos a nossa quinta hipótese de trabalho:

**H5:** “Os conceitos chave trabalhados pelas teorias feministas do cinema podem constituir ferramentas de análise fílmica, tanto de obras realizadas por homens como por mulheres.”

Ao longo da presente investigação estaremos também atentos à interpelação segundo a qual não fará sentido diferenciar-se a realização de um filme por uma questão de género: “um filme é sempre um filme, independentemente de ser realizado por um homem ou por uma mulher” dirão algumas vozes, ecoando o quase irrefutável argumento da “arte pela arte” que tanto seduziu Oscar Wilde. Questionaremos, deste modo, a pertinência da abordagem da temática na produção de obras de arte: 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? Face a estas questões, colocamos uma nova hipótese de trabalho:

**H6:** “A obra de arte é assinada pelo género do seu autor.”

Passando, posteriormente, a centrar-nos no contexto português, procuraremos estudar o número de mulheres cineastas, o seu hipotético aumento ao longo das últimas décadas e o tipo de obras que optam por realizar. Deste modo, ponderamos:

**H7:** “A evolução do número de filmes realizados por mulheres reflecte, em parte, a evolução da presença da mulher na sociedade portuguesa.”

Neste sentido, e em conclusão, importa ainda questionar que tipos de distinções se poderão fazer relativamente aos filmes realizados por homens, não só em Portugal, como em todo o mundo. Os filmes realizados por mulheres, no nosso país, tentarão fugir aos tradicionais estereótipos do cinema clássico de Hollywood? Neles, a personagem feminina deixará de ser

vista como simples objecto de desejo para passar a tomar parte na acção? A linguagem cinematográfica utilizada assumirá características distintas? Estas e outras questões levam-nos assim à formulação de uma última hipótese de trabalho, que agora colocamos:

**H8:** “A maioria das mulheres cineastas recria personagens femininas fortes e independentes, com as quais uma audiência feminina diversificada poderá identificar-se.”

De acordo com as hipóteses de trabalho formuladas, poderão assim definir-se os **conceitos chave** da presente investigação:

- Feminismo;
- Feminino/Masculino;
- Género;
- Arte;
- Cinema;
- Cinema português;
- Visibilidade/invisibilidade;
- Estereótipo;
- *Voyeurismo* e Escopofilia;
- Objetificação;
- Uniformização;
- Série;
- Sexualidade;
- Identidade;
- Presença/ausência;
- Liberdade e igualdade;
- Cânone;
- Narrativa;
- Personagem;
- Realização;
- Olhar.

A especificação do objecto de estudo a que aqui procedemos levanta-nos agora algumas dúvidas de cariz mais específico, como as que em seguida enunciamos:

- O que define um filme feminista?
- Os filmes realizados por mulheres, em Portugal, abordam temáticas feministas?

- Intrinsecamente, será possível detectar uma consciência feminista na identidade destas mulheres cineastas?
- Existirão filmes portugueses feministas realizados por homens?
- Poderão ser traçados paralelismos entre o cinema português e outras cinematografias mundiais, igualmente minoritárias?

Face às questões formuladas, consideramos que as principais dificuldades com que nos iremos deparar ao longo de toda a investigação se colocam ao nível da possível aplicação dos conceitos “feminino” e “feminista” ao *corpus* fílmico. A necessidade de construção de uma listagem de características que possam ser associadas ao mesmo comporta alguns riscos, dos quais nos encontramos cientes, pelo que nos propomos partir de uma análise à utilização destes conceitos nas teorias feministas do cinema, prosseguindo para a criação de um paralelismo com o contexto nacional. Em termos conceptuais, será ainda explorada a ideia de um “cinema de autor”, por oposição às produções habitualmente apelidadas de “comerciais” ou “*blockbusters*”. Caso a listagem de filmes formulada se enquadre na primeira categoria (hipótese provável, pela tradição cultivada, de uma forma geral, pelo cinema europeu e pelas suas cinematografias nacionais, em particular), todos eles deverão comportar/reflectir vivências e visões subjectivas por parte de cada autora. Os traços de um cinema português realizado por mulheres serão assim, esperamos nós, mais facilmente identificáveis.

Por outro lado, pretendemos estabelecer uma co-relação entre “autoria” e “identidade”, no sentido de conhecermos não apenas cada um dos filmes, mas também os objectivos e propósitos das realizadoras. No que diz respeito ao último conceito (identidade), seguiremos o pensamento de Amartya Sen, bem como a natureza difusa, ecléctica e complementar da definição que nos propõe. Na opinião do 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 segundo o qual o mundo é constituído por uma federação de religiões, culturas ou civilizações, implica, no seu entender, ignorar a relevância de aspectos como o género, a profissão, a língua, a ciência ou a política. No quotidiano, cada ser humano será 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 pessoa 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.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sen, A. (2007). *Identidade e violência*. Lisboa: Tinta da China, p. 79.

A definição proposta pelo autor lança um interessante debate sobre as questões da inclusão com que o(s) feminismo(s) habitualmente se depara(m), e que adiante pretendemos aprofundar. Não existindo, nas mulheres, uma consciência da sua identidade enquanto mulheres (ou, em certos casos, uma completa rejeição da mesma), como poderá o feminismo cumprir os seus objectivos unificadores e 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, “mulher”, sentirá alguma empatia ou possibilidade de identificação com os temas e debates propostos? Por outro lado, como poderá o feminismo cumprir esses mesmos objectivos sem ser acusado de etnocentrismo? Para efeitos práticos, será irrelevante que um discurso feminista seja proferido por uma mulher branca e heterossexual ou por uma mulher negra e homossexual?

A exigente formulação de respostas a estas interrogações deverá surgir numa fase mais avançada da presente investigação, adquirindo especial importância no actual contexto de uma era designada como “pós-feminista” – na qual vulgarmente se considera ter atingido a igualdade de direitos e abolido o sistema patriarcal, enquanto um progressivo hibridismo de géneros suscita dúvidas na rígida atribuição de tarefas, objectivos e obrigações a mulheres e homens. O mesmo hibridismo ou relativa androgenia que Virginia Woolf denuncia, ainda no início do século passado, em obras como *Orlando* (1928) e *Um quarto só para si* (1929). Relembremos que, aquando da adaptação do primeiro romance, Sally Potter<sup>2</sup> recria esta personagem que muda repentinamente de sexo, sem sequer o ter planeado, sendo-lhe assim possibilitada uma existência dualista, primeiramente como homem e depois como mulher. Orlando, à semelhança do que é narrado no romance homónimo de Woolf, vive dezenas de anos em conflito com a imposição de uma masculinidade socialmente definida (ao contrário de qualquer homem do seu tempo, é incapaz de ver sangue ou de participar numa batalha) e outras tantas a lutar pelo direito a uma casa própria, naturalmente vedado ao sexo feminino. No filme, Sally Potter prolonga a existência da personagem até ao final do século XX atribuindo a Orlando um final feliz, concretizado na possibilidade de assumir a sua androgenia.

Em *Um quarto só para si*, por sua vez, Virginia Woolf define duas características que julga fundamentais para a autonomia (e progressivo desenvolvimento pessoal e profissional) de uma mulher: a independência económica e um espaço a que possa chamar seu. Na sua opinião, as melhores escritoras do século XIX foram aquelas que libertaram a sua escrita da condição escravizante de “ser mulher”. Ao contrário de Jane Austen – que apelida de ingenuamente fechada no seu mundo – ou de Charlotte Brontë – exagerada evocadora de todas as revoltas e injustiças que vitimam o sexo feminino –, Woolf postula que uma escritora que pretenda legar ao mundo uma obra memorável deverá possuir outro tipo de predicados, como os que atribui à cientista, pioneira no desenvolvimento de métodos de planeamento familiar, Mary

---

<sup>2</sup> Referimo-nos a *Orlando* (Sally Potter: 1992).

Carmichael Stopes. Ao ler o seu primeiro romance, *Life's adventure*, Woolf não pôde deixar de se surpreender com a abordagem de temas invulgares para a época: “ ‘Chloe gostava de Olívia’, li. E, então, descobri como ali a mudança era imensa. Chloe gostava de Olívia, talvez pela primeira vez na literatura.”<sup>3</sup>

A partir do primeiro contacto, as expectativas foram crescendo. Woolf esperava de Carmichael um manancial de originalidades urgentes, exigindo-lhe (como se à própria se dirigisse) uma concentração absoluta nos objectivos e uma transposição constante de obstáculos: “Se paras para praguejar, estás perdida, disse-lhe eu; o mesmo acontece, se paras para rir. Hesita ou fica atrapalhada e estás liquidada. Pensa apenas em saltar, implorei-lhe, como se tivesse colocado todo o meu dinheiro às suas costas; e ela saltou como um pássaro.”<sup>4</sup> A coragem e abnegação seriam assim atributos elogiados por Woolf, para além de uma identidade própria que não cede aos constrangimentos socialmente impostos:

“Ela não era um ‘génio’ – isso era evidente. [...] Todavia, tinha certas vantagens que, há meio século, faltavam às mulheres com um talento muito maior. Para ela os homens já não eram a ‘facção oposta’; não precisava de desperdiçar o seu tempo a invectivá-los; trepar para o telhado e arruinar a sua paz de espírito ansiando por viajar, passar por experiências, e ter um conhecimento do mundo e uma reputação que lhe tivessem sido negados. O medo e o ódio ou os seus vestígios quase tinham desaparecido ou revelavam apenas um ligeiro júbilo pela liberdade, uma tendência mais para o tratamento cáustico e satírico do que para o tratamento romântico do outro sexo. [...] ela tinha – comecei a pensar – dominado a primeira lição; escrevia como uma mulher, mas como uma mulher que tivesse esquecido que é mulher, de modo que as suas páginas estavam cheias daquela curiosa referência vinda do sexo que surge apenas quando o sexo se mantém inconsciente de si mesmo. Tudo isto era uma vantagem.”<sup>5</sup>

Um certo hibridismo de géneros e uma recusa de encarar o sexo oposto como “o outro” (aqui descritos por Virginia Woolf) são paralelos à combinação de diferentes identidades (enumeradas por Amartya Sen), pautando o final do século XX e início do século XXI. A contemporaneidade (e obscuridade) destas tendências poderá, no entanto, dificultar a análise de um *corpus* fílmico exclusivamente centrado na perspectiva feminina (o que poderia caracterizar “um olhar feminino por detrás das câmaras”? ). A subjectividade do conceito é comprovável pela simples observação do quotidiano: nos dias que correm, é comum cruzarmo-nos com homens vestidos de cor-de-rosa e mulheres que vibram intensamente com desafios de futebol, situação improvável há escassos 30 ou 40 anos. Poderão estes traços significar que os homens estão mais femininos e as mulheres mais masculinas? Passará esta mescla de costumes e traços identitários para a realização e interpretação de obras de arte?

---

<sup>3</sup> Woolf, V. (2005). *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, p. 121.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 136.

<sup>5</sup> *Idem*, ps. 134 e 135.

O conceito de “feminino” é, por tudo isto, passível de ser aplicado a uma tese de carácter científico que procura, a todo o custo, evitar a ambiguidade e a controvérsia?

Estas e outras questões deverão ser respondidas durante a segunda fase da presente investigação, altura que se considera ser a mais adequada para definição do *corpus* fílmico a analisar. Voltamos, no entanto, a sublinhar que, por razões de simplicidade denominativa, o “cinema feminino” aqui enunciado corresponde, neste contexto, ao realizado por mulheres cineastas, da mesma forma que as personagens femininas a que nos iremos referindo serão as interpretadas por mulheres, no restrito sentido biológico do termo.

Operando a esta distinção, não pretendemos ignorar o facto de “masculino” e “feminino” constituírem, na sua utilização habitual, meras construções sociais. Em vez disso, sublinhamos o importante papel da linguagem como dispositivo comunicacional, retórico e expressivo, que reproduz o próprio género. Não obstante, acreditamos que, para além de excludente e bipolar, esta divisão comporta uma série de cânones (nomeados por Judith Butler na obra *Gender trouble*, que analisaremos mais aprofundadamente noutras fases do nosso estudo), motivadores de distinções e desigualdades aquando da atribuição de direitos e deveres a cada um dos sexos. Por essa razão, bem como pela subjectividade e falta de actualidade de quaisquer definições extra-biológicas que se possam apresentar para as duas categorias, optámos por recorrer à sua utilização no seu sentido primordial.

De uma perspectiva feminista (que transcende, naturalmente, os estudos sobre as mulheres), consideramos que a análise das ficções de longa-metragem realizadas, em Portugal, por mulheres, ultrapassa também a questão da procura de um olhar feminino por detrás das câmaras, no sentido de buscar uma vulnerabilidade, sensibilidade ou cuidado maiores (características historicamente atribuídas ao género feminino) na captação de imagens. O propósito da presente investigação concentra-se, desta forma, no estudo das críticas feministas apontadas a certos filmes que terão perpetuado a ordem patriarcal, avançando para a indagação de um possível “contra-cinema” realizado por mulheres. O que procuraremos estudar é assim, grosso modo, a eventualidade de exploração de temáticas feministas pelas mulheres cineastas, como resposta aos estereótipos e à invisibilidade das personagens femininas criadas por realizadores. De início, não sabemos se essa resposta terá sido unânime (ou, sequer, se ela terá existido), mas o seu desvendamento ou negação constitui o nosso objectivo central.

## **A definição política de uma autora**

Nesta fase preambular do nosso estudo, prosseguindo ainda a delimitação das hipóteses de trabalho que procuraremos testar, mas fornecendo já o mote para o traçar de uma

metodologia, sublinhamos que a noção de “autora” que 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 de *Cahiers du Cinéma*. 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 mesma arte. A *politique* tomava como objecto de análise, relembramos, não apenas um filme, mas o conjunto da obra do/a cineasta, tendo em vista a avaliação do seu universo fílmico. A constância estilística seria então potencialmente 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), sendo nesta última que, segundo Tito Cardoso e Cunha “se vive a experiência da dialéctica entre o universal e o singular.”<sup>6</sup>

Excessivamente preocupados em louvar determinados cineastas (parte integrante do que Jean-Claude Bernardet chamou de “olimpó”<sup>7</sup>), críticos como Truffaut, Chabrol e Rohmer seriam intensamente apontados tanto pela categórica rejeição da qualidade de obras de não-autores, como pelo esforço paralelo de provarem que os seus realizadores de eleição cabiam na designação. Neste sentido, Truffaut chegaria a afirmar, em 1957, que o pior filme de um bom cineasta-autor seria indubitavelmente melhor 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 equivocar num filme.”<sup>8</sup> Cronologicamente seguida a uma fase de pós I e II guerras mundiais, na qual o *star system* atribuiu maior visibilidade ao trabalho de atrizes e actores, em detrimento dos realizadores/as, os *Cahiers du Cinema* viriam 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?

Pelos objectivos que se procuraram então atingir, e tal como André Bazin, reconhecemos os méritos deste manifesto político, mas também as suas limitações e incongruências, consubstanciáveis no que designou por “culto estético à personalidade”. Ainda que de forma indelével, não poderia este nublar a suposta imparcialidade do juízo crítico? Bazin contesta afirmativamente, sustentando que a *politique des auteurs* teve como principal consequência

---

<sup>6</sup> Cunha, T. C. (2004). *Argumentação e crítica*. Coimbra: Edições Minerva, p. 100.

<sup>7</sup> Cf. Bernardet, J. C. (1994). *O autor no cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense.

<sup>8</sup> Truffaut, F. (2005). *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 296.

a negação da obra em benefício da exaltação daquele que a produz. No seu entender, “autores medíocres podem, acidentalmente, realizar filmes admiráveis [...], por outro lado, o próprio génio é ameaçado por uma esterilidade não menos accidental. A *politique des auteurs* ignorará os primeiros e negará a segunda.”<sup>9</sup>

A este respeito, Tito Cardoso e Cunha questionará ainda: “é a instância do Autor entendível como uma existência coexistente com as suas manifestações? Coexiste a multiplicidade das obras com a identidade do autor que as produz? Serão as obras, os filmes, relativamente ao director/realizador, uma manifestação de si?”<sup>10</sup> 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 formulações teóricas bem construídas, funcionando como verificação e demonstração destas últimas. Um dos propósitos da análise consiste, portanto, na revisitação de uma (ou várias) teoria(s), relacionando-a(s) com a obra mencionada e expondo-a(s) de modo convincente. Análise e teoria partilham assim, 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.”<sup>11</sup>

Na perspectiva de Aumont e Marie, a *politique des auteurs* não deverá ser encarada como um método de análise fílmica que se constitui a si própria como teoria acerca do modo de fazer cinema (ainda que tenha sido esse o objectivo originário). Na nossa opinião, 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/a. Para além do reconhecimento de uma constante em termos de recursos estilísticos na obra do/a cineasta, é 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.

Sob este ponto de vista, procuraremos, na presente investigação, não conotar a qualidade de uma obra isolada com a sua realizadora (e vice-versa). Embora analisemos a primeira no

---

<sup>9</sup> 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 accidentelle. La politique des auteurs ignorera les premiers et niera la seconde.”

<sup>10</sup> Cunha, T. C. (2004). *Op. cit.*, p. 89.

<sup>11</sup> Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Edições texto & grafia, p. 14.

contexto do percurso da segunda, e como traço de uma identidade, estaremos em maior conformidade com a definição adiantada por Glauber Rocha: “Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução.” Para o icônico realizador do Novo Cinema Brasileiro, o cinema comercial é realizado por artesões, numa perspectiva reaccionária, enquanto aos autores cabe a imensa responsabilidade da procura da verdade: “Sua estética (a do autor) é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política.” Delineada a missão, Glauber questiona:

“Como pode então, um autor, olhar o mundo enfeitado de maquilhage, iludido com refletores gongorizantes, falsificado em cenografias de papelão, disciplinado por movimentos automáticos, sistematizado em convenções dramáticas que informam uma moral burguesa e conservadora? Como pode um autor forjar uma organização de caos em que vive o mundo capitalista, negando a dialética e sistematizando seu processo com os mesmos elementos formativos dos clichês mentirosos e entorpecedores? A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente.”<sup>12</sup>

Partindo do pressuposto que a autoria de uma obra ultrapassa o parâmetro da reflexão biográfica, ou da permanência de uma mesma história ao longo de toda a obra do seu autor, articularemos as tomadas de posições intrinsecamente políticas de cada realizadora no filme com as propostas conceptuais de Glauber Rocha. Centrando-nos num objecto de estudo que revela um discurso minoritário (o menor número de mulheres cineastas comparativamente aos homens), importa, no nosso entender, reconhecer as suas causas, propósitos e efeitos, sobretudo quando estes se mostrarem desestabilizadores de um poder instituído. E como poderiam tais representações ter lugar num “enfeite maquilhado” ou num “*cliché* mentiroso e entorpecedor”? De modo algum. Por outro lado, estamos conscientes de que, se um discurso minoritário coloca em causa as estruturas de poder, também uma análise feminista cumprirá o mesmo propósito. Nesse sentido, resistências e obstáculos semelhantes são já aguardadas.

---

<sup>12</sup> Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, p. 36.



# Metodologia e desenho da 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.”<sup>13</sup>

Definir a metodologia que se pretende utilizar na realização de uma tese de doutoramento implica traçar um caminho com várias etapas, necessários momentos de reflexão, visionamento, procura, expectáveis avanços, recuos e constrangimentos. É também, e essencialmente, 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 clarificamos desde o início. Neste sentido, a presente tese irá recorrer aos dois tipos de métodos de investigação cientificamente previstos: quantitativo e qualitativo. Para uma análise extensa e mais superficial, será privilegiado o primeiro, uma vez que se irão procurar identificar os números relativos:

- Às longas-metragens realizadas por mulheres em Portugal;
- Às longas-metragens realizadas por homens em Portugal;
- Aos espectadores que assistiram, em sala, a cada um dos filmes;
- Aos festivais de cinema dedicados a mulheres realizadoras em todo o mundo.

Noutras fases da investigação, iremos focar-nos nas questões relativas às teorias feministas do cinema e à sua aplicação ao caso português. Neste campo, será privilegiada a metodologia qualitativa, num trabalho que se pretende de profunda análise fílmica. Para tal, iremos socorrer-nos do esquema previsto por Jacques Aumont e Michel Marie que configuram 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).”<sup>14</sup> Paralelamente, os mesmos autores alertam

---

<sup>13</sup> Grawitz, M. (1993). Em: Carmo, H. & Ferreira, M. M. (org., 1998). *Metodologia da investigação: Guia para a auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta, p.175.

<sup>14</sup> Aumont, J. & Marie, M. (2004). *Op. Cit.*, 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”.

para a inexistência — da qual estaremos igualmente cientes no decurso da investigação — de um método de análise fílmica universal, sendo esta interminável, pois “seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável.”<sup>15</sup> Se “debaixo de cada imagem, há sempre outra imagem”<sup>16</sup>, como pretendia Douglas Crimp, por detrás de um filme existirão sempre outros filmes, associados a constantes e eternos processos de citação, extracto e encenação que procuraremos descortinar.

Outro dos aspectos a que nos comprometemos estar atentos prende-se com a procura de um equilíbrio entre os discursos analítico e crítico, aquando da interpretação dos filmes que irão constituir o *corpus* do presente estudo: a complementaridade que buscaremos atingir será, no nosso entender, uma mais-valia para uma tese que assume a perspectiva feminista como dominante. Sobre este assunto, sublinha Manuela Penafria, é importante que se proceda a uma clara distinção entre análise e crítica cinematográfica, tendo em conta que a primeira terá sido vulgarizada pela excessiva comparação a diversos tipos de discursos sobre filmes, que vão dos comentários, monografias e textos meramente publicitários às próprias 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.”<sup>17</sup> Na sua opinião, analisar um filme é realizar um processo de decomposição e descrição detalhadas (recorrendo a conceitos relativos à imagem, ao som e à estrutura da obra), que deve associar-se a uma profunda interpretação (estabelecendo e compreendendo as relações entre os elementos decompostos).

Criticar um filme será, por sua vez, avaliá-lo e determinar o seu valor em relação a um determinado fim. Considerando que a crítica cinematográfica se tem vindo a afastar cada vez mais da análise, Penafria defende que, não existindo uma equivalência de conceitos, a primeira deverá sempre partir da segunda. Segundo afirma, o discurso crítico não analisa as características singulares ou especificidades de cada filme, apresentando um número exagerado de adjectivos que o 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, no entanto, 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

---

<sup>15</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>16</sup> Crimp, D. (2001). “Imágenes”. Em: Wallis, B. (ed., 2001). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, p. 186.

<sup>17</sup> Penafria, M. (2009). *Análise de filmes: Conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso Sopcom. Covilhã: BOCC, p.1.

crítico) é um pedagogo do prazer estético, que se esforça por fazer partilhar a riqueza da obra com o maior público possível.”<sup>18</sup>

Já no entender de David Bordwell, para quem os críticos são essencialmente construtores de significado (*making meaning*)<sup>19</sup>, a legitimidade da prática advém da sustentabilidade das suas bases teóricas, sendo que um exemplo de interpretação fílmica freudiana seria aquela que enuncia o modo como o desejo é tratado no filme. Genericamente, acrescenta Bordwell, até mesmo os críticos que garantem analisar o filme “por si” (sem subscreverem qualquer teoria) podem ser conotados com uma teoria tácita (humanista, orgânica, ou outra) que molde o seu acto interpretativo. A adesão a teorias equivalentes por parte de dois críticos não implica, no entanto e como reitera, a formulação de discursos concordantes, existindo sempre a hipótese de surgimento de propostas díspares e alternativas. A verificabilidade ou correcção destas é, ainda assim, impraticável para Bordwell, pelo que nenhuma crítica deverá ser submetida a um teste de “indutivismo eliminador” que a torne melhor candidata do que as suas rivais. Semelhante conclusão pode ainda ser transposta para a apreciação do crítico relativamente ao filme. Considerar que este último é “bom”, “mau”, “extraordinário” ou “mediocre” não corresponde a uma enumeração de factos incontornáveis, facilmente assimiláveis por 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. Em termos práticos, juízos de valor ou sentenças não são verdadeiros ou falsos, mas antes argumentações instáveis, susceptíveis de correcção, que devem sempre ter em vista a chegada ao seu destinatário, como Perelman sublinha:

“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.”<sup>20</sup>

Revisitando esta posição, Tito Cardoso e Cunha relembra que, nos discursos do crítico profissional, deveriam exprimir-se as opiniões, juízos e apreciações de um público não traduzível num pequeno grupo conversacional e interactivo, nem tão pouco numa multidão massificada relegada para a unidimensionalidade da incomunicação. O alvo será antes um colectivo (disperso mas estável) que partilha o interesse comum no género, sem abdicar do seu próprio gosto e capacidade de julgamento. O produto gerado será, por esse motivo, um meio de interpretação (função hermenêutica) e argumentação do valor (função retórica) da obra de arte, sendo que a primeira solicita a existência da segunda. Uma possível visão do

---

<sup>18</sup> Aumont, J. & Marie, M. (2004). *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>19</sup> Cf. Bordwell, D. (1991). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.

<sup>20</sup> Perelman, C. (1993). *O império retórico: Retórica e argumentação*. Porto: Asa Editores, p. 29.

crítico sobre o filme requer, portanto, 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.”<sup>21</sup> Desta forma, e seguindo a perspectiva habermasiana, o crítico configura-se como um “árbitro das artes”<sup>22</sup>: o que ensina a ver, informa, contextualiza, questiona e leva a questionar.

Para Barthes, por sua vez, a função da crítica é colocar 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 *coibir* o mais completamente possível pela sua própria linguagem.”<sup>23</sup> A crítica não é, portanto, “uma ‘homenagem’ à verdade do passado, ou à verdade do ‘outro’, é construção do inteligível do nosso tempo.”<sup>24</sup> O crítico desdobra assim 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, deverá, no entanto, obedecer a certas regras, que o autor estipula:

“– (a crítica) deverá transformar *tudo* o que reflecte;

– transformar apenas segundo certas leis;

– transformar sempre no mesmo sentido.”<sup>25</sup>

A exigência do estabelecimento de critérios de objectividade na atribuição de valores constitui portanto, no seu entender, uma das regras que imprime credibilidade ao discurso crítico – regras a que estaremos atentos ao longo da investigação em curso e, em particular, aquando do necessário aprofundamento das metodologias de análise e crítica fílmica que, naturalmente, se seguirão aos primeiros capítulos teóricos. No seguimento destas 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 sancionada. A crítica é, penso eu, melhor definida como uma arte prática, um pouco como acolchoar ou fabricar

---

<sup>21</sup> Cunha, T. C. (2004). *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>22</sup> Habermas, J. (1984). *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 57.

<sup>23</sup> Barthes, R. (1964). *Ensaio crítico*. Lisboa: Edições 70, p. 352.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 354.

<sup>25</sup> Barthes, R. (1966). *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, p. 63.

móveis. E porque o seu produto inicial é um fragmento da linguagem, ela é também uma arte retórica.”<sup>26</sup>

Neste encontro entre ciência e arte (que também uma investigação em teorias feministas do cinema pressupõe) recorreremos portanto, ao longo das diversas fases de investigação, a uma “arte prática”, assumindo o suporte teórico que Bordwell considera atribuir credibilidade à actividade crítica, bem como a necessidade de estabelecimento de uma metodologia que oriente a investigação aprofundada do *corpus* seleccionado.

Neste âmbito, Manuela Penafria fixa a existência de quatro tipos de processos de análise fílmica que poderão ser utilizados como metodologia qualitativa, e dos quais seleccionaremos os mais pertinentes no contexto da temática.

**1. Análise textual:** segundo a qual “o filme é um texto”. Ecoando a teoria proposta por Christian Metz em *Grande sintagmática*, esta análise infere que os filmes possuem três tipos de códigos: perceptivos (capacidade do espectador reconhecer os objectos no ecrã), culturais (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã recorrendo à sua cultura geral) e específicos (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã a partir dos recursos cinematográficos). Decompor o filme será assim 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, este tipo de análise 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”<sup>27</sup>, o texto fixa e vem ancorar as significações possíveis da 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”. Este processo, segundo Penafria, é igualmente limitado, por se restringir 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 – seriam as tarefas exigíveis numa

---

<sup>26</sup> 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.”

<sup>27</sup> Cf. Barthes, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.

estratégia deste tipo. Frequentemente confundida com a análise de discurso, distingue-se desta 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 discursos (ou novos textos) emergentes do objecto, utilizando metodologias orientadas para a interpretação. Apesar de a autora não consagrar a análise discursiva como passível de ser aplicada a um filme, cremos que é sobretudo nela que deverá centrar-se a nossa investigação, 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. (...) o acto locutório tem um significado – o acto ilocutório tem uma certa força ao ser dito.”<sup>28</sup>), 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. Terá como principal objectivo evidenciar e interpretar a utilização da linguagem e as significações e finalidades expressas através 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 de argumentação utilizados. Ao longo da sua implementação, prevê-se um reconhecimento, segundo autores como Dominique Maingueneau e Michel Foucault, de uma infinita intertextualidade da obra com textos anteriores (que terão servido de base) e posteriores (gerados a partir deste). Uma análise discursiva de carácter feminista pretenderá, especificamente, analisar o modo de funcionamento das relações de poder e resistência patriarcais no seio da sociedade a partir dos discursos que a modelam, bem como das práticas alternativas que se configuram como respostas.

**3. Análise poética:** para Wilson Gomes, o grande impulsionador deste tipo de estudo, analisar um filme é enumerar os efeitos da experiência fílmica e, a partir destes, perceber a estratégia utilizada pelo realizador/a (efectuando o percurso inverso ao processo criativo). Para tal, 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 diversos tipos de obras de arte, a análise poética tem como principal vantagem, no caso específico do cinema, auxiliar na determinação do tipo de composição fílmica preponderante. Esta última poderá ser estética (caso o filme desperte sensações invulgares no espectador, como frequentemente acontece no cinema experimental), comunicacional (se o filme apresentar um forte argumento, pretendendo transmitir uma

---

<sup>28</sup> Austin, J. L. (1986). *How to do things with words*. Oxford University Press, p. 121. No original: “I do things, in saying something. (...) the locutionary act has a meaning - the illocutionary act has a certain force in saying something.”

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.”<sup>29</sup>

#### 4. Análise da imagem e do som: segundo a qual “o filme é um meio de expressão”.

Ao contrário da anterior, este tipo de análise é especificamente cinematográfica, procurando descortinar o modo como o/a cineasta concebe o cinema (como coloca a técnica ao serviço da sua arte ou ofício). Centrando-se na forma como são captadas as imagens em movimento, e na sua posterior edição, este tipo de análise evidencia o cinema como meio de pensar e lançar novos olhares sobre o mundo.

Por não pretendermos desenvolver uma investigação exclusivamente destinada a futuros realizadores e realizadoras de cinema, privilegiaremos uma análise discursiva e poética, que não irá atribuir o esperado destaque, numa tese sobre cinema, 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 em torno 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 referimos anteriormente, optaremos por uma abordagem sociológica em detrimento da psicanalítica, bem como uma análise textual e narrativa em detrimento de uma possível “meta-técnica”, enquanto discurso produzido sobre a mesma.

Através das referidas opções, será privilegiada uma hermenêutica do texto fílmico como meio de apropriação e interpretação do conteúdo que as cineastas portuguesas optam por trabalhar nos seus filmes. As conclusões fundamentais a que pretendemos chegar prendem-se com o tipo de personagens femininas que filmam: como as apresentam e definem? Que estereótipos conservam ou rejeitam? Serão maioritariamente mulheres de personalidade forte e vincada, as escolhidas para serem retratadas nas imagens das realizadoras? A identificação das

---

<sup>29</sup> 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). Nº 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.”

espectadoras e espectadores poderá constituir-se como um processo mais naturalizado e quase inconsciente, pelo realismo com que os temas são abordados? Os temas escolhidos estarão, por sua vez, relacionados com formas de discriminação das quais muitas mulheres ainda são vítimas em Portugal?

Nesta perspectiva, os objectos de estudo (os filmes) poderão vir a ser usados como pretexto para o debate de certos temas fracturantes na sociedade portuguesa, entre os quais citamos a ausência de mulheres em cargos de poder, a dificuldade de conciliação entre vida profissional e familiar, a prostituição e a sexualidade femininas. Procuraremos assim analisar os aspectos em que o filme nos faz pensar, actuando como um “laboratório de ideias”, ao invés de um mecanismo de reflexão sobre a Escola a que a cineasta pertence. Propomos, pelas razões apresentadas, uma abordagem teórica sobre os principais objectivos, valores e pensamentos que o filme reúne em si, sem deixar de elaborar um juízo crítico e uma análise à evolução que o percurso cinematográfico da realizadora terá conhecido nos anos mais recentes. Pretendemos, em síntese, realizar um diálogo com os elementos sociológicos do filme, na perspectiva dos estudos feministas.

A metodologia que iremos seguir, para levar a cabo as tarefas enumeradas, é a proposta por 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, Thompson entende “um amplo espectro de acções e falas, imagens e textos, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos.”<sup>30</sup> Sublinhe-se, no entanto, que apesar de reconhecer que as expressões linguísticas (faladas ou escritas) são cruciais à formulação citada, o autor não exclui formas de natureza não-linguística (como imagens ou combinações de imagens e palavras) do seu âmbito. Formas simbólicas serão, deste modo e em última instância, construções que exigem uma interpretação: “elas são acções, falas, textos que, *por serem* construções significativas, podem ser compreendidas.”<sup>31</sup> Apesar de estruturalmente teóricas, as discussões e interpretações originadas têm ainda, e na sua opinião, repercussões na prática, da mesma forma que esta última influencia o debate teórico.

O referencial metodológico utilizado por Thompson para analisar as formas simbólicas é designado por “hermenêutica de profundidade”<sup>32</sup> (HP), comportando uma tríplice análise e a sua consequente aplicação ao *corpus* seleccionado. Recorde-se que, mitologicamente, o deus

---

<sup>30</sup> Thompson, J. (1998). *Ideologia e cultura moderna - Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 79.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 357.

<sup>32</sup> Salvaguardamos que o conceito nos parece algo tautológico, na medida em que não consideramos a hipótese antagónica de realização de uma “hermenêutica da superficialidade”.

grego Hermes, a quem a origem do conceito se encontra associada, é apresentado como o descobridor da linguagem e da escrita. Segundo Chevalier e Gheerbrandt<sup>33</sup>, Hermes era um mensageiro celestial, mediador entre o divino e o terreno, a cuja existência eram atribuídos dois significados: um primeiro relacionado com a assimilação que Hermes realizava de todo o conhecimento produzido no mundo inteiro e que transmitia às entidades superiores; e um segundo relativo às diversas interpretações de diferentes pessoas para uma mesma palavra ou situação, tendo todas elas a noção de haverem compreendido a mensagem. Desta forma, inscrevendo-se a génese da palavra hermenêutica no verbo grego *hermeneuein* (traduzível por “interpretar”) e no substantivo *hermeneia* (correspondente a “interpretação”), esta 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 psicológicos e existenciais.”<sup>34</sup> Para Ricoeur, um texto escrito é uma forma de discurso com idênticas condições de possibilidade:

“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.”<sup>35</sup>

O conceito existencial de “apropriação” do que anteriormente era estranho é assim, 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.”<sup>36</sup> Ricoeur acredita ainda que a ficção, através da sua linguagem metafórica, é o meio privilegiado da realidade, sendo a linguagem poética aquela que, de acordo com a filosofia aristotélica, efectua 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”<sup>37</sup> – ideia que nos parece essencial no desenvolvimento da presente tese, na qual não se optou por um *corpus* fílmico relacionado com o documentário (onde pudesse

---

<sup>33</sup> Cf. Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2002). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

<sup>34</sup> Ricoeur, P. (1976). *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, p. 34.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>37</sup> Ricoeur, P. (1988). *Interpretação e ideologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 57.

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 ainda 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 e instituições, e a distribuição de poder, recursos e oportunidades em virtude das quais esses contextos constroem campos diferenciados e socialmente estruturados.”<sup>38</sup>

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 inoportuna.

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 de um sistema mais amplo (do qual a primeira pode fazer parte integrante). Thompson reconhece, no entanto, que a adopção desta perspectiva implica uma abstracção metodológica das condições sócio-históricas de produção e recepção das formas simbólicas. 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 referida, identificada pelo próprio autor, reforça, no entanto, 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 é consequência natural das anteriores, na qual se pretende revelar os padrões e efeitos que operam dentro de uma forma simbólica. 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

---

<sup>38</sup> Thompson, J. (1998). *Op. Cit.*, p. 369.

referencial” (por representarem, se referirem ou dizerem algo sobre alguma coisa), Thompson declara que o mesmo deve ser descortinado no processo de interpretação, transformando-o, simultaneamente, num 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, consideramos assim definida a metodologia que pretendemos aplicar no estudo aqui iniciado. Recorrendo, por outro lado, e como já havíamos referido, a uma metodologia quantitativa, o trabalho de campo irá também englobar entrevistas abertas e/ou intensivas, bem como recolha de dados estatísticos sobre os diversos aspectos supramencionados, pelo que o contributo científico da investigação se traduz precisamente na conjugação das ferramentas enunciadas: recolha de dados estatísticos, entrevistas aprofundadas e análise fílmica. Ao longo do processo, procuraremos, deste modo, operacionalizar os conceitos das teorias feministas do cinema, aplicando-os à parte empírica da tese.

Apesar de reconhecermos a dificuldade de tratamento de dados recolhidos através de entrevistas abertas, acreditamos que este constitua o método mais adequado à investigação proposta. No nosso entender, é fundamental que se escutem as realizadoras, 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, de forma alguma, ignorado. Cremos, no entanto, 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 do/a autor/a, esperamos que a conjugação das entrevistas com a nossa própria análise fílmica nos permita alcançar um resultado equilibrado.

Por último, sublinhamos que o processo empírico da recolha de dados deverá decorrer junto de várias instituições públicas nacionais, nomeadamente:

- Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema;
- Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
- Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM);
- Hemeroteca de Lisboa;
- Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA);

- Arquivo Nacional da Torre do Tombo;
- Biblioteca Nacional de Portugal;
- Outros acervos bibliográficos de diversas instituições de ensino ou formação superior.

# Capítulo 1: Propostas para uma genealogia comum aos Direitos Humanos e ao(s) Feminismo(s)

## Introdução

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, e aplicá-las à sétima arte. Em termos cronológicos, 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 as crianças, os escravos, os velhos, os estrangeiros e os animais) é considerada ser incapaz de se governar a si própria e, portanto, posse do homem livre. Sucessivas declarações de direitos e tratados filosóficos, proclamadas e proferidos em diversos países do Ocidente, perpetuaram o estatuto de invisibilidade jurídica, cultural e social a que a mulher havia sido votada. Será já na Idade Moderna, como estudaremos no presente capítulo, que os primeiros avanços e lutas pela igualdade entre os sexos começam a ser travados.

### 1. 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, excluindo mulheres, crianças, bárbaros e escravos, não deve deixar de sublinhar-se 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 ou comícios ao ar livre, onde todos os cidadãos (ao invés de um grupo restrito de representantes) decidiam da vida política da *polis*, votando temas como a guerra ou a paz, as leis, as finanças e as obras públicas: não existiam, deste modo, governo nem governados, ou subordinação a um único homem (o déspota).

A par da “descoberta” ou início da implementação da democracia, os Gregos iniciaram também a actividade política enquanto arte de decidir através da discussão pública. A anualidade e a rotatividade dos cargos garantiam, por sua vez, uma mudança sucessiva de governantes aos quais era exigida uma exímia e abrangente formação, envolvendo diversas áreas, desde a leitura e gramática à aritmética, passando pela música e pela ginástica, com vista à obtenção de uma “mente sã em corpo sã”. O ensino da filosofia – proporcionado, em Atenas, por filósofos como Protágoras, Sócrates, Platão e Aristóteles – constituía ainda uma etapa importante do processo. E se o estudo preparava cidadãos para a participação política, as artes do discurso (retórica) representavam parte essencial da educação, tendo em vista o domínio da arte de bem falar e conquistar a audiência.

Neste sentido, e como relembra Hannah Arendt, o pensamento era secundário na vivência dos gregos, sendo apenas a acção (*praxis*) e o discurso (*lexis*) relevantes para a vida política. O privilégio da forma sobre o conteúdo determinava assim que todas as acções de carácter político fossem concretizadas na oralidade, pelo que o próprio acto de escolher as palavras certas no momento certo constituía, em si, uma acção. Numa sociedade que acaba por viver de aparências, a obediência à lei era então condição necessária para uma existência social civilizada. A força ou a violência poderiam, no entanto, ser empregues no domínio privado, em família, com as mulheres e com os escravos, revelando-se a crueldade intrínseca aos inúmeros paradoxos instituídos: “Somente a pura violência é muda”, constata a autora, inferindo ainda: “por si só, (ela) jamais pode ter grandeza.”<sup>39</sup>

Contrariamente ao ideal moderno de liberdade, privacidade e individualidade, para os Gregos a felicidade é portanto pública, e exclusivamente concretizável através da participação activa nos destinos políticos da *polis*. Para o cidadão, a liberdade não existia dentro da esfera familiar, na qual era “naturalmente superior” e onde tinha que exercer o seu domínio como chefe de família, mas antes na esfera pública, onde todos eram iguais entre si: ser livre, recorda Arendt, “significava ao mesmo tempo não estar sujeito às necessidades da vida nem ao comando de outro e também não comandar.”<sup>40</sup> Consagrando-se a *polis* em primeiro lugar, e só depois o indivíduo, a sociedade grega é, por outro lado, intrinsecamente hierárquica: as obrigações do cidadão são prioritárias, pelo que aos direitos de cada um corresponderão deveres análogos.

Nesta perspectiva, Aristóteles definiria o homem como um animal político que só pode ser feliz ou sentir-se realizado mediante o exercício da cidadania:

“O que prova claramente a necessidade do Estado e a sua superioridade sobre o indivíduo é o facto de, se tal não se admitisse, poder o indivíduo então bastar-se a si mesmo isolado, quer do todo quer do resto das partes; mas aquele que não pode viver em sociedade e que no meio da sua independência não tem necessidades não pode ser nunca membro do Estado; é um bruto ou

---

<sup>39</sup> Arendt, H. (2001). *A condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 41

<sup>40</sup> *Idem, ibidem*.

um deus. A natureza arrasta, pois, instintivamente, todos os homens para a associação política.”<sup>41</sup>

Para Aristóteles, a liberdade constitui o princípio fundamental do governo democrático, enquanto a igualdade (não relativamente ao mérito, mas segundo o número) se traduz no direito político maior. Partindo do princípio de que todos os cidadãos devem ser iguais, a multidão é soberana, pelo que as decisões da maioria constituem lei definitiva ou justiça absoluta. Assim sendo, em democracia, os pobres (que constituem a maioria) são soberanos. Não defendendo exactamente a implantação de um sistema democrático, onde os pobres possam vir a exercer o poder, por razão de número, Aristóteles postula uma junção dos dois regimes dominantes na Grécia antiga: a democracia e a oligarquia. Como sistema político, esta última privilegia o nascimento ilustre, a suposta ligação genealógica aos deuses do Olimpo, a riqueza e a instrução daqueles que deverão zelar pela manutenção da ordem e, conseqüentemente, assumir cargos públicos (na democracia, pelo contrário, o direito da maioria substitui o direito do mérito). Segundo Aristóteles, o sistema político ideal resulta portanto da combinação de duas visões antagónicas:

“o número de indivíduos do povo que em virtude do censo tenham que entrar no poder deve estar combinado de modo que a porção da cidade que tenha os direitos políticos seja mais forte que a que os não possui. Além disso, deverá cuidar-se para que o mais distinto de entre a classe popular seja admitido a participar no poder.”<sup>42</sup>

Apesar da importância histórica e da evidente evolução na filosofia dos direitos do homem, a democracia ateniense foi, no entanto, marcada pelas graves incongruências acima mencionadas, nomeadamente no que diz respeito à subordinação total de mulheres e escravos. A justificação apresentada por Aristóteles para esta divisão social seria simples e de ordem quase científica:

“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.”<sup>43</sup>

Aristóteles configuraria, desta forma, retrocessos fulcrais relativamente ao pensamento de Platão. Na *República*, Sócrates apresenta, através da obra do seu discípulo, as quatro virtudes

---

<sup>41</sup> Aristóteles (1965). *A política*. São Paulo: Editora Martins Fontes, p. 25.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 377.

<sup>43</sup> *Idem*, ps. 22 e 23.

ou mandamentos da cidade, para que esta se torne perfeita: sabedoria (*sophia*), coragem (*andreia*), temperança (*sophrosyne*) e justiça (*dikaiosyne*), devendo a última ser alcançada mediante o exercício da função que corresponde a cada indivíduo. Rejeitando a postura dominante no pensamento da Antiguidade Clássica, Sócrates condena a escravatura dos gregos, uma vez que toda a raça se encontra tão próxima da perfeição devendo, por esse motivo, ser poupada:

“— Por conseguinte, diremos que, quando os Gregos combatem com os bárbaros e os bárbaros com os Gregos, estão em guerra, e que são inimigos por natureza, e que a esta inimizade se deve chamar guerra. Ao passo que, quando os Gregos fizerem tal coisa aos Gregos, diremos que são amigos por natureza, que em tal conjuntura a Grécia está doente, e em discórdia civil, e a essa inimizade chamaremos sedição.”<sup>44</sup>

Em contextos internamente bélicos, Sócrates defende que se procure atingir a reconciliação entre todos através da razão, sem castigos, subordinação e escravatura. Uma legislação igualitária conduzirá, no seu entender, ao bem-estar, à harmonia e à aceitação do lugar de cada um na sociedade: “— Sendo Gregos, não devastarão a Grécia, nem incendiarão as casas, nem proclamarão seus inimigos todos os habitantes de cada cidade, homens, mulheres e crianças, mas os poucos adversários causadores da dissenção.”<sup>45</sup>

Ainda no livro V, Sócrates define um único caminho possível para se atingir a estabilidade governamental: o do conhecimento e da contemplação, devendo, para tal, a *polis* ser governada por filósofos (do grego *philosophos*, amigos do saber). Pelos mesmos motivos, Platão contraria igualmente a visão dominante do pensamento grego, defendendo a igualdade entre mulheres e homens. Constatando que nenhum elemento da natureza humana impede que mulheres e escravos possuam dons ou apetências especiais para a filosofia ou para a actividade política (segundo Platão, 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 representará um desperdício de talentos e capacidades próprias:

“... afigura-se-me, ó Sócrates, que, se te deixarem expor sobre este assunto, nunca mais te lembrarás da questão que puseste de parte para dizer tudo isto: como é que esta constituição é possível, e de que maneira o será. Que, a realizar-se, tudo seria bem na cidade em que existisse, também o digo, e acrescento aquilo que omitiste, que 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

---

<sup>44</sup> Platão (1972). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Livro V, 470 d, p. 247.

<sup>45</sup> *Idem*, 471 a, p. 248.

caso de haver necessidade de socorro, sei que deste modo serão totalmente invencíveis.”<sup>46</sup>

Em Platão, a igualdade entre homens, mulheres e escravos não foi, desta forma, encarada como um direito, mas como um meio de melhorar o governo da cidade no seu Todo (uma vez mais sobreposto ao indivíduo). Nestas circunstâncias, a igualdade só será desejável pelo contributo prestado à harmonia e tolerância da *polis*. Não deve, no entanto, rejeitar-se a sua importância histórica, tendo em conta que a filosofia política inerente apresenta uma forma original de legitimação do poder pelo saber dos governantes, com avanços significativos no que diz respeito aos direitos das mulheres e escravos. Mas poderá este coincidir com o momento de fundação de uma filosofia dos direitos humanos? E de que falamos, ao certo, quando falamos de direitos humanos? Na contemporaneidade, é lugar-comum afirmar-se a sua possessão ou propriedade: “Tenho direito a...”, “Um governo que não garante o cumprimento dos direitos humanos é ilegítimo e antidemocrático...” ou “Determinado grupo social defende o direito a...”, mas com que legitimidade serão feitas estas afirmações, quando alguns destes direitos não se encontrarem contemplados nas constituições de cada Estado ou Nação?

Segundo Francisco Laporta, os dois conceitos devem ser explicitados separadamente, atentando-se primeiramente à definição proposta de “direito”, com as seguintes componentes:

- “a) A participação de todos e de cada membro individual de uma classe de ...
- b) ... uma posição, situação, aparência, estados de coisas, etc ...
- c) ... que é 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, a atribuição de poderes e imunidades, a prestação de técnicas de reclamação, etc ...”<sup>47</sup>

Conjuguem-se, agora, a definição apresentada com a principal característica atribuída aos direitos humanos: a universalidade que, segundo Laporta, demanda uma vocação e direcção para todos os seres humanos, independentemente do contexto, circunstância ou condição na qual se encontrem. Neste sentido, nenhum sistema jurídico positivo pode sobrepor-se à sua instituição:

---

<sup>46</sup> *Idem*, Livro 471 d, p. 249.

<sup>47</sup> Laporta, F. (1987). “Sobre el concepto de derechos humanos”. Em: *Doxa: Filosofía del Derecho*. Universidad de Alicante. Nº 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...”

“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 estamos falando.”<sup>48</sup>

A principal contingência da democracia grega seria assim, como vimos, a não universalidade dos direitos proclamados. 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 batizados 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.”<sup>49</sup>

Não pretendendo desvalorizar a importância do momento, sublinhamos, no entanto, que a própria explicação bíblica para a origem do Universo viria 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 perda 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.”<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> *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 simultaneamente 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.”

<sup>49</sup> “Carta de São Paulo aos Gálatas” (3:26 — 29). Em: *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), p. 1535.

<sup>50</sup> “Primeira Epístola aos Coríntios” (11:3 — 9). Em: *Bíblia Sagrada. Op. Cit.*, p. 1513.

## 2. Primeiras tentativas de jurisdição

Partindo da já sublinhada exigência de universalidade, detemo-nos agora na necessidade de verificação de outras características para a concretização plena dos direitos humanos. Nesta perspectiva, será importante ressaltar, desde o início da presente investigação, que a hipótese de uma identificação de direitos humanos com direitos positivos é enganosa e fornecedora de esperanças sem possibilidades de concretização. Reflectamos assim, como exemplo, em torno de duas questões:

- Como podem defender-se direitos humanos de terceira e quarta gerações, quando a grande maioria não se encontra legalmente protegida?
- Através de que meios poderá um indivíduo, grupo social ou país, exigir o direito à paz, ao desenvolvimento ou à solidariedade se os mesmos não se encontrarem previstos na constituição interna de cada Estado ou Nação?

Diversos autores consideram que a não positivação de um direito lhe retira força coerciva, conotando a sua defesa com uma visão idealista e utópica. Neste ponto, pode ainda levantar-se a questão: como defender a sua internacionalização quando a própria Declaração Universal manifesta falta de força coerciva, ao afirmar que os direitos proclamados deverão ser instituídos nos Estados democráticos? No seu preâmbulo, pode ler-se que os direitos enumerados não representam normas jurídicas, mas antes “o ideal comum, onde todos os povos e nações hão-de pôr os seus esforços”, 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.” A dúvida persiste: o que fazer para os instituir nos regimes ditatoriais? Encarando os direitos humanos como uma filosofia ou teoria política mais próxima das exigências do que propriamente dos direitos, Perez Luño propõe uma definição: “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.”<sup>51</sup> A consagração pela lei é, desta forma, apresentada como o objectivo central dos direitos humanos, bem como a única possibilidade para que os mesmos adquiram força e poder institucional.

Assumindo a mencionada existência de uma contradição entre a ideia de universalidade dos direitos humanos e soberania estatal, preferimos, no entanto, encarar a questão noutros termos: 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. Reconhecemos-lhes, portanto, uma vocação de positivação, não constituindo esta

---

<sup>51</sup> 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.”

um fim único ou sequer último: de quanto vale a legislação de um direito se não existirem meios de concretização? Recorde-se 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. As diferenças salariais entre homens e mulheres, bem como entre trabalhadores nacionais e emigrantes, continuam, não obstante, a ser uma realidade em pleno século XXI.

À positivação de um direito não corresponde, neste sentido, o final de uma luta, mas antes 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.

“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.”<sup>52</sup>

A filosofia dos direitos humanos associa-se assim ao conceito de “moralidade legalizada”. À trilogia formulada (ética - vontade política - jurisdição) propomos, no entanto, a junção de um quarto elemento: a concretização material dos direitos adquiridos através de uma nova preocupação ética (consciencialização) de todos os cidadãos, da vontade política e de novas jurisdições, 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.

Mas concentremo-nos um pouco mais na importância da jurisdição ou constitucionalismo para uma consagração universal dos direitos humanos. Neste âmbito, considera-se que 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 suspeição de que mandara matar o sobrinho, Artur da Bretanha, por rezear a sua rivalidade na sucessão, abalaram todo o seu prestígio. Em guerra contra o rei de França, envolvido em conflitos com a Igreja Católica e os barões ingleses, D. João I, também denominado *João Sem Terra*, viu-se obrigado, por barões armados e na presença do alto clero, a assinar aquele que, mais tarde, seria considerado por

---

<sup>52</sup> Martínez, P.B. (1999). *Curso de derechos fundamentales - Teoría general*. Universidad Carlos III de Madrid - 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.”

muitos historiadores como o documento mítico fundador dos direitos humanos. A 15 de Junho de 1215 é assinada a Magna Carta. Conhecido pelo seu carácter cruel e falso, o monarca seria obrigado a definir a lei como um poder distinto do poder real, com força e importância próprias, situando-se acima deste.<sup>53</sup>

A nova política do baronato inglês expressa na Magna Carta prevê então a obtenção de “liberdades” públicas e a fiscalização das actividades do rei. O estabelecimento de impostos passa a depender do Conselho Geral do Reino, constituído pelos senhores feudais, não representantes do povo. Noutros pontos, é ainda 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.”<sup>54</sup>

A Magna Carta, que pretende evitar a prisão injusta, bem como as opressões e detenções excessivamente prolongadas, é assim assinada numa época anterior à formação dos modernos ideais de Liberdade, pelo que poderá ser vista como um princípio fundador, ainda que com evidentes limitações: a sua importância histórica concentra-se essencialmente no estatuto proibitivo (face ao poder tirânico do monarca) e não tanto nas suas afirmações e permissões. Não obstante, só quatro séculos mais tarde se viria a estender 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 ao longo dos séculos, em particular no momento da sua aprovação, em 1679, no reinado de Carlos II (na qual se explicita que todo o cidadão inglês preso, excepto por traição, tem direito a uma audiência com o juiz no prazo máximo de vinte dias), viria ainda a ser ratificada em 1689, quando Guilherme de Orange sobe ao trono e proclama a declaração de direitos elaborada pelo Parlamento inglês – a célebre *Bill of Rights*. Tratava-se já de uma declaração de direitos próxima do modelo posteriormente fixado pela Declaração francesa onde, uma vez mais, são proclamadas liberdades negativas, que regulam as relações entre a Coroa e o Parlamento, em vez de direitos individuais universais. A *Bill of Rights* reafirma o direito exclusivo do Parlamento a estabelecer impostos e o direito de

---

<sup>53</sup> Sobre este ponto ver Loades, D. (2003). *Reader's guide to British History*, volumes 1 e 2. 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.

<sup>54</sup> 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 a 20 de Fevereiro de 2010. Disponível em: [http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n\\_link=revista\\_artigos\\_leitura&artigo\\_id=10990](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”.

livre apresentação de petições. O monarca deixa de poder manter um exército permanente e de suspender (ou dispensar do cumprimento) leis aprovadas pelo Parlamento.<sup>55</sup>

Quase um século depois, a 4 de Julho de 1776, é adoptada pelo Congresso norte-americano a Declaração de Independência dos Estados Unidos<sup>56</sup>, consagrando a igualdade entre *todos* os homens e a titularidade de um conjunto de direitos inalienáveis. Nela são redigidos, pela mão de Thomas Jefferson, os direitos à liberdade, à vida e à felicidade. A este respeito, uns defendem a clara inspiração em Locke<sup>57</sup>, outros afirmam que esta Declaração é muito menos materialista. Semanas antes tinha sido proclamado o documento que serviu de base à Declaração de Independência: a Declaração de Direitos da Virgínia, adoptada a 12 de Junho por este Estado. Nela são afirmados direitos naturais, universais e inalienáveis, para *todos* os seres humanos:

"Artigo 1. Todos os homens são, por natureza, igualmente livres e independentes, e detentores de certos direitos inatos, dos quais, a partir do momento em que entram num estado de sociedade, não podem, por qualquer acordo, privar ou despojar a sua posteridade; nomeadamente, o desfrutar da vida e da liberdade, com os meios adequados para adquirir e possuir propriedades, e de buscar e obter felicidade e segurança."<sup>58</sup>

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 aos mesmos direitos. 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 assim 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. Tomemos 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.

---

<sup>55</sup> Cf. *Bill of Rights* (1689), consultado a 25 de Fevereiro de 2010. Disponível em: [http://avalon.law.yale.edu/17th\\_century/england.asp](http://avalon.law.yale.edu/17th_century/england.asp)

<sup>56</sup> Cf. *Declaration of Independence* (July 4, 1776), consultado a 25 de Fevereiro de 2010. Disponível em: [http://avalon.law.yale.edu/18th\\_century/declare.asp](http://avalon.law.yale.edu/18th_century/declare.asp)

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> *The Virginia Declaration of Rights* (1776), consultado a 25 de Fevereiro de 2010. Disponível em: [http://www.constitution.org/bcp/virg\\_dor.htm](http://www.constitution.org/bcp/virg_dor.htm). No original: "Section 1. That all men are by nature equally free and independent, and have certain inherent rights, of which, when they enter into a state of society, they cannot, by any compact, deprive or divest their posterity; namely, the enjoyment of life and liberty, with the means of acquiring and possessing property, and pursuing and obtaining happiness and safety."

Por último, sublinhamos que a Declaração de Direitos da Virgínia proclamou também o princípio da separação de poderes (artigo 5º) e o direito do povo a eleger livremente os seus representantes (artigo 6º). Ao Estado é ainda vedada qualquer tentativa de imposição de uma religião oficial (artigo 16º), sendo novamente assegurada a manutenção de uma série de garantias aos arguidos em processo penal (artigos 8º a 11º).

Tratando-se já de uma declaração com todos os princípios e ideais fixados pelas modernas declarações de direitos, a influência exercida, na declaração redigida por Jefferson e na própria Declaração francesa dos Direitos do Homem, é evidente. O contexto histórico em que esta última foi proclamada, quando seguidores dos ideais de liberdade e igualdade colocam em causa o Antigo Regime e a autoridade do clero e da nobreza, não pode, no entanto, ser apagado. A conjuntura económica viria, por sua vez, favorecer o espírito revolucionário: a grave crise que o país atravessava e a convocação da Corte pelo rei D. Luís XVI, com o fim 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. A 26 de Agosto de 1789 é aprovada a primeira Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. À semelhança da Declaração de Direitos da Virgínia, também a Declaração francesa proclama a igualdade entre todos os homens (artigo 1º) e os direitos à liberdade, propriedade, segurança e resistência à opressão (artigo 2º). São estabelecidas garantias penais (artigos 7º e 8º) e de defesa do cidadão (artigo 12º), enquanto a liberdade religiosa, de opinião e de imprensa são respectivamente proclamadas nos artigos 10º e 11º. De sublinhar o direito consagrado no artigo 14º, 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.”<sup>59</sup>

### **3. A defesa dos direitos das mulheres e o surgimento da sétima arte**

Neste contexto, a convulsão desencadeada em 1789, para além de criticar o sistema político e social vigente em França e nos restantes países do Ocidente, 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, então

---

<sup>59</sup> *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (1789), consultado a 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.”

aprovada, serviria assim 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, tinham direito à liberdade de expressão e, portanto, a revelar a identidade dos pais dos seus filhos, outorgando os mesmos direitos a filhos legítimos e 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.”<sup>60</sup>

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, ao mesmo tempo que começam a ser criadas as primeiras associações de activistas feministas, em França.

No Reino Unido, o ano de 1792 ficaria 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 da feminilidade: “Um rei é sempre um rei - e uma mulher é sempre uma mulher: a autoridade dele e o sexo dela estarão sempre entre eles e uma conversação racional.”<sup>61</sup> 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

---

<sup>60</sup> *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Olympe de Gouges (1791), consultado a 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 liberté dans les cas déterminés par la Loi.”

<sup>61</sup> Wollstonecraft, M. (1792). *A vindication of the rights of woman*, capítulo IV, consultado a 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.”

Stuart Mill<sup>62</sup>, 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 correspondeu igualmente 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.<sup>63</sup> Ainda em meados deste 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 reivindicações coincidentes com as da classe operária em geral, formando-se uma estreita relação entre feminismo e os movimentos políticos de esquerda.

Um século de progressos e lutas políticas, económicas e industriais, cujo final seria marcado pela projecção das primeiras imagens em movimento do Cinematógrafo dos irmãos Lumière e pelos primeiros efeitos especiais do ilusionista Georges Méliès. A curiosidade e o fascínio dos espectadores parisienses pautaram, por sua vez, o início da História do Cinema – uma arte, como relembra Panofsky, não originária de um caos ou inquietude artística que, por sua vez, 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 sido marcado pela 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 pessoas que se sentiriam muito ofendidas se alguém as considerasse ‘apreciadores de arte’.”<sup>64</sup>

Do arcaísmo, da magia e de um certo tom *naïf* dos primeiros filmes, destaca-se o carácter amador e a vontade de experienciar novos dispositivos. Destaca-se também, e de uma perspectiva menos romântica, uma imensa vontade de explicar minuciosamente todos os conteúdos que, inicialmente, não podiam ser pronunciados. Neste sentido, perante a descrita falta de sensibilidade artística e hermenêutica do público que assistia às projecções de cinema foram sendo configuradas duas formas de chegar aos destinatários: a colocação de

---

<sup>62</sup> Elementos retirados de Duby, G. & Perrot (2000), *Historia de las mujeres* (vols. 1 a 5). Madrid: Taurus.

<sup>63</sup> Sublinhe-se que o abolicionismo foi, efectivamente, um dos temas centrais do desenvolvimento e consolidação do movimento feminista americano.

<sup>64</sup> 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’.”

intertítulos e legendas que evidenciassem todos os significados, incluindo os mais básicos, ou a introdução de uma iconografia fixa, que restringisse fortemente a possibilidade de interpretações alternativas. A segunda opção seria responsável, no entender de Panofsky, pelo surgimento de inúmeros estereótipos no cinema, entre os quais se destacam a *vamp versus* a menina ingénuo 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 será ameaçado pelas sombras do passado, era simbolizado pela jovem esposa que derrama o primeiro 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 adequadamente pré-determinado. (...) 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.”<sup>65</sup>

A génese do *cliché* relaciona-se, deste modo e segundo Panofsky, com uma necessidade de criação de narrativas simplistas, com símbolos evidentes e de acesso imediato, dirigidas a um público pouco informado ou erudito. Numa fase posterior, mediante um aumento do número de espectadores capazes de interpretar e reflectir sobre as imagens em movimento, seria expectável que a fixidez da iconografia se revelasse cada vez menos necessária. A sua sobrevivência e recurso viriam, no entanto e na opinião do autor, a ser ditados pela voracidade dos espectadores relativa a finais felizes e histórias lineares, com princípio, meio e fim.

Voltando a focar-nos no contexto inicial da História de uma técnica progressivamente transformada em arte, relembremos que Alice Guy Blaché seria a primeira mulher cineasta, em todo o mundo, delineando o seu pioneirismo pela simultânea percepção de todas as possibilidades artísticas e políticas do cinema, para além do seu carácter de entretenimento. Entre 1896 e 1920, realizou e produziu centenas de curtas-metragens, e seria 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)<sup>66</sup>. A importância dos dados listados

---

<sup>65</sup> *Idem*, p. 162. “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.”

<sup>66</sup> Informação biográfica sobre Alice Guy Blaché recolhida no *site* oficial, organizado por Alison McMahan, e consultado a 22 de Abril de 2011: <http://www.aliceguyblache.com/>

contrasta, no entanto, com a escassez de estudos académicos ou historiográficos, que se vão resumindo à sua biografia recentemente editada. Através da mesma, sabemos que a cineasta começou por ser secretária de Léon Gaumont, e que desenvolveu as suas experiências fílmicas iniciais após ter assistido a algumas exibições do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em Paris. A sua primeira ficção, *La fée aux choux (A fada repolho: 1896)*<sup>67</sup>, filmada com a câmara de 60 milímetros recriada por Gaumont, centra-se numa fada que, por magia, retira bebés recém-nascidos de repolhos. Retrata-se, deste modo, o pudor em torno da sexualidade que pautava o final de século, bem como 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).

Dez anos depois, *Les résultats du féminisme (As consequências do feminismo, Alice Guy Blaché: 1906)*<sup>68</sup> recria uma sátira em tom caricatural do que se entende/ia constituírem os perigos de uma consciencialização feminista por parte das mulheres. No filme, elementos de ambos os sexos desempenham os papéis opostos aos rigidamente atribuídos pela diferenciação de géneros, o que pode ser interpretado de diferentes formas: a) uma acusação aos movimentos feministas e à sua tentativa de superiorização de um dos géneros (o feminismo como antónimo de machismo); b) uma representação grotesca dos medos masculinos face à possibilidade de instituição de uma sociedade matriarcal; c) uma visão feminista que encara a própria diferenciação de géneros como supérflua.

Neste filme, o homem costura, cuida dos filhos, usa vestidos e age 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 despoleta acções. 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? Trata-se de uma sugestão de que os lugares “feminino” e “masculino” devem ser mantidos como instrumentos de preservação de um equilíbrio social? Ou constata-se que, apesar de esporádicas acções rebeldes e tentativas de alterar as estruturas de poder instituído, a sociedade patriarcal será sempre dominante?

Recorrendo a uma visão transversal, pode dizer-se que, tanto na estrutura comum aos seus filmes, como nas declarações públicas que efectuou, Alice Guy assumiu, em simultâneo, as dualidades intrínsecas ao feminismo e os (aparentemente antagónicos) estereótipos de uma feminilidade castradora. Neste sentido, a sua filha, Simone Blaché, descrevê-la-ia da seguinte forma: “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

---

<sup>67</sup> *La fée aux choux* (Alice Guy Blaché : 1896). Filme revisto a 22 de Abril de 2011, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MTd7r0VkggQ>

<sup>68</sup> *Les résultats du féminisme*, (Alice Guy Blaché : 1906). Filme revisto a 22 de Abril de 2011, disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=dQ-oB6HHttU>

via e ouvia e que, de alguma forma, se relacionava com o feminismo.”<sup>69</sup> Ao invés de desafiar os arquétipos aceites e preservados pela sociedade patriarcal, a realizadora assumiu assim as suas características, ao ponto de os considerar pré-requisitos essenciais numa actividade artística como a realização de filmes. 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. Neste sentido, afirma:

“Para além de uma mulher se encontrar tão bem preparada para encenar fotodramas 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.”<sup>70</sup>

Não procedendo, no discurso, a uma reversão do estereótipo, mas antes à sua assimilação, a cineasta incita a uma mudança das estruturas básicas da sociedade patriarcal, no respeito por valores que considerava superiores, como a família e a religião. No seu entender, as mulheres serão dotadas de uma compaixão e ternura inatas, que as torna imprescindíveis na realização de determinadas tarefas, agora já não apenas ligadas ao lar, mas também a actividades profissionais com implicações públicas:

“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...”<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> 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 a 15 de Maio de 2011. Disponível em: [http://digitalcommons.uconn.edu/srhonors\\_theses/5](http://digitalcommons.uconn.edu/srhonors_theses/5)

<sup>70</sup> 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.”

<sup>71</sup> *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...”

Como mulher e como artista, Alice Guy Blachè apelou assim 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 que ela não possa dominar completamente cada detalhe técnico da arte.”<sup>72</sup> 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, no entanto, a ser esquecidos e contraditos.

A par de Alice Guy, as cineastas Lois Weber e Germaine Dulac constituem duas referências incontornáveis (mas, tantas vezes, igualmente esquecidas) na História de uma arte à qual a última realizadora procuraria atribuir credibilidade e estatuto intelectuais. Relembramos, 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. Neste contexto, mais do que Louis Delluc, que postula a relação dos elementos significantes, no espaço e no tempo, através 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 antes permite o seu maior entendimento), Germaine Dulac consagrará a ideia de um “cinema das essências”, enquanto arte de emoção pura (mais do que sentimento), distinta de um cinema teatral:

“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 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.”<sup>73</sup>

Para Dulac, um cinema fundamental e puro é traduzível numa verdadeira “sinfonia visual”. Encarando o movimento como causa de qualquer efeito e a própria acção, em si, este assume-se, no seu entender, 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,

---

<sup>72</sup> *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.”

<sup>73</sup> 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.

creio, a que mais próxima está da música, pelo ritmo que lhe é imposto.”<sup>74</sup> De acordo com os princípios formulados, Germaine Dulac viria a realizar (ou a compor) aquele que ficaria conhecido por muitos 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 insípida, e de um marido hediondo que frequentemente ameaça matar-se, num tom mórbido e jocoso. Tendo o cinema mudo, como já referimos, buscado traduzir o impossível de ser pronunciado, a personagem ironiza permanentemente o título da obra. Ao colocar 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. Começam, em simultâneo, a revelar-se as preocupações estéticas que estariam também presentes num filme posterior da realizadora, *L’invitation au voyage/O convite à viagem* (1927), onde se consagra a ideia de uma “sinfonia visual”, e onde novamente se discorre 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 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 àqueles personagens quase-adúlteros, mas à própria vida.

No mesmo período histórico, para além de Germaine Dulac e Louis Delluc, também Ricciotto Canudo fez parte do grupo de primeiros teóricos que procuraram distinguir o cinema de todas as restantes artes, por este não se tratar já de fotografia, nem tão pouco de teatro ou literatura. O autor (1879-1923), um dos precursores das teorias do cinema a quem é atribuída a designação “sétima arte”<sup>75</sup>, defendeu que a sua especificidade criativa residia na capacidade de síntese entre as artes plásticas ou artes do espaço (a arquitectura que, na sua perspectiva, tem 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 capacidade de promover uma fusão espaço-temporal, tornando o tempo plástico e o espaço temporal, rítmico. A relevância do contributo que a teoria das sete artes trouxe para o pensamento das questões cinematográficas pode, deste modo, resumir-se em três pontos essenciais: Canudo inscreve o cinema no domínio das outras artes, conferindo-lhe um carácter estético (em vez de mero espectáculo popular); reconhece o cinema enquanto linguagem, capaz de renovar, transformar e difundir as outras artes, num projecto de *arte total*; e define, paralelamente, as propriedades do cinema.

---

<sup>74</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>75</sup> 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: Séguier et Arte).

A estas distinções, Panofsky acrescentaria que o espectador de cinema ocupa um lugar fixo na plateia, embora, ao contrário do que acontece com o espectador de teatro, a fixidez que lhe é exigida seja apenas física, e não em termos de experiência estética. Segundo o autor, no cinema, o espectador segue todos os movimentos da câmara com o olhar que, desta forma, 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.”<sup>76</sup> Na sua opinião, o cinema pôde preservar esta essência (inclusivamente aquando da introdução do som), advindo a sua distinção da série de sequências visuais unidas por um movimento contínuo no espaço, e não de um estudo aprofundado da natureza humana transmitido ao espectador através daquilo que é pronunciado.

Resultando da sùmula de todas as outras artes, o cinema tinha assim 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, igualmente considerada uma das mulheres mais importantes da História de Hollywood, 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 de uma educação sexual e ao recurso facilitado a medidas de contracepção, *Where are my children?* é, simultaneamente, uma criminalização em termos valorativos do aborto. No final do filme, as mulheres que o praticam são castigadas com a morte, a impossibilidade futura de vir a ter filhos e/ou o desapego dos seus maridos: a mesma punição da mulher moralmente dúbia que irá dominar a estética *noir* e que será alvo de críticas das teóricas feministas, pelo que poderíamos já questionar a relação entre autoria e feminismo da obra, mas preferimos aprofundar a temática mais adiante, num contexto teórico de maior desenvolvimento.

Ainda assim, e concluindo o presente capítulo, sublinhamos que o início do século XX, posteriormente denominado como o “século das mulheres”, viria a conhecer alterações significativas respeitantes à conquista de direitos, à entrada no mercado de trabalho e ao acesso a diferentes formas de expressão artística, entre as quais se encontrava o cinema. A revolução russa de 1917 concedeu também o direito de voto às mulheres, o que já havia acontecido na Nova Zelândia (em 1893), na Austrália (1902), na Finlândia (1906) e na Noruega (1913). Em meados do século passado, 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 ressurgiria com vigor redobrado, iniciando-se uma nova vaga (a segunda) sob a

---

<sup>76</sup> Panofsky, E. (1934). *Op. Cit.*, p. 155. No original: “not only bodies move in space, but space itself does.”

influência de obras como *Le deuxième sexe (O segundo sexo; 1949)*, da filósofa francesa, Simone de Beauvoir, e *Theory of sexual politics (Teoria de uma política sexual; 1969)*, da norte-americana Kate Millett. Os protestos deixam então de se direccionar exclusivamente a uma conquista de direitos das mulheres e passam a descrever a condição de opressão levada a cabo pela cultura masculina, revelando os mecanismos psicológicos e psicossociais dessa marginalização e projectando estratégias capazes de proporcionar uma libertação total das mulheres.

No mesmo período (pós-Segunda Guerra Mundial), é igualmente sentida uma profunda necessidade de proceder a uma universalização efectiva dos princípios dos direitos humanos, face ao horror e medo provocados pela proliferação massiva do nazismo. A 10 de Dezembro de 1948 é feita a revisão da primeira declaração, que passa a denominar-se *Declaração Universal dos Direitos Humanos*<sup>77</sup>. 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.) são proclamados, pela primeira vez na História, direitos humanos dirigidos a todos, sem distinção de raça, sexo, nacionalidade ou classe social. No artigo 1º 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 na primeira secção do artigo 2, é especificado que: “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.”<sup>78</sup>

Em termos diferenciais, pode dizer-se que, enquanto a Declaração de 1789 proclamou essencialmente direitos civis e políticos, em 1948 enunciaram-se novos direitos sociais, como o direito à segurança social (artigo 22º), ao trabalho, a uma remuneração justa e satisfatória (artigo 23º), a uma limitação razoável da duração do trabalho e a férias pagas periódicas (artigo 24º). São ainda nomeados novos direitos à saúde e à protecção da maternidade e da infância (artigo 25º), bem como à educação e à participação na vida cultural da comunidade (artigos 26º e 27º). 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*

---

<sup>77</sup> Originalmente designada por *Declaração Universal dos Direitos do Homem*.

<sup>78</sup> *Declaration of Human Rights (1948)*. Consultada a 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.”

*Discriminação Racial*, de 1965; e novamente a *Convenção para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher*, em 1979: complementos necessários àquele que constituiu, a nosso ver, o maior passo no sentido de instituir um respeito fundamental pelos direitos humanos. Neste sentido, viria a ser igualmente importante institucionalizar algumas datas e cerimónias internacionais, como o 8 de Março, oficialmente proclamado pelas Nações Unidas, em 1975, como o Dia Internacional da Mulher, recordando as diversas fases de luta por melhores condições de trabalho, educação, saúde e acesso ao voto.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> 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 ainda 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>).



# Capítulo 2: A segunda vaga de um feminismo *beauvoiriano*

## Introdução

A primeira vaga dos movimentos feministas, historicamente situada entre finais do século XVIII e inícios do século XX, centra-se, como vimos no capítulo anterior, na luta pelos direitos civis da população feminina. O direito 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. À medida que estes direitos vão sendo conquistados nos regimes mais próximos da democracia, iniciam-se, no entanto, outro tipo de constatações e exigências. A mulher livre e independente tem outros obstáculos pela frente, relacionados com mentalidades, estereótipos e tradições culturais, cultivados numa esfera privada e, não raras vezes, íntima. Simone de Beauvoir e Kate Millett denunciam, como veremos em seguida, algumas destas dificuldades de transposição.

### 1. Simone de Beauvoir e a polémica de um ensaio feminista

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, bem como a possibilidade de uma Terceira Guerra Mundial, constituíam as principais preocupações de políticos e intelectuais. Em França, apesar de o alargamento do direito de voto ao eleitorado feminino ser uma conquista recente (1945), a inferiorização da condição social das mulheres e as suas reivindicações mantinham-se relegadas para segundo plano, face ao contexto descrito. A publicação do primeiro volume da obra *O segundo sexo* deixaria, ainda assim, 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.”<sup>80</sup> Pelo tratamento de temas considerados tabu, como a sexualidade, o aborto clandestino e a independência financeira das mulheres, Simone de

---

<sup>80</sup> Monteil, C. (2000). *Os amantes da liberdade: a aventura de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir*. Mem Martins: Inquérito, p. 131.

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 Simone de Beauvoir.

Envolto em polémica, o ensaio seria, de acordo com dados de Claudine Monteil, rapidamente traduzido para mais de 30 idiomas. Em França, juntamente com um grupo de leitoras, Beauvoir formou o *Movimento de Libertação das Mulheres* que, em 1971, redigem o manifesto *A Lista das 343 mulheres que ousaram declarar “Eu Abortei”*, publicado pelo jornal *Nouvelle Observateur*. 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, a autora teve uma audiência com o Presidente François Mitterrand, onde expôs a situação das mulheres do seu país. Os argumentos foram ouvidos e fizeram com que Simone de Beauvoir trabalhasse directamente com a ministra dos direitos das mulheres, Yvette Roudy (que assume a pasta de 1981 a 1986), na aprovação de leis que melhoraram a condição feminina. Recorde-se que este ministério foi criado em França, no ano de 1974, tendo Yvette Roudy sucedido a Françoise Giraud (a primeira mulher a liderá-lo), 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.<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup>

Regressando a *O segundo sexo*, tendo os efeitos do ensaio e o percurso da autora sido relativamente notados, diríamos que o desconhecimento geral no que concerne ao seu conteúdo, inclusivamente no meio académico, é ainda similar ao do próprio conceito “feminismo”. Apesar de ter sido uma das obras mais comentadas ao longo de toda a História do século XX, seria provavelmente uma das menos lidas e aprofundadamente estudadas, pelo que julgamos importante visitar os seus principais conceitos 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.”<sup>83</sup> São Tomás diria que a mulher é

---

<sup>81</sup> Informações retiradas do *site* do Ministério dos Direitos das Mulheres, em França, consultado a 12 de Fevereiro de 2012: <http://femmes.gouv.fr/>

<sup>82</sup> Informações retiradas do *site* da Assembleia da República, consultado a 12 de Fevereiro de 2012, e disponíveis em: <http://www.parlamento.pt/DeputadoGP/Paginas/Biografia.aspx?BID=1671>

<sup>83</sup> Aristóteles. Em: Beauvoir, S. (1976). *O segundo sexo*, vol. 1. Venda Nova: Bertrand Editora, p. 12.

apenas “um homem falhado”, “um ser ocasional”, enquanto Santo Agostinho a configura como “um animal que não é nem firme nem estável”<sup>84</sup>. À data da publicação d’*O Segundo Sexo*, a autora comenta ainda 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. Nas orações judaicas, o homem proclama ainda actualmente “Bendito sejas Tu, Eterno, nosso Deus, 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.”<sup>85</sup>

Afirmações desta índole levam Beauvoir a concluir que a humanidade é masculina, dada a incapacidade conjunta do homem encarar a mulher como ser autónomo e de esta assumir uma identidade própria: “ela (a mulher) 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.”<sup>86</sup> Inaugurando um debate histórico que seria retomado por todas as seguintes gerações de feministas (sendo que, também na arte, como adiante teremos ocasião de comprovar, a formulação viria a ser aplicada), Beauvoir fixa, deste modo, o tema central do seu ensaio. Neste sentido, interroga-se acerca do porquê de uma submissão silenciosa à soberania do sexo masculino, considerando posteriormente 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, Beauvoir antevê 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 despoletado dentro da própria célula familiar, na comunidade 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.”<sup>87</sup> Na conjuntura descrita, a autora conclui que, através 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.”<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> Santo Agostinho. Em: Beauvoir (1976). *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>85</sup> Informação recolhida no *site* da Comunidade Israelita de Lisboa (<http://www.cilisboa.org/>). Em língua hebraica, as orações dizem: מלך אלהינו יהוה אתה ברוך, אשה עשני שלא, העולם מלך אלהינו יהוה אתה ברוך. E כרצונו שעשני, העולם מלך אלהינו יהוה אתה ברוך.

<sup>86</sup> Beauvoir, S. (1976). *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>87</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>88</sup> *Idem*, p.16.

No primeiro capítulo do ensaio, Beauvoir procura ainda analisar as razões da desigualdade entre os sexos através da biologia. A resposta não virá, 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. Constatando-se que, no sistema reprodutivo, nenhum dos gâmetas desempenha uma função mais importante que o outro, anula-se cientificamente o mito da passividade da mulher segundo o qual, no processo de fecundação, ela se limitaria 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.”<sup>89</sup> Da constatação, Beauvoir inferiria uma das suas máximas mais citadas e discutidas, mesmo na contemporaneidade: “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, econômico 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. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro.”<sup>90</sup>

Contesta-se assim, não apenas a forma como os homens encaram as mulheres, mas também o modo como as próprias (não) se definem, operando uma diluição do feminino na prepotência do masculino. Desde cedo, as meninas aprendem a comportar-se como as bonecas com que são ofertadas, tendo em vista a sua constante observação, avaliação e objectificação, numa eterna prestação de reverência aos homens da família e, num sentido mais amplo, da sociedade em que vivem, mas também numa profunda assimetria de exigências e expectativas.

Nesta perspectiva, e como relembra a autora, a psicanálise considera que a grande maioria das mulheres sofre de um profundo complexo de inferioridade que se justifica, em parte, pela educação que recebem desde crianças e pela constatação 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 consideram femininos os comportamentos de alienação, e viris aqueles em que o sujeito afirma a sua transcendência. O homem é portanto identificado como ser humano, e a mulher como fêmea,

---

<sup>89</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>90</sup> Beauvoir, S. (1976). *O segundo sexo*, vol. 2. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, p. 9.

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 prosseguiu o seu estudo, analisando o ponto de vista do materialismo histórico, teoria segundo a qual a humanidade não é uma espécie animal, mas antes uma realidade histórica. Nestas circunstâncias, 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 no qual se encontra. Engels, que reconstrói a evolução da situação da mulher (na obra *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*<sup>91</sup>), relaciona-a com a própria evolução técnica das sociedades. Na Idade da Pedra, quando a terra era comum a todos os membros do clã e a agricultura era rudimentar, 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 exigida. 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, face 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 possibilitaram 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 essencialmente pelas diversas feministas que marcaram o primeiro movimento político, *O segundo sexo* apela a uma conquista da igualdade entre os sexos e a uma profunda liberdade feminina, sendo esta apenas alcançável através do 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 em sua dependência desmorona; entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino.”<sup>92</sup> Consciente, tal como Virginia Woolf, da importância de uma independência económica, Beauvoir preconiza uma libertação de todos os constrangimentos sociais e morais impostos à mulher, apelando a que esta seja dona do seu próprio corpo e mente. Assumida uma nova visibilidade, a autora alerta para o progressivo confronto com inúmeros preconceitos e exigências de perfeição, novamente assimétricas para ambos os sexos:

---

<sup>91</sup> Cf. Engels, F. (2010). *The origin of the family, private property and the state*. Edinburgh: Penguin Classics, Kindle Edition.

<sup>92</sup> Beauvoir, S. (1976). *O segundo sexo*, vol. 2. *Op. Cit.*, p. 449.

“O homem quase não precisa preocupar-se com suas roupas: são cômodas, adaptadas a sua vida ativa, não é necessário que sejam requintadas; mal fazem parte de sua personalidade; demais, ninguém espera que delas trate pessoalmente: qualquer mulher benevolente ou remunerada se encarrega desse cuidado. A mulher, ao contrário, sabe que quando a olham não a distinguem de sua aparência: ela é julgada, respeitada, desejada através de sua toalete. Suas vestimentas foram primitivamente destinadas a confiná-la na impotência e permaneceram frágeis: as meias rasgam-se, os saltos acalcanham-se, as blusas e os vestidos claros sujam-se, as pregas desfazem-se; entretanto, ela mesma deverá reparar a maior parte dos acidentes; suas semelhantes não a auxiliarão benevolmente e ela terá escrúpulos em sobrecarregar seu orçamento com trabalhos que pode executar; as permanentes, as ondulações, a pintura, os vestidos novos já custam bastante caro.”<sup>93</sup>

Numa esfera pública, que começava então a ser acessível às mulheres, em patamares distintos, a invisibilidade da produção artística feminina era ainda um facto incontornável. Reiterando que as explicações para as limitações mencionadas se prendem com o contexto em que cada mulher é criada, e não com uma essência misteriosa, Simone de Beauvoir não optou pelo discurso apologético da indesmentível escassez, mas antes reconheceu as inúmeras lacunas das precursoras que, de certo modo, foram 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 poder assumi-la integralmente. É o que explica que suas obras careçam 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.”<sup>94</sup>

Os falsos moralismos e arquétipos que a educação e os costumes impõem à mulher restringem assim, no entender de Beauvoir, o seu domínio sobre o universo:

“Quando o combate para conquistar um lugar neste mundo é demasiado rude, não se pode pensar em dele sair; ora, é preciso primeiramente emergir dele numa soberana solidão, se se quer tentar reaprendê-lo: o que falta primeiramente à mulher é fazer, na angústia e no orgulho, o aprendizado de seu desamparo e de sua transcendência.”<sup>95</sup>

Com efeito, sublinha a autora, para que alguém se transforme num criador não basta cultivar-se, no sentido de integrar leituras, espectáculos e outros objectos artísticos. É preciso, relembra, “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

---

<sup>93</sup> *Idem*, p. 453.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 479.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 480.

povoar.”<sup>96</sup> É preciso, portanto, quebrar amarras e conquistar uma independência física e espiritual, não encerrada nas modernas obrigações familiares ou profissionais (agravadas nos casos de frequente simultaneidade). Recordando que, com 18 anos, T. E. Lawrence realiza sozinho uma grande viagem de bicicleta por toda a França e que, no seu tempo, não permitiriam a uma moça lançar-se em semelhante aventura, seria fácil aplicar o argumento da desactualização às memórias beauvoirianas. O que impede, hoje em dia, uma rapariga de 18 anos de partir em busca de inspiração pelo mundo fora, que não impeça um rapaz da mesma idade? Mas, ainda que nos limitemos a um contexto ocidental, e mais ainda a famílias sem os constrangimentos religiosos de crenças intrinsecamente conservadoras no que diz respeito a liberdades femininas, conseguiremos assegurar que nenhum outro tipo de moralismos ou preconceitos iria surgir e ser colocado em questão?

## 2. Da finitude de uma literatura feminina

Procurando antever um futuro que desejava próximo, Simone de Beauvoir faz coincidir a igualdade entre os sexos com uma maior e melhor produção e inspiração femininas:

“Quando finalmente for possível a todo ser humano colocar seu orgulho além da diferenciação sexual, na glória difícil de sua livre existência, poderá a mulher – e somente então – confundir seus problemas, suas dúvidas, suas esperanças com os da humanidade; somente então ela poderá procurar desvendar toda a realidade, e não apenas sua pessoa, em sua vida e suas obras. Enquanto ainda lhe cumpre lutar para se tornar um ser humano, não lhe é possível ser uma criadora.”<sup>97</sup>

Em concordância com o que Virginia Woolf preconiza em *Um quarto só seu*, Beauvoir defende que a produção artística feminina poderá elevar-se ao estatuto de obra-prima apenas e só quando se puder libertar de uma rígida diferenciação de géneros. Ser mulher ou homem fará igualmente 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 obras. Beauvoir defendia assim o estatuto de uma mulher intelectual, não propriamente conotada com um género, o que quase se assemelha a um paradoxo, visto *O segundo sexo* ser a obra-denúncia de uma completa invisibilidade feminina, posteriormente encarado como uma das obras centrais da segunda fase dos movimentos feministas. Como paradoxal pareceu ter sido a duradoura e polémica relutância da autora em se assumir como feminista, nos mais de vinte anos que se seguiram à publicação da obra. Em Outubro de 1966, Beauvoir proferia uma conferência no Japão em que reiterava a estrutura

---

<sup>96</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>97</sup> *Idem, p. 482.*

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.”<sup>98</sup> Como uma ligação, diríamos nós, que se procura estabelecer entre experiência individual e colectiva, memória pessoal e conjunta, teoria e prática, estória e História.

Nesta perspectiva, será pertinente questionarmo-nos: como falar de uma experiência pessoal, particular, quase íntima, e partilhá-la com um universo que deverá apresentar estruturas comuns, através de desejáveis mecanismos de identificação? Em que pessoa deverá o discurso feminista ser proferido? Num singular e pessoal “eu”, num pluralista e globalizante “nós”, ou num distante e objectivo “ela/ele”? Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir optou pela terceira hipótese, procurando, possivelmente, atribuir ao seu ensaio um cariz académico e existencialista, ainda que profundamente político e militante. Este recurso é particularmente evidente nos últimos capítulos da obra – tanto nas suas inúmeras referências à “mulher independente”, como nos pré-requisitos que estipula para a consagração de uma escritora – e, em igual medida, na sua faceta literária, de autora de romances-tese como *A convidada*, *O sangue dos outros* e *As belas imagens*, onde seria expectável uma maior liberdade para assumir identidades distintas.

No primeiro romance, a autora descreve, ao pormenor, o lento processo de destruição de um casal, subtilmente ameaçado pela permanência prolongada de uma jovem alojada na casa de ambos, numa clara alusão a uma amante de Sartre. Escrito durante a ocupação nazi da capital francesa e com uma inquietante epígrafe de Hegel (“Toda a consciência tem por objectivo a morte de outra”), *A convidada* mostra a rivalidade entre duas mulheres, num insólito triângulo amoroso que se vai transformando num terrível confronto de consciências. A temática da invisibilidade feminina (e da conseqüente falta de identidade própria) marca uma presença indelével nas páginas do romance, 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

---

<sup>98</sup> Schwarzer, A. (1972). “La femme révoltée”. *Le Nouvel Observateur* (14 février). Em : 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 oeuvre littéraire, puisqu’il s’agit pour moi de créer un universel concret, un universel singularisé.”

que se lhe revelavam, como as ramadas de azevinho e visgo penduradas nas cambotas, e como essas ramadas não lhe pertenciam.”<sup>99</sup>

Em *O sangue dos outros*, Beauvoir opta por manter um distanciamento algo contemplativo e não centrar a sua atenção nas dúvidas existenciais da personagem feminina. Publicado em França no ano de 1945 (sendo, portanto, anterior a *O segundo sexo*), a acção decorre durante o período de ocupação e resistência que começava então a chegar ao fim. Tal como Hélène (personagem feminina principal do romance), e de acordo com a biógrafa Chistine Zehl Romero, Beauvoir terá procurado um adiamento constante sobre a perspectiva de um conflito. Quando Sartre a convenceu de que a guerra era inevitável, recordou com pavor os momentos de infância e as amigas cujos pais e irmãos haviam sido mortos em combate. Evocando a autora, na primeira pessoa, 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 a sua importância.”<sup>100</sup>

Quando o conflito rebentou, Beauvoir terá abandonado o esforço que fazia para ignorar os acontecimentos políticos do seu tempo (que até aí não a interessavam) e passou a ser, ainda segundo Romero, política e intelectualmente activa e solidária. Solidária não só para com as inúmeras vítimas de guerra, mas sobretudo para com as outras mulheres, uma vez que:

“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.”<sup>101</sup>

O romance *O sangue dos outros* poderia, desta forma, ser centrado numa personagem feminina que vê o companheiro partir para uma guerra sangrenta, bem como nas suas esperas e inquietações. A guerra poderia ter sido vista pelos olhos de uma mulher, e não pelos de um soldado combatente, a braços com um conflito existencialista que ecoa a citação de Dostoievski colocada no prólogo da obra: “Todos somos responsáveis por tudo perante todos.” Jean Blomart (personagem masculina principal) é atormentado pela consciência desta responsabilização tanto nos momentos nos quais necessita tomar decisões que farão derramar o “sangue dos outros”, como nos momentos íntimos em que se revela incapaz de assumir (ou

---

<sup>99</sup> Beauvoir, S. (1989). *A convidada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 153.

<sup>100</sup> Beauvoir, S. (s/d). Em: Romero, C. Z. (1999). *Simone de Beauvoir*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 57.

<sup>101</sup> *Idem*, p. 58.

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.”<sup>102</sup> Num cenário de guerra eminente, Hélène não assume o estatuto de narrador da história, que mais tarde poderia ter sido cobrado a Beauvoir por militantes feministas. A falta de uma voz própria não significou, no entanto, que a força e a capacidade de decisão não estivessem do lado de Hélène, caracterizando a sua personalidade e contrastando com a de Jean. Em *O sangue dos outros*, ela (re)conhece as perturbações do homem que ama, os seus problemas de expressão e dúvidas existencialistas. Decide, no entanto, ficar a seu lado, num acto de coragem profundamente 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.”<sup>103</sup>

À possível insensatez do gesto romântico sobrepõe-se, deste modo, 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 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.”<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Beauvoir, S. (1985). *O sangue dos outros*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 129.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 109.

Em *O sangue dos outros*, Hélène assume a sua escolha e paga-a com a vida. Claudine Monteil afirma que esta personagem será, muito provavelmente, uma espécie de subterfúgio que reflecte alguns dos dilemas que atormentavam Beauvoir – como a sua inércia face ao desenrolar dos acontecimentos políticos da época. Que fizera durante os anos de guerra para ajudar quem precisasse? Ao lado de Sartre tinha defendido grandes ideais de liberdade, mas terá alguma vez agido para que estes se concretizassem? “Enquanto eu envernizava as unhas eram embarcados os judeus!”, diz a certa altura do romance. *O sangue dos outros* representaria, desta forma, um primeiro passo para um empenhamento político cujo desenvolvimento se concretizaria quatro anos mais tarde, com a publicação d’*O segundo sexo*.

Contextualizando o ensaio no momento que a Europa atravessava, diríamos que a estrutura paradoxal ou dualista já apontada à autora seria precisamente o traço dominante das suas páginas, como da própria segunda fase dos movimentos feministas: a defesa do direito a uma vida pública, com atribuição de responsabilidades profissionais, e a uma vida privada, na qual a mulher adquire individualidade, deixando de ser encarada como propriedade masculina. A este respeito, os próprios avanços em matéria de direitos humanos, anteriores à II Guerra Mundial, seriam alvo de crítica para autoras como Gisèle Halimi, que colocam em causa a efectividade do conceito *universal*: “Até 1944, o universalismo republicano excluiu as mulheres da cidadania. [...] O universalismo da Revolução Francesa, pela abstracção generalizante, reduziu o sujeito universal dos direitos ao sujeito masculino, tendo existido erros na concretização desses mesmos direitos.”<sup>105</sup> Num processo que Gisèle Halimi considera falso e excludente (antítese dos objectivos estipulados), a universalização terá levado a uma tipologia etnocêntrica e masculinizante: “Em resumo: o cidadão universal é homem (e não mulher), branco (e não negro), burguês (e não operário ou colonizado).”<sup>106</sup>

Nas sucessivas décadas de problematização e discussão de temáticas propostas por autores e autoras feministas, a globalização excludente seria (como continua a ser na contemporaneidade) uma das mais infundáveis e geradoras de polémica. A questão do “universal concreto” ou do “universal singular”, nomeada por Beauvoir em 1966, permanece ainda, e deste modo, actual. Nesta perspectiva, Judith Butler, Iris Young e Kathleen Weiler abordam, como adiante especificaremos, a dificuldade de tratamento de assuntos tão relacionados com a esfera privada (portanto pessoal e intransmissível) num contexto público e heterogéneo. A dificuldade agrava-se quando se exige objectividade e distanciamento na apresentação, nomeadamente em contexto académico ou científico. Com argumentos idênticos, também Antoinette Fouque, psicanalista e forte defensora dos direitos das

---

<sup>105</sup> Halimi, G. (1997). *La nouvelle cause des femmes*. Paris: Seuil, ps. 98 e 99. No original: “Jusqu’en 1944, l’universalisme républicain a exclu les femmes de la citoyenneté. [...] L’universalisme de la Révolution française, par l’abstraction généralisant, a réduit le sujet universel des droits en sujet masculin qu’il y a tromperie sur la réalisation de ces droits.”

<sup>106</sup> *Idem*, p. 103. No original: “Résumons-nous: le citoyen universel est homme (et non femme), blanc (et non de couleur), bourgeois (et non ouvrier ou colonisé).”

mulheres, criticaria o feminismo pela sua estrutura rígida e de difícil identificação por parte da população feminina:

“A única alternativa à exclusão parece ser a assimilação. Este retorno de um universalismo absoluto, esta militância pela indiferença parecem-me pré-analíticos e arcaicos quando comparados aos progressos no pensamento contemporâneo. [...] O feminismo individualista parece-me ser: ‘Todos incluídos no mesmo modelo, e cada um por si.’ Nós, nós encontramos-nos no desejo e na utopia de ‘cada um segundo a sua singularidade e unidos’.”<sup>107</sup>

Posicionando-se contra o ponto de vista sectário de Fouque, e de todas as teorias que defendem uma generalização forçada do feminismo, Gisèle Halimi oferece-nos uma perspectiva que ultrapassa a tradicional dicotomia “diferença” *versus* “igualdade”. Apesar de “ninguém nascer mulher”, Beauvoir reiterou que uma série de condicionalismos culturais, morais e socioeconómicos operam conjuntamente no sentido de transformar, desde o nascimento, um ser do sexo feminino numa mulher: “torna-se mulher”. Nesse sentido, Halimi defende a necessidade de afirmação, em primeira instância, daquilo que somos – mulheres e homens do género humano – para que finalmente se possa consagrar (numa raça humana, assim sexualmente diferenciada) a totalidade das temáticas dos direitos universais:

“Escusado será, por essa razão, dizer que cada mulher, como cada homem, representa o povo e o interesse comum, e não os nossos interesses individuais de cada sexo, como alguns nos acusam de desejar. Na nossa cultura e visão do bem comum (em termos políticos) coincidem, desta forma, o reconhecimento de uma humanidade sexualizada e a implementação de um universal igualitário.”<sup>108</sup>

Ao defender o direito à singularidade de cada ser humano, e de cada mulher, em particular, terá Simone de Beauvoir podido unificar as inúmeras vozes, desejos e expectativas de mulheres no mundo inteiro? A primeira resposta é tendencialmente negativa: quantas mulheres não preferem a manutenção do estatuto de invisibilidade e a definição de regras moralistas e conservadoras de uma sociedade patriarcal? Quantas não passam estes mesmos princípios, desde há várias gerações, de mães para filhas e filhos? Por último, de que serve o feminismo, se inúmeras mulheres não sentem qualquer necessidade de liberdade ou igualdade perante o *outro* sexo? Já na primeira década do século XXI, este continua a ser o maior

---

<sup>107</sup> Fouque, A. (1995). *Il y a deux sexes : Essais de féminologie, 1989-1995*. Paris: Gallimard, ps. 35 e 36. No original: “La seule alternative à l’exclusion semblait être l’assimilation. Ce retour d’un universalisme absolu, ce militantisme pour l’indifférence me semblait pré-analytique et archaïque par rapport aux avancées de la pensée contemporaine. [...] Le féminisme individualiste me semblait être : ‘Toutes sur le même modèle, et chacune pour soi.’ Nous, nous étions dans le désir et l’utopie de ‘chacune suivant sa singularité et ensemble.’”

<sup>108</sup> Halimi, G. (1997). *Op. Cit.*, ps. 172 e 173. No original: “Il va de soi enfin que chaque femme, comme chaque homme, représente le peuple et l’intérêt commun, et nos les intérêts particuliers de chaque sexe, comme certains nous accusent de le vouloir. Ainsi coïnciderait, dans notre culture et notre vision du bien commun en politique, la reconnaissance d’une humanité sexuée et la réalisation d’un universel égalitaire.”

desafio para as teorias e movimentos feministas – dirigir-se a cada ser, individualmente (mulher ou homem), podendo falar por uma colectividade de seres heterogêneos e diferentemente contextualizados.

Na autobiografia que escreveria vinte anos depois d' *O segundo sexo*, Beauvoir complementaria a sua tese principal, lançando as bases para uma generalização do feminismo a uma temática não apenas respeitante às mulheres, mas a todos os seres humanos: “Ninguém nasce homem, torna-se homem. A virilidade, por si, não é atribuída à nascença.”<sup>109</sup> Numa estrutura (aparentemente) antagónica, ao mesmo tempo que questiona a capacidade inclusiva dos movimentos feministas, a autora critica as restrições e constrangimentos de um enquadramento binário que separa corpo e mente, público e privado, masculino e feminino – sentença que marcaria profundamente as autoras e autores que seguiriam uma linha feminista de pensamento.

### 3. Ventos de mudança no pós-*Segundo Sexo* e a sua influência na sétima arte

De um ponto de vista sociológico, será difícil avaliar a repercussão que a tese/manifesto de Simone de Beauvoir teria nas décadas seguintes. Pela primeira vez na História da Humanidade, alguém tinha ousado dizer que a igualdade de direitos não se concretiza somente no acesso à esfera pública, mas que teria inevitavelmente de iniciar-se na vida privada – lá, onde a intimidade, a tranquilidade, a rotina, o prazer, os valores e a essência de cada um devem constituir-se. Talvez por essa razão, a afronta ao moralismo conservador e essencialmente católico da época tenha assumido as proporções gigantescas a que se viria a assistir. Os motivos que levariam os partidos de esquerda a um silêncio punidor sobre a obra (que a militante comunista Jeannette Prenant Colombel viria a rotular de “reaccionária”), prendem-se com a suposta inexistência de desigualdade de direitos numa sociedade idealizada pelos autodenominados “representantes da classe operária”. Ignorando as teses centrais defendidas por Beauvoir, a obra é 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 correspondesse ao domínio do conhecimento e da investigação científica. Estudando alguns dos efeitos da obra, Sylvie Chaperon afirma:

“Uma enchente de correspondência invade a caixa de correio de Simone de Beauvoir, que também tem que 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

---

<sup>109</sup> Beauvoir, S. (1972). *Tout compte fait*. Paris: Gallimard, p. 497. No original : “On ne nait pas mâle, on le devient. La virilité non plus n’est pas donnée au départ.”

(François) Mauriac na primeira página do *Figaro*: a literatura de Saint-Germain-des-Prés, alarma-se, ‘atingiu os limites da abjeção’.”<sup>110</sup>

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” e um manifesto de “egoísmo sexual”, recheado de “ousadias pornográficas”<sup>111</sup>. Já Colette Audry não vê razões para que a sexualidade permaneça “tema tabu para o pensamento reflexivo”<sup>112</sup>, enquanto Françoise d’Eaubonne finge interrogação na sua resposta a Mauriac: “Por que 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?”<sup>113</sup>

Simone de Beauvoir preconizou assim, e diversas autoras como Carol Hanisch e Kate Millett sustentaram, que o pessoal se tornasse político. Historicamente, *O segundo sexo* foi portanto responsável pela abertura ao debate público de temas da esfera privada. Para além das questões económicas, nacionalistas ou partidárias, hierarquicamente tidas como superiores na arena do espaço público, Beauvoir viria dizer que temas desconfortáveis e intransigentes (como gravidezes indesejadas, sexualidades confundidas e prazeres recusados) deveriam ser igualmente questionados, profundamente analisados e alterados. Inicia-se então um novo período na História do(s) Feminismo(s) e dos Direitos Humanos, que Françoise d’Eaubonne apelidaria de “feminismo beauvoiriano”<sup>114</sup>.

No cinema, como na literatura, a sua influência viria a ser notória, não só pela forma 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. Analisando o percurso de Varda, sublinhamos que, 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 e motes fornecidos pelos seus colegas conotados com o mesmo movimento. Híbrida e difícil de situar entre a ficção e o documentário, a sua obra teria tanto

---

<sup>110</sup> 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.

<sup>111</sup> Kanapa, J. (s/d). Em: Chaperon, S. (1999). *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>112</sup> Audry, C. (s/d). Em: Chaperon, S. (1999). *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>113</sup> Eaubonne, F. (1949). *Le Figaro Littéraire*, 23 de julho de 1949. Em : Chaperon, S. (1999). *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>114</sup> Eaubonne, F. (1951). *Le complexe de Diane*. Paris: Julliard, p. 53.

de plasticidade como de reivindicação, poesia e luta, *mise en scène* e documento – dicotomias presentes desde os seus primeiros filmes, nos quais terá imiscuído a defesa dos seus próprios 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 noutras obras, como *Réponse de femmes* (1975) e *L'une chante l'autre pas* (1977). Na primeira, curta-metragem de cerca de oito minutos,<sup>115</sup> várias mulheres discorrem sobre o que significa ser mulher, o apelo à maternidade ou a ausência deste, e a sua relação com o sexo, numa clara oposição às ideias pré-concebidas e estereotipadas relativas à condição feminina enunciadas por um narrador masculino e omnipresente ao longo do filme. Neste “cine-tratado”, segundo a definição da realizadora, 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, a mulher tal como ela é. Um mapeamento das especificidades femininas que surge da auto-observação e da reflexão, levando a cineasta a abdicar de regras e esquematismos de outros géneros cinematográficos, mostrando 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, discorre-se sobre a invisibilidade de 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 e 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”. Nesta categoria, o primeiro 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:

---

<sup>115</sup> *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* (Agnès Varda: 1975). Disponível, na íntegra, em <http://www.youtube.com/watch?v=DWPJY49x8bY>

“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.”<sup>116</sup>

Assumindo a ausência de rigor metodológico, também Carolin Overhoff Ferreira considera que o filme-ensaio se pode hoje definir como obra de arte aberta, que foge a uma fixação dentro dos parâmetros de géneros pré-estabelecidos.<sup>117</sup> Na sua opinião, a subjectividade do ponto de vista e a auto-reflexividade são características de filmes que resistem à passividade na recepção, procurando envolver-se o espectador na renovação do relacionamento entre sons e imagens – traços comuns às singularidades que apontámos ao cine-tratado de Varda. Para Carolin Ferreira, o questionamento dos limites de géneros e meios utilizados no filme-ensaio possibilita ainda um encontro entre literatura, filosofia e meios visuais que desconhece hierarquias, não sendo, deste modo, consensual a sua própria definição como novo género.

Em idêntica tentativa de actualização do conceito, Suzanne Liandrat-Guigues defende que o objectivo central do ensaio fílmico advém menos da ocupação de um lugar entre a ficção e o documentário do que da vontade de fazer compreender a conversão de signos cinematográficos realizados por um certo tipo de cinema.<sup>118</sup> Neste sentido, considera a existência de uma enorme diversidade de ensaios audiovisuais, que vão desde o manifesto cepticismo de Godard perante a imagem a novos tipos de reflexão, fortemente marcados pela imprevisibilidade.

Na seguinte proposta feminista de Agnès Varda que referimos, *L'une chante l'autre pas* (1977), é revelado o activismo da realizadora relativamente a questões como o aborto clandestino, o planeamento familiar e a distribuição de tarefas domésticas numa sociedade patriarcal. O filme narra, numa estrutura dialéctica, a história de duas mulheres distintamente independentes, constituindo-se como uma possível resposta às acusações e críticas apontadas a *Le bonheur* (1965), nomeadamente da parte de Claire Johnston, que acusou este último 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*, 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. Face aos problemas económicos e

---

<sup>116</sup> Adorno, T. (2003). *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, p. 35.

<sup>117</sup> Cf. 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. Nº 2.

<sup>118</sup> Cf. Liandrat-Guigues, S. (2004). “Un art de l'équilibre”. Em: Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M. (dir., 2004). *L'essai et le cinema*. Seysell: Éditions Champ Vallon.

peçoais que enfrenta (o seu namorado é casado com outra mulher), Suzanne decide abortar, com a ajuda da amiga, terminando a primeira parte do filme com o inesperado suicídio do seu companheiro. Dez anos depois, as amigas reencontram-se, sendo agora Pomme cantora e actriz em grupos que viajam permanentemente em *tournee*, enquanto Suzanne é responsável por um clínica e associação de mulheres. No filme, 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 esse período conturbado da sua vida, e da própria História da Humanidade, Agnès Varda assumiria recentemente, na obra auto-biográfica *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 que, 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!’.”<sup>119</sup>

No ano seguinte, em entrevista à revista *Electric sheep*, a realizadora actualizaria os seus princípios e a sua 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 usado. Mas em muitos países não é assim! Contudo, a liberdade das mulheres 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...”<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Excertos de reflexões de Agnès Varda, pronunciadas na primeira pessoa, no filme *Les plages d’Agnès*.

<sup>120</sup> Varda, A. (2009). “The beaches of Agnès: Interview with Agnès Varda.” 2 Outubro. *Electric sheep*. Consultada a 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.”

#### 4. “Women are messed over, not messed up”

Regressando aos anos 60, para terminar a contextualização política e social, recordamos que, nos Estados Unidos da América, o *Women’s Liberation Movement* (*Movimento de Libertação das Mulheres*) então formado assume parte (se não mesmo a totalidade) dos conceitos e críticas beauvoirianos que se repercutiam pela Europa. Após várias décadas de silêncio relativas ao primeiro movimento, e já numa segunda vaga do movimento feminista, foi considerado fundamental despertar consciências, pelo que se multiplicaram o número de comícios, reuniões, acções de protesto e manifestações. Betty Friedan, autora de *The feminine mystique* (1963), chamaria também 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 esta estranheza entranhada – misto de melancolia, constrangimento e exaustão – a protagonizar a segunda vaga dos movimentos feministas, tanto na Europa como nos EUA. Nesse contexto, 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 esta foi apenas uma de entre as inúmeras acções tomadas:

“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 conscientização eram comuns. Um dos pontos fortes da conscientização, enquanto instrumento de organização, era que qualquer um poderia colocá-la em prática. Não era necessário um grau académico, 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.”<sup>121</sup>

Para além da organização de outras iniciativas análogas, Carol Hanisch seria, como já referimos anteriormente, a responsável pela criação de um *slogan* beauvoiriano, exaustivamente pronunciado em comícios e manifestações temáticas ao longo da década de 60: “the personal is political/o pessoal é político”. Só mais tarde, em 1970, o *slogan* seria publicado na antologia *Notes from the second year: Women’s Liberation*, organizada por Shulamith Firestone e Anne Koedt, num artigo que a autora redige com uma linguagem clara e

---

<sup>121</sup> 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 a 2 de Setembro de 2013, e disponível em: [http://www.ontheissuesmagazine.com/2010spring/2010spring\\_Hanisch.php](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.”

inteligível (características que considera fundamentais, mesmo em meios académicos, tendo em vista a concretização de objectivos de consciencialização). A inspiração para as palavras encontradas terá sido buscada no quotidiano, como forma de denúncia dos constrangimentos a que as mulheres se encontravam sujeitas.

No que concerne a uma maior sensibilidade feminina, bem como a tendências introspectivas e depressivas específicas de um género, supostamente trabalhadas nas sessões de “terapia” a que o movimento feminista se encontrava associado, a autora começa por contestar: “Women are messed over, not messed up!/As mulheres têm problemas, não são problemáticas!” Concretizando a ideia, acrescenta: “Nós precisamos de mudar as condições objectivas (em que vivemos), e não ajustarmo-nos a elas.”<sup>122</sup> No discurso/artigo que profere, a autora revela que a única forma de uma mulher se libertar da opressão em que vive passa inevitavelmente por eliminar a sua própria culpa.

Autocrítica relativamente ao movimento que apoia, Carol Hanisch sustenta ainda que este a terá ensinado a ser uma mulher forte, que não manifesta as suas debilidades, mas antes as partilha conjuntamente como se de uma experiência grupal se tratasse: os problemas seriam unificadores ao invés de individuais. Sublinhando, no entanto, uma tendência demasiado excludente relativamente àqueles/as que não comungam dos mesmos ideais, a autora reitera a possibilidade de existência de motivos ulteriores ao apolitismo genericamente apontado como justificativa para o desinteresse ou discordância: “Eu penso que as mulheres ‘apolíticas’ não fazem parte do movimento por muito boas razões, e enquanto lhes continuarmos a dizer ‘tens que pensar e viver como nós para te juntares ao círculo encantado’ estaremos a falhar.”<sup>123</sup> Buscando despoletar uma maior abertura das activistas militantes à opinião generalizada de outras mulheres, Hanisch demonstrava assim, já nos anos 60, ser detentora de uma visão feminista 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 todos os apontamentos críticos, a autora rejeita ainda o modelo individualista posterior (que iremos estudar mais adiante), correspondente à terceira vaga do feminismo. Na sua opinião, o processo de consciencialização não se encontra esgotado ou desactualizado, considerando fundamental que se empreenda aquilo que designa como um “*Put move back into the movement/Recuo no movimento*”. Nos anos 60, os grupos que faziam parte deste *Women’s Liberation Movement*, empreenderam uma batalha e, segundo afirma,

---

<sup>122</sup> Hanisch, C. (1970). “The personal is political”. Em: Firestone, S. & Koedt, A. (org., 1970) *Notes from the second year: Women’s Liberation*. Consultado a 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.”

<sup>123</sup> *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.”

conquistaram o direito a nomear e a confrontar o seu opressor. Actualmente, a definição de opressor é limitada aos rígidos códigos atribuídos pelas 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.”<sup>124</sup> Para além disso, a autora transparece a sua constatação de um certo receio contemporâneo relativo ao debate público (e político) de determinadas temáticas, gerado por uma transfusão dos seus ideais e acções para a cientificidade e objectividade da Academia. O distanciamento desta última relativamente às massas – às quais o saber deveria efectivamente ser dirigido – segregou todos os efeitos possíveis e expectáveis da formulação de novos conhecimentos.

Segundo Carol Hanisch, a anatematização das denominadas teorias pós-feministas relativa a termos como “supremacia masculina” e “patriarcado” terá contribuído de igual forma 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.”<sup>125</sup> Em concomitância com o distanciamento intelectual descrito, associar-se-iam outros factores contributivos para uma perda da tendência de conscientização, como a crise económica e social contemporânea, a cada vez maior carga horária de trabalho e o acesso generalizado às novas tecnologias. O espírito participativo de reunião e de debate frente a frente tem vindo a ser, no entender da autora, progressivamente substituído por um (insuficiente e limitado) incentivo à reflexão e, em alguns casos, à mobilização via *Facebook* e outras redes virtuais.

## 5. Quando a esfera privada se torna política

No turbulento contexto do *Women's Liberation Movement*, nos EUA, a obra de Kate Millett, *Sexual politics* (1969), representou também um marco importante na História do movimento feminista. No seguimento do que Simone de Beauvoir e Carol Hanisch já haviam antecipado, Kate Millett pretendia provar que “o sexo é um estatuto social com implicações políticas”<sup>126</sup>, esclarecendo 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 outro. Como defende, o carácter patriarcal da sociedade faz com que os costumes sexuais envolvam relações de

---

<sup>124</sup> *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.”

<sup>125</sup> *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.”

<sup>126</sup> Millett, K. (2000). *Sexual politics*. Champaign: University of Illinois Press, p. 59. No original: “Sex is a status category with political implications.”

domínio e, desta forma, se tornem políticas. Neste sentido, o termo “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 – elemento biológico – e o “ser mulher” – designação social e culturalmente atribuída, que estipula as funções de cada sexo e à qual posteriormente se chamaria “género”. Kate Millet prossegue a distinção e aprofunda-a, sublinhando que, para 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). A teoria segundo a qual é na esfera privada – tradicionalmente alheada da política – que se estruturam as relações de poder que sustentam todas as formas de dominação, sustentou assim um dos mais repetidos *slogans* feministas dos anos 70: “o pessoal é político”. A partir desse momento já não seria possível separar o feminismo de questões relacionadas com a família e a sexualidade, por também constituírem esferas de poder e de dominação sobre as mulheres.

A visão do amor (mesmo na sua versão mais hedonista) como um espaço político, e não como uma mera relação de natureza pulsional, libidinosa ou espiritual, seria retomada por Michel Foucault. Em *História da sexualidade*, o autor regressa aos argumentos da feminista norte-americana e constata 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. Segundo Foucault, as estruturas de poder instituído elaboram dispositivos de aliança e de sexualidade, que consistem no desenvolvimento de técnicas de controlo para assegurar a sua perpetuação. De uma perspectiva feminista, estas coincidem com as técnicas sexuais que o patriarcado burguês elabora com o intuito de controlar as mulheres, e que Kate Millett denomina como “política sexual”.

As consequências da definição do sexo como uma invenção artificial, cultural e política foram inúmeras. Em primeiro lugar, impôs-se o uso da palavra “género” em vez de sexo, utilizada pela primeira vez por John Money<sup>127</sup>, no final dos anos 60, para definir a consciência individual de cada um, como mulher ou homem.<sup>128</sup> Segundo Money, a identidade de género de cada pessoa depende da educação recebida em criança, e pode ser distinta do seu sexo

---

<sup>127</sup> Money, J. & Erhardt, A. (1972). *Man & woman, boy & girl: Gender identity from conception to maturity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

<sup>128</sup> Nos anos 80, o conceito generalizar-se-ia mesmo ao nível académico, sobretudo nos *women studies*, ao ponto de estes passarem a ser designados como *gender studies*.

biológico – o que sustenta a tese de Millett e, simultaneamente, proporciona fundamentação científica à convicção existencialista de Beauvoir. Em *Sexual politics*, Millett viria a aprofundar a falta de correspondência entre sexo e género reiterando que, se o género é arbitrário e, no momento do nascimento, não existe qualquer diferença entre os seres humanos, é o patriarcado (e as normas por ele impostas) quem define o papel de cada sexo. Assumindo a linha de pensamento descrita, e não existindo quaisquer diferenciações entre os géneros, para 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. Desta forma, e como defenderá Judith Butler, a distinção masculino/feminino perde consistência deixando, no limite, de fazer sentido.

Numa perspectiva pós-moderna, criticada por Hanisch e Foucault, o sujeito é uma “posição no discurso”, pelo que a noção de género tenderá, de facto, a esbater-se, nomeadamente através de exposições andrógenas e/ou *drag queen*. Conscientes do cada vez maior número de seguidores e seguidoras das teorias feministas *queer* (mesmo no meio académico), consideramos que essa será uma das muitas vertentes que o pensamento filosófico feminista originou, não sendo a única, nem tão pouco aquela com que mais nos identificamos. Numa visão actualizada da cobertura dos *media* aos actuais movimentos feministas, diríamos que o(s) feminismo(s) que não perderam consistência e actualidade são aqueles que continuam a lutar pela igualdade de oportunidades, pelo respeito pela imagem da mulher e pela institucionalização de medidas de conciliação da vida privada e profissional.

Neste sentido, as votações da “deputada-bebé”, Vitoria, filha da deputada italiana Licia Ronzulli, no Parlamento Europeu são particularmente simbólicas. Em Setembro de 2010, quando participa, pela primeira vez, numa votação sobre os direitos da licença de maternidade, com a filha ao colo, a deputada de centro-direita, eleita pelo *Il Popolo della Libertà* (PdL – *Povo da Liberdade*), 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 desta forma que a actual vice-presidente da Comissão dos Direitos da Mulher e 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.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Informação recolhida no *site* da deputada Licia Ronzulli, consultado a 23 de Outubro de 2013, de onde a imagem é também retirada: <http://www.liciaronzulli.it/>



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-ronzullis-daughter-victoria-1394500>. Site consultado a 23 de Outubro de 2012.

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 através da publicidade. Katie Glass, jornalista do *Sunday Times*, sintetiza parte da evolução das suas lutas da seguinte forma:

“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...”<sup>130</sup>

Manifestações em que, de uma perspectiva semiótica, o corpo deixa de ser encarado como objecto de desejo e dispositivo de posse, passando a ser usado como meio de comunicação e protesto contra essa mesma exploração.

<sup>130</sup> 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.



Imagem 2: 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 a 13 de Março de 2013.

À banalização da nudez como ferramenta sexual segue-se a sua utilização 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 sua 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.



Imagem 3: Quadro *La liberté guidant le peuple/A liberdade guiando o povo*, de Delacroix (1830). Museu do Louvre, Paris. Imagem retirada de: [www.eugenedelacroix.org](http://www.eugenedelacroix.org). Consultada a 4 de Setembro de 2012.

Apesar do paralelismo entre as lutas referidas (do FEMEN e dos movimentos anteriores), estas novas militantes consideram-se, no entanto, afastadas dos feminismos dominantes nos anos 50 e 70, que consideram “desatualizados”. Na reportagem citada, Katie Glass sublinha que o FEMEN terá sido fundado com base nesse distanciamento:

“ ‘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’ .”<sup>131</sup>

A contradição (ou o desconhecimento) perpassa a continuidade dos seus argumentos, quando as militantes assumem que iniciaram as suas campanhas 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 nestas declarações, e ao qual retornaremos noutros momentos da presente investigação, revela, deste modo, uma ignorância face aos seus objectivos essenciais. Feminismo e busca da igualdade serão movimentos incompatíveis? No capítulo seguinte procuraremos encontrar resposta à questão.

---

<sup>131</sup> Cf. Glass, K. (2012). *Op. Cit.*

## 6. 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 corresponderam 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-se sentir trezentos anos depois, quando as três escritoras se concentram na tradução bilingue de Eugénio de Andrade.<sup>132</sup>

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 revelariam publicamente a autoria individualizada dos textos do século XX. Para além 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 um regime ditatorial repressivo, bem como uma sociedade alheada dos processos de descolonização decorrentes em África e movimentos cívicos que eclodiam na Europa e Estados Unidos da América.

A conjugação de todos estes factores potenciaria, 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), terá sido, segundo Ana Luísa Amaral, recolhida e destruída pela censura do regime de Marcelo Caetano. O seu conteúdo seria posteriormente considerado “insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública”<sup>133</sup>, despoletando 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 a 25 de Outubro de 1973, conheceria sucessivos adiamentos e não chegaria 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 de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa:

---

<sup>132</sup> Cf. Alcoforado, M. (1998). *Cartas portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado*. Lisboa: Assírio & Alvim.

<sup>133</sup> Barreno, M. I., et al. (2010). *Novas cartas portuguesas*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, p. XVIII.

“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.”<sup>134</sup>

A distinção alcançada pela obra teria, no entanto, consequências perversas, apontadas por Ana Luísa Amaral: a ideia de que o seu conteúdo, importância e significado cultural estão circunscritos ao período no qual foram produzidos (crítica comumente dirigida às próprias teorias feministas). O tratamento de temas considerados tabu (como os constrangimentos sociais e legais enfrentados pelas mulheres portuguesas ou os valores católicos associados à família, à passividade e ao recato femininos) e a reivindicação de direitos supostamente ultrapassados e adquiridos, fariam com que a obra perdesse rapidamente o seu estatuto literário, bem como a possibilidade de inserção nos currículos escolares e académicos. Consequentemente, anulou-se no quase esquecimento um léxico próprio, resquício daquilo a que mais tarde se convencionaria chamar de “escrita feminina”, quando tão simplesmente se tratava de um modo próprio 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.”<sup>135</sup>

Ignorar-se-ia 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, silenciados por anos de costumes, tradições e leis anuladoras de um género. A referência primordial, embora não exclusiva, à alienação do corpo como mecanismo de sujeição feminina, viria assim ao encontro da proposta de Kate Millett, denunciando subterfúgios e hipocrisias construtores desse mesmo mecanismo:

“(…) 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.”<sup>136</sup>

A experiência feminina aqui narrada na primeira pessoa é portanto aquela que, na sua génese, define o feminismo: a mulher, encarada como *o outro*, adquire protagonismo

---

<sup>134</sup> *Idem*, p. XIX.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 81

existencialista e incómodo. Através da 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. Por resistir à catalogação e por proceder a um desmantelar de fronteiras dos géneros literários, o seu carácter híbrido e disruptivo em termos de género permite ainda que esta possa ser lida à luz das mais recentes teorias feministas (como a proposta *queer*), o que levaria Maria de Lourdes Pintasilgo, no prefácio da obra, a considerar que uma primeira abordagem às *Novas cartas portuguesas* teria que ser feita pela negatividade da sua 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.”<sup>137</sup>

Da leitura de *Novas cartas portuguesas* retêm-se assim, inevitavelmente, vivências singulares que potenciam uma visão globalizante – a teorização da experiência quotidiana prevista pela pedagogia feminista como metodologia essencial para a transmissão de valores e conhecimento. A noção de pertença, não necessariamente ao mesmo grupo, mas antes a uma mesma “série”, recuperando-se o conceito sartriano a que regressaremos na análise do filme *Aparelho voador a baixa altitude* (Solweig Nordlund: 2001). Relato a três que manifesta cumplicidade, 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 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.”<sup>138</sup>

Em *Novas cartas portuguesas* 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

---

<sup>137</sup> *Idem*, p. XXVII.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 20.

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 da violência e do miserabilismo que já tão pouco tem de humano: “Quem já então matámos e destruimos? (...) De nós se utiliza quem a nós nos quer e a quem parecendo consentir utilizamos.”<sup>139</sup>

Retrato de uma esquizofrenia que, na desigualdade, revela uma (des)identidade feminina, complexa e multifacetada, moldada por anos de servidão, clausura e invisibilidade: “Que mulher não é freira, oferecida, abnegada, sem vida sua, afastada do mundo?”<sup>140</sup> 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”<sup>141</sup> —, irreconhecível para além da sua 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.”<sup>142</sup> O inevitável apelo à militância: “Digo: Chega. É tempo de se gritar: chega. E formarmos um bloco com os nossos corpos”<sup>143</sup>, 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. [...] E em boa verdade vos digo: que continuamos sós mas menos desamparadas.”<sup>144</sup>

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 o objecto da presente tese (a aplicação das teorias feministas ao cinema e, em particular, ao cinema português), consideramos que a obra em causa adquire preponderância na análise fílmica a que procederemos mais adiante. Em conclusão do presente capítulo, sublinhamos ainda que, à aparente concordância com a suposição de que as teorias feministas terão sido datadas e prementes de sentido num determinado momento histórico (simultâneo ao das obras até agora mencionadas), irá contrapor-se um estudo da evolução do número de mulheres na cadeira de realizadoras, ao longo de toda a História do Cinema português, bem como a uma reflexão em torno de debates propostos na contemporaneidade.

---

<sup>139</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 140.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 75.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 250.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 304.



# Capítulo 3: A fragilidade do direito à igualdade nas sociedades democráticas

## Introdução

Nos Estados Unidos da América, a década de 60 corresponde, como vimos no capítulo anterior, a um período de grande agitação política, pautado por uma série de manifestações a favor dos direitos civis e contra a guerra do Vietname. Em simultâneo, activistas feministas formam novos movimentos pela *Women's Liberation*, considerando que as organizações que buscavam a justiça social e os próprios partidos de esquerda insistiam em não prestar atenção à histórica desigualdade entre os sexos. A década seguinte corresponderia também a um aprofundar da luta inicial pelo direito à igualdade, ampliando as reivindicações à esfera privada de cada uma.

Nesta fase da tese acreditamos já ter conseguido sublinhar que, contrariamente ao que tantas vezes se promove, o feminismo não é, na sua génese, o antónimo de machismo, nem a defesa da superioridade de um sexo relativamente a outro. Trata-se antes de uma corrente filosófica que nasce do desconforto face à invisibilidade de uma parte significativa (cerca de metade) da Humanidade, tendo o objectivo das suas e dos seus principais representantes sido, desde o início, a conquista da igualdade de direitos. Este último conceito necessita, no entanto, de algumas clarificações teóricas que nos propomos realizar no presente capítulo, já que nem sempre é revestido de unanimidade em termos significativos.

### 1. Conceito “igualdade” em Norberto Bobbio

Adoptando a perspectiva teórica de Norberto Bobbio, considera-se que o valor igualdade deve ser analisado em conjunto com outro de não menos complexa definição – o da liberdade, uma vez que, apesar de axiológica e conceptualmente distintos, os valores se encontram ideologicamente unidos.<sup>145</sup> Para Bobbio, apesar de o segundo termo ser o mais polissémico, a dificuldade em definir o termo “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

---

<sup>145</sup> Cf. Bobbio, N. (1977). *Igualdad y libertad*. Barcelona: Paidós.

pessoas ou duas coisas são iguais, sem complemento, não tem, deste modo, qualquer significado em termos políticos, pelo que a afirmação necessita ser especificada mediante dois aspectos:

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

Segundo o autor, liberdade corresponde a um valor ou objectivo a perseguir pelo ser humano (enquanto indivíduo de uma sociedade), 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 de uma 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 necessária 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 esta 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 precisamente neste aspecto que as doutrinas igualitárias se distinguem das liberais, baseando-se as últimas apenas nas características individuais de cada ser humano. Se, para o liberalismo, a sociedade deve ser vista como individualista, conflitual e pluralista, para o igualitarismo a sociedade é encarada como um todo harmonioso. Desta forma, enquanto o liberal valoriza o desenvolvimento 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.

Neste ponto, será importante sublinhar que, apesar das 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 constatação de que todos são iguais, mas antes da valorização positiva de um juízo de valor: “a igualdade entre todos os homens é desejável”. Ainda assim, e apesar de reiterar a insuficiência da igualdade natural como instrumento de fundamentação do igualitarismo, o autor procede à relativização simultânea da sua necessidade. No seu entender, pode perfeitamente considerar-se a igualdade máxima como um bem digno de ser perseguido sem ter que começar-se pela constatação de uma igualdade natural, primitiva ou original dos homens. Neste sentido, a desigualdade humana será 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 se respeite este valor fundamental: um valor no qual todos os membros de um determinado grupo social são (ou deveriam ser) iguais, sendo denominados “igualmente livres” ou “iguais na liberdade”.

No seguimento deste princípio, a igualdade é definida pelo autor como “o valor supremo de uma convivência ordenada, feliz e civil”<sup>146</sup>, pelo que as expressões “liberdade e igualdade” e “liberdade e justiça” podem considerar-se equivalentes. Apesar da existência de dois significados distintos, historicamente construídos, na opinião de Bobbio, o conceito e valor “igualdade” não se distingue do conceito e valor “justiça”. Um primeiro significado, criado e desenvolvido por Aristóteles, relaciona “justiça” com “legalidade”, sendo uma acção justa aquela que se encontra em conformidade com a lei: um homem justo será aquele que cumpre a lei, enquanto uma lei justa é aquela que corresponde a leis superiores, como as divinas e as naturais. Uma visão alternativa de “justiça” prende-se precisamente com o conceito “igualdade”, sendo justos o indivíduo, a acção ou a lei que respeitem a relação de igualdade instituída.

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, a harmonia e a união entre as diversas partes de um todo (a sociedade humana). Para que esta 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, estabelecendo-se assim 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.”<sup>147</sup>

Segundo Norberto Bobbio, em termos éticos e valorativos, 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 um todo ordenado tem possibilidade de subsistir. Dito de outro modo: a

---

<sup>146</sup> Bobbio, N. (1977). *Op. Cit.*, p.53. No original: “valor supremo de una convivencia ordenada, feliz y civil.”

<sup>147</sup> 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.”

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, passível de ser testado nas situações mais comuns do quotidiano, a justiça é um ideal, um fim ou objectivo que os seres humanos pretendem alcançar. A aplicação da justiça e da igualdade social politicamente relevante será concretizada nas relações sociais dos indivíduos, dos grupos, ou dos indivíduos com o grupo (e vice-versa), seguindo a distinção aristotélica de justiça comutativa (das relações entre as partes) e de justiça distributiva (relações entre o todo e as partes ou vice-versa). Pode assim 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.

## 2. Regra de justiça

Em sociedade, o equilíbrio e a harmonia dependem assim, na concepção aristotélica que Bobbio prossegue, do respeito pelas normas instituídas. Para que essa meta seja atingida (e conservada), o autor enumera os dois tipos de situações nas quais deverá existir igualdade e que, seguidamente, sintetizamos:

- 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 que ser equivalente ao que se recebe, numa relação bilateral e recíproca de justiça retributiva), Bobbio defende que os casos mais típicos são os que relacionam mercadoria e preço, salário e trabalho, dano e indemnização, delito e castigo, sendo que também a linguagem comum reconhece a ligação entre os conceitos de justiça e igualdade, falando respectivamente de “preço”, “salário”, “indemnização” e “pena” justos.
- 2) Situações mais delicadas nas quais se pressupõe uma “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 de justiça atributiva. No entanto, 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 considerado relevante, com o propósito de distinguir uma igualdade desejável de uma não desejável. Neste ponto em particular, o autor lança ainda algumas questões: 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?

De acordo com Norberto Bobbio, a igualdade tem directamente que ver com a denominada “regra de justiça”, segundo a qual se devem tratar de modo igual os que são iguais e de modo desigual os desiguais. A mesma regra pressupõe ainda que se encontrem previamente solucionados os constrangimentos referentes à esfera da justiça retributiva e atributiva, ou seja, que tenham sido estabelecidos os critérios que definem quando duas coisas devem ser consideradas equivalentes e/ou quando duas pessoas devem ser consideradas equiparáveis. A regra de justiça prevê que se trate de igual forma aqueles que se encontram na mesma situação, sendo por esta via que as justiças retributiva e atributiva constroem (ou reconstroem) a igualdade social. Limitando-se a requerer a aplicação igual de um determinado princípio, e prescindindo totalmente de considerações sobre o seu conteúdo, a regra de justiça procura manter a igualdade nos princípios e formas estabelecidos, abstendo-se de ditar qual o melhor tratamento, pelo que é também muitas vezes designada como “justiça formal”. Deste modo, pode afirmar-se que possui um valor subordinado ao valor instaurado pela justiça retributiva e atributiva, sendo o seu objectivo central o de 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, por parte do indivíduo, das suas capacidades, gostos e lugar na sociedade. Para Rawls, aqueles que participam nesta cooperação social delimitam, num acto conjunto, a divisão dos benefícios fiscais e os princípios que originam os direitos e deveres de cada um. Por esta 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 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.”<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> 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

A possibilidade de revolta social ou mesmo de discussão é anulada, segundo Rawls, pela igualdade criada entre todos: indivíduos que se encaram a si próprios como iguais não discutem princípios criados e 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 nem valores humanitários, como Rousseau já havia defendido na sua formulação do mito do *Bom Selvagem*.

Regressando ainda a Bobbio, sublinhamos que o autor terá tido, em certa medida, consciência de que o seu discurso potenciava uma sobrevalorização do conceito “justiça”, em detrimento da “igualdade”. Nesse sentido, viria posteriormente relembrar que o último termo representa um dos valores fundamentais de inúmeras filosofias e ideologias políticas, e que uma das máximas com maior significado emotivo é precisamente a consagrada no artigo 1º 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, jamais, 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 destes direitos? A resposta de Bobbio às questões colocadas é claramente negativa, uma vez que à universalidade dos valores se contrapõe uma muito limitada eficácia: “A liberdade e a igualdade dos homens não são um dado de fato, 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.”<sup>149</sup> Pela mesma ordem de razões, o direito à igualdade traduz-se num processo gradual de eliminação de discriminações e, conseqüentemente, de unificação daquilo que se vinha considerando como idêntico: uma natureza comum dos seres humanos que se sobreponha a todas as diferenças de sexo, raça, religião, etc.

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 antes 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

---

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.”

<sup>149</sup> Bobbio, N. (1998). *A era dos direitos*. São Paulo: Editora Campus/Elsevier, p. 29.

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 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, deste modo e no seu entender, um facto consumado, mas antes prescreve um dever ou obrigação moral: a de que todos devemos ser tratados como livres e iguais.

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 assim aquelas que afirmam “todos os homens são iguais perante a lei” ou “a lei é igual para todos”. Para Norberto Bobbio, só através destas premissas é possível excluir toda a discriminação arbitrária ou não justificada e, conseqüentemente, injusta. Em resposta à necessária complementaridade apontada pelo autor, relembramos que o artigo 7º 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, também o primeiro parágrafo do artigo 13º da Constituição da República Portuguesa enuncia: “Todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei.”

### 3. Sistemas de implementação do direito à igualdade

Explicitado o conceito “igualdade”, enquanto valor e direito proclamado pelos estados democráticos, averiguemos agora acerca dos meios através dos quais se procede ao seu estabelecimento. Segundo Peces-Barba Martínez<sup>150</sup>, existem duas formas possíveis: a igualdade perante a lei, que se refere ao Direito e que está inserida no sistema jurídico; e a igualdade material, concretizada na vida social e na realidade das relações entre os seres humanos. Através da primeira são criados mecanismos que garantem a segurança jurídica e a igualdade de procedimentos para todos, o que se traduz no cumprimento de regras generalizadas, prévias e imparciais para resolver conflitos jurídicos. Pressupõe-se, do mesmo 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.

A segunda forma de concretização deste valor – a igualdade económica ou de acesso a bens materiais – é frequentemente designada como “igualdade real”, “substancial” ou “de facto”. O autor não esclarece, no entanto, a que tipos de bens se refere e em que medida deverão ser distribuídos sendo que, se recordarmos a fórmula marxista adoptada pelo comunismo, “a cada um segundo as suas necessidades” podemos ainda questionar-nos se esta igualdade será,

---

<sup>150</sup> Cf. Martínez, P.-B. (1999). *Op. Cit.*.

algum dia, globalmente real. 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, de modo muito relevante, 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.”<sup>151</sup>

Consideramos desnecessário lembrar qual a ordem que, numa sociedade materialista como aquela em que vivemos, adquire mais força. Ainda assim, gostaríamos de colocar uma questão relativamente ao tema: poderão, um dia, os países em vias de desenvolvimento apelar ao princípio da igualdade material e aos novos direitos humanos de terceira geração (como o direito ao desenvolvimento e à paz) para efectuarem pedidos de ajuda económica dirigidos a organismos internacionais? No seguimento do que Bobbio denominou “processo de especificação” dos direitos humanos, Peces-Barba refere possibilidades específicas de concretização de uma igualdade material. Nestes casos, surge uma regulamentação jurídica distinta, que continua a ter como objectivo o cumprimento do direito à igualdade, mas que vem contemplar aqueles 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 específicas para que todos os seres humanos possam cumprir determinados objectivos ou exercer certos direitos em igualdade de circunstâncias, tratando desigualmente os desiguais. O sistema de quotas de países como a Noruega, Suécia ou Finlândia, que os obriga a eleger uma percentagem mínima de representantes femininas para cargos governativos, pode ser dado como exemplo de tentativa de constituição de uma “igualdade diferenciadora”.

Em termos culturais, em Portugal, a hipótese de implementação de um sistema de quotas de género na atribuição de subsídios 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 subsídio) implicaria a atribuição imediata a algumas delas. Como exemplo, suponhamos um caso em que existam verbas para subsidiar quatro filmes, e uma quota imposta de 50 por cento de financiamento. Caso surgissem apenas duas candidatas, o subsídio para ambos os géneros encontrava-se imediatamente atribuído (o mesmo exemplo funciona, note-se, para o caso de surgirem apenas dois candidatos do sexo masculino). Outras vozes se levantarão, por sua vez, para sublinhar que estes subsídios são estatais e que, por essa razão, devem ser distribuídos da forma mais igualitária possível. Para estas mesmas vozes, as quotas constituem um “mal necessário” e a forma mais célere de se contrariarem desigualdades socialmente instituídas.

---

<sup>151</sup> 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.”

Segundo os detractores das medidas de diferenciação de tratamento normativo, as mesmas contrariam a aplicação de uma igualdade perante a lei e o Direito em si. Deve, no entanto, recordar-se 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 meramente arbitrárias e que apresentem uma justificação contundente, são perfeitamente 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 pela satisfação de necessidades básicas de educação, emprego e habitação, comuns a todos os seres humanos.

A definição de igualdade material formulada por Peces-Barba coincide assim, na sua essência, com o que habitualmente se entende por “igualdade de oportunidades”. Correspondendo a sua necessidade ao predomínio de um carácter conflitual da sociedade, em competição por alguns bens escassos, tais medidas deverão ser exclusivamente aplicadas em casos sociais relevantes, como os já exemplificados. Em termos objectivos, a concretização do princípio da igualdade de oportunidades situará todos os membros de uma sociedade em posições iguais, para que possam 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”. Estas medidas de discriminação positiva, que preferimos designar como acções positivas (do inglês *affirmative actions*), constituem, no nosso entender, um meio possível na persecução da igualdade real. Criadas ou desenvolvidas com o objectivo de corrigir desigualdades sociais, são moralmente justificáveis e necessárias (ao contrário das discriminações tradicionais ou negativas). Constituem, em si, uma forma de combater a discriminação, tentando superar os obstáculos sociais e estruturais à concretização da igualdade. De acordo com Encarnación Fernández, as acções positivas perseguem:

“[...] a integração social dos colectivos discriminados, o estabelecimento das condições que asseguram a todas as pessoas oportunidades semelhantes para exercer os próprios direitos, aptidões e potenciais condições, assim como possibilidades semelhantes de promoção económica e social.”<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Fernández, E. (2003). *Igualdad y derechos humanos*. Madrid: Tecnos, p. 95. No original: “(...) la integración social de los colectivos discriminados, el establecimiento de condiciones que aseguren a todas las personas oportunidades semejantes para ejercer los propios derechos y las propias aptitudes y condiciones potenciales, así como posibilidades semejantes de promoción económica y social.”

## 4. A opressão como mecanismo gerador de desigualdade social

Prosseguindo a análise realizada no subcapítulo anterior, consideramos agora pertinente determo-nos um pouco mais no conceito “discriminação”, bem como nos possíveis contextos em que o mesmo pode ser aplicado. De acordo com o artigo 1º da *Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres*, adoptada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, a 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.”<sup>153</sup>

No artigo 4º, 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, 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.”<sup>154</sup>

Na opinião de Encarnación Fernández, os critérios de distinção utilizados em processos de discriminação, por assim dizer, “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.”<sup>155</sup> As habituais vítimas são, deste modo, 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

---

<sup>153</sup> Artigo 1º da *Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra as mulheres*, consultado a 10 de Novembro de 2012, em: <http://www.gddc.pt/direitos-humanos/textos-internacionais-dh/tidhuniversais/dm-conv-edcmulheres.html>

<sup>154</sup> *Idem*, artigo 4º.

<sup>155</sup> Fernández, E. (2003). *Op. Cit.*, 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.”

dirigem numa situação de marginalização constante, social e historicamente aceite. A frase “sempre foi assim” parece justificar eficazmente todos os tratamentos deste tipo, 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 realizado com objectivos, características e assimilações semelhantes, e dirigido aos mesmos grupos sociais. Na sua obra *Justice and the politics of difference*, a autora opta por analisar os mecanismos de opressão que, tal como a discriminação, são responsáveis pela instituição de desigualdades sociais nas sociedades contemporâneas. Conceito central nos discursos 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 enumerar-se alguns exemplos genericamente aceites de opressão, como o Apartheid na África do Sul, a perseguição dos hebreus no Egipto ou o domínio dos países da Europa de Leste pela Rússia comunista. 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.”<sup>156</sup> 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 e culturais,

---

<sup>156</sup> 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.”

características estruturais das hierarquias burocráticas e mecanismos do mercado – em resumo, os procedimentos habituais da vida quotidiana.”<sup>157</sup>

Os mesmos agentes que, segundo Peces-Barba, deterioram a igualdade material. Nesta perspectiva, e apesar de sublinhar que a um grupo oprimido não corresponde necessariamente um grupo opressor, a autora estipula a existência permanente de indivíduos que compactuam intencionalmente com o próprio sistema e do qual tiram 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.”<sup>158</sup> 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. No entanto, partindo do seu reconhecimento, a autora admite poder dizer-se que, de um modo geral, “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.”<sup>159</sup>

Em termos práticos, a opressão pode ser exercida, segundo Young, nas interacções quotidianas, através de cinco formas (ou 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. A necessária vitória do capitalista. O capitalista pode viver mais tempo sem o trabalhador do que o trabalhador sem o capitalista.”<sup>160</sup> 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

---

<sup>157</sup> *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.”

<sup>158</sup> *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.”

<sup>159</sup> *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.”

<sup>160</sup> Marx, K. (1989). *Manuscritos económico-filosóficos*. Lisboa: Edições 70, p. 101.

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.”<sup>161</sup>

Procedendo a uma necessária actualização teórica, Young relembra que esta 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, através 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.”<sup>162</sup> 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).
- **Impotência:** situação de exploração em contexto laboral, relacionada com a anterior. As suas 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:** percepção ou entendimento do modo como os significados dominantes de uma sociedade devolvem a perspectiva particular do seu próprio grupo invisível, “ao mesmo tempo que estereotipam aquele grupo e o marcam como sendo o Outro.”<sup>163</sup> O processo apresentado relaciona-se com a tentativa de

---

<sup>161</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>162</sup> 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.”

<sup>163</sup> *Idem*, p. 58. No original: “at the same time as they stereotype one’s group and mark it out as the Other.”

universalização da cultura e experiências de um grupo majoritário: 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 assim encarados como não pertencentes ao grupo dominante, o que os transforma em “outro”, numa construção social idêntica à identificada por Simone de Beauvoir para justificar a histórica desigualdade entre os sexos, e recuperada pelas teóricas feministas do cinema ao analisarem a invisibilidade e estereótipos das personagens femininas no grande ecrã, como veremos no capítulo seguinte da presente tese.

- **Violência:** enquanto fenómeno social, é também vista por Young como uma forma de opressão. O seu carácter sistemático, que tem como principais vítimas os membros de determinados grupos sociais (pela simples razão de pertença àqueles) é um crime que atingiu grandes proporções no século passado e que não parece ter fim à vista na contemporaneidade. Nesta categoria, inserem-se os grupos de extrema-direita que atacam judeus, negros ou homossexuais, bem como homens que agridem sexualmente mulheres e crianças: ao exercerem diferentes tipos de violência social, representam, simultaneamente, claros obstáculos à universalização do respeito pelos direitos humanos.

A justiça, como sinónimo de respeito pelas relações de igualdade instituídas, será assim um meio (provavelmente o único) para anular as cinco faces da opressão descritas. 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 privilegiada para eliminar todas as formas de superiorização de determinados grupos sociais. Concluímos assim que exploração, marginalização, impotência, imperialismo cultural e violência constituem crimes condenados à extinção, numa sociedade igualitária, feminista e, conseqüentemente, mais justa.

# Capítulo 4: O feminismo aplicado ao cinema

## Introdução

Nos anos 70, quando o feminismo começava finalmente a alertar consciências e a repercutir alguns efeitos práticos na sociedade, diversas investigadoras de estudos fílmicos procuraram aplicar os seus princípios àquela 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. Numa arte e/ou indústria maioritariamente desenvolvida por homens, seriam eles a traçar retratos e a fornecer imagens com as quais as espectadoras poderiam, ou não, identificar-se. O percurso e traços dominantes que instituíram o seu processo, bem como as principais críticas que lhes seriam dirigidas pelas autoras feministas, serão objecto de estudo no presente capítulo.

### 1. 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 Stam<sup>164</sup>

Em 1972, Sharon Smith seria uma das primeiras autoras a proceder à aplicação das teorias feministas à sétima arte. No primeiro número da revista *Women and film*, assina o artigo *The image of women in film: some suggestions for future research*, onde descreve o (na sua opinião) não surpreendente processo de exclusão das mulheres da História do Cinema, considerando-o análogo ao da História da Literatura. Como espectadora, reitera que o papel da mulher no filme terá sido constantemente desenvolvido em torno da sua atracção física e dos jogos de encontros com as personagens masculinas. O homem, por sua vez, não é mostrado em relação às personagens femininas, mas antes numa imensa variedade de papéis:

---

<sup>164</sup> 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.”

“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).”<sup>165</sup>

Acerca da temática, muitos exemplos poderiam ser nomeados, embora nos ocorram de imediato os grandes planos do rosto de Angie Dickinson, a bela loira que marca as pausas contemplativas e as distrações amorosas do xerife John T. Chance, interpretado precisamente por Wayne, em *Rio Bravo* (Howard Hawks: 1959). As falas provocadoras da personagem feminina denunciam os fins da sua presença no filme. A certa altura, ouvimos Feathers dizer: “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...”<sup>166</sup> 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 anos<sup>167</sup>, sendo que muito 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.”<sup>168</sup>

À conotação sexual explícita a que foram votadas inúmeras personagens femininas no grande ecrã, contrapor-se-á, em igual medida, a sua total ausência noutros filmes. A este respeito, o exemplo de Stanley Kubrick citado pela autora marca um traço identitário que nos leva a questionar: onde se encontram as mulheres nos seus filmes? À excepção de Alice, em *Eyes wide shut* (1999), poucas personagens femininas apresentam personalidades fortes ou protagonizam as suas obras. Antecipando que as críticas abordadas no artigo de Sharon Smith não seriam totalmente solucionáveis mediante o simples aumento do número de mulheres a assumir a realização/direcção (no sentido genealógico do termo em língua inglesa), a autora sublinhou, ainda assim, a urgência de uma reflexão em torno da temática por parte de todos aqueles que então trabalhavam na indústria cinematográfica, tendo em vista o fornecimento de novos modelos aos espectadores e espectadoras.

Neste sentido, para além das estruturas comerciais por detrás do cinema, Sharon Smith defende a necessidade de alteração das “próprias mentes” (estruturas de pensamento) de realizadores, produtores e guionistas. Com o mesmo intuito, Smith propõe um curioso

---

<sup>165</sup> 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. Nº 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).”

<sup>166</sup> Diálogo retirado de IMDB. No original: “— In case you make up your mind, I left my door open. — You’re not helping me any.”

<sup>167</sup> Informação retirada do mesmo *site*.

<sup>168</sup> 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.”

exercício de inversão de papéis entre os sexos: dirigindo-se, em particular, aos leitores masculinos, pede-lhes 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 apenas um 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 outro extremo, 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 no contexto em que escreve, Sharon Smith conclui o seu exercício com as seguintes observações:

“Então imagine que, ao queixar-se, lhe é dada uma explicação biológica: em termos de *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.”<sup>169</sup>

A reflexão de Sharon Smith seria assim mais pautada pelo carácter denunciador e polémico, do que pelo seu enquadramento teórico. Marcaria, no entanto, o início de um debate inconclusivo, no qual o cinema tanto aparece como produto de uma propaganda deliberada como de uma fantasia inconsciente, contrastando 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 os efeitos de criação (ou reforço) de preconceitos nas audiências masculinas, e de limitação das aspirações femininas produzidas pelos estereótipos fílmicos, o que representaria um passo importante na aplicação das teorias feministas à sétima arte.

---

<sup>169</sup> *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.”

## 2. Transparência, recato e submissão próprias de um género

No ano seguinte, em 1973, Claire Johnston criticaria a imagem da mulher no cinema realizado por homens, definindo-a como o significante da ausência fálica, ao invés do significante de uma presença. Assim, enquanto Laura Mulvey viria analisar, numa fase posterior, a natureza do espectador cinematográfico equiparando-o a um *voyeur* e 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.”<sup>170</sup>

Diversos exemplos podiam ser nomeados, em concordância com a observação da autora. Recordamos novamente o realizador Howard Hawks, bem como a solidariedade masculina típica dos seus filmes, por oposição à invisibilidade 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), contrapõe-se uma presença dominante dos homens – que assumem o estatuto de heróis, respeitadores da ordem – face à secundarização das mulheres. No primeiro filme, Cary Grant interpreta o papel de Geoff Carter, o director de uma pequena companhia aérea, do sul dos EUA. Os voos que os seus pilotos efectuam comportam um elevado risco, devido à adversidade das condições climatéricas e geográficas da região, pelo que Geoff busca incansavelmente o equilíbrio entre a manutenção da actividade da empresa, dos postos de trabalho e das próprias vidas dos trabalhadores. Jean Arthur, enquanto Bonnie Lee, assiste apaixonada ao desenrolar de toda a acção, com a transparência conveniente a uma mulher que vai perdendo o poder de atracção (apenas exibido no início do filme), até à sua completa anulação nos momentos finais, quando conquista a confiança do 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?*” ?), apaixona-se por Harry Morgan. Humphrey Bogart interpreta aqui 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. Novamente, a personagem masculina assume o estatuto de herói do filme – salvando opositores ao regime de Vichy, afecto ao partido nazi alemão –, por contraste com a personagem feminina, sobre a qual tão pouco

---

<sup>170</sup> 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.”

edificantes informações são inicialmente fornecidas. Aos avanços directos da moralmente dúbia Marie “Slim” Browning, Harry vai reagindo com resistência e determinação. Somente no final, quando se encontra seguro de que o passado desta mulher será fruto de uma série de infortúnios, e de que, ao seu lado, ela poderá mudar, Harry se dispõe a restituir-lhe a “honra perdida”. Tal como no filme anteriormente mencionado, a condição imposta à personagem feminina central para poder experienciar o amor é a de abandono da postura sedutora e independente, adoptando relativa submissão e invisibilidade perante o homem da sua vida.

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, tendo anteriormente sido modelo fotográfico e capa da revista Harper’s Bazar, nos EUA. Humphrey Bogart tinha mais 25 anos, já tendo sido casado três vezes.<sup>171</sup> A mesma diferença de idades que o separava de Gloria Grahame, junto de quem protagonizou *In a lonely place* (Nicholas Ray: 1950). Aqui, as desconfianças manifestadas pela personagem feminina (igualmente deslumbrante e moralmente dúbia) relativamente a Dixon Steele (o guionista com comportamentos agressivos, 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 a 2 de Setembro de 2013.

O pormenor da diferença de idades seria científica e esteticamente desinteressante, caso não tivesse sido um traço dominante na formação de casais cinematográficos – recordemos os papéis de Audrey Hepburn em *Funny face* (Stanley Donen: 1957) e *Charade* (Stanley Donen:

---

<sup>171</sup> Informação retirada do *site* IMDB.

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). Recordem-se igualmente 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 de rígidos códigos de faixas etárias: ao homem parece estar associado não apenas o poder de decisão, como o da própria sabedoria e discernimento, fruto de uma maior maturidade, experiência e conhecimento adquiridos.

Sublinhe-se ainda que a situação oposta (a mulher como elemento mais velho do par amoroso) é já digna de atenção por parte da maioria dos realizadores/as que, em muitos casos, chegam a atribuir-lhe centralidade temática, envolvida no escândalo ou desconforto social suscitados pela diferença: *All that heaven allows* (Douglas Sirk: 1955), bem como o sucedâneo *Ali: fear eats the soul* (Rainer Werner Fassbinder: 1974), *Senso* (Luchino Visconti: 1954), *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 presente na obra já citada (O cinema realizado por mulheres como um “contra-cinema”), Claire Johnston manifesta uma posição pragmática e pouco idealista acerca dos processos criativos. Sublinhando que o desenvolvimento de estereótipos no cinema clássico de Hollywood terá sido uma estratégia perfeitamente consciente da “máquina de sonhos” daquela indústria, a autora considera (contrariamente ao que defende Panofsky no artigo já mencionado – “Style and medium in the motion pictures”) que o facto de sempre ter existido, ao longo de toda a História do cinema, um maior espectro de papéis desempenhados pelas personagens masculinas está exclusivamente relacionado com a difusão de uma ideologia sexista e com a subsequente oposição primária que coloca o homem dentro da história e a mulher fora da mesma, numa dimensão eterna e quase feérica. Rejeitando liminarmente uma concepção de arte universalista e andrógina, a autora reitera que qualquer filme, como qualquer objecto artístico, é produto de um sistema gerido por relações económicas (formulação que estende a filmes comerciais, políticos e experimentais), tendo o cinema, em particular, sido perpetuado por uma ideologia masculina, sexista, burguesa e capitalista.

Na tentativa de contornar e/ou eliminar a referida falta de realismo, muitas realizadoras optaram, sobretudo a partir da década de 80 e nos anos seguintes, por filmar documentários baseados na simples recolha de testemunhos de mulheres que falam directamente para as

câmaras – 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 das entrevistadas, bem como as expectativas, preocupações e interpretações da realidade 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. O que é enunciado nestes filmes pode traduzir-se na expressão singular de uma voz feminina que busca, simultaneamente (e de acordo com os princípios beauvoirianos), a compreensão e identificação das mulheres que a escutam – o individual que se constitui como universal.

Em fases anteriores, o risco de desenvolvimento de um cinema não interventivo foi consagrado, na opinião da autora, por realizadoras como Agnès Varda, a quem não poupa críticas cerradas: “Não há dúvida 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.”<sup>172</sup> Para Claire Johnston, o percurso da cineasta, e em particular o seu filme *Le bonheur* (1965) seria marcado pelo retrato das fantasias femininas como meras aspirações burguesas, numa estrutura semelhante à utilizada pela publicidade. Contrariamente ao que poderia esperar-se, a autora considera ainda que Varda, como representante de um cinema europeu, supostamente não repercussivo de estereótipos, não terá cumprido estes objectivos. No seu entender, seria dentro do próprio sistema americano (mais naturalmente sujeito aos rígidos códigos de uma sociedade sexista) que surgiriam dois bons exemplos de cineastas alternativas a um cinema dominante: Dorothy Azner e Ida Lupino. O filme *Dance, girl, dance* (Dorothy Azner: 1940), bem como a evolução de uma 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) denuncia, segundo Johnston, a existência de uma ordem patriarcal dominante no cinema. A constatação comporta ainda, na opinião da autora, uma efectividade jamais alcançada pelo trabalho de Varda, ao contrário do que a militância da cineasta belga faria prever. Nesta perspectiva, 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

---

<sup>172</sup> 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.”

significados têm de ser criados rompendo com a fábrica da ideologia burguesa masculina dentro do texto fílmico.”<sup>173</sup>

Distanciando-nos das críticas apontadas por Johnston a Varda, pelas análises efectuadas no II capítulo da nossa investigação, concordamos, no entanto, com a insistência de Johnston no dispositivo no qual entende dever ser operada a mudança de sistema: o próprio texto fílmico, salientando-se, deste modo, a sua própria compreensão do filme como um “texto”, enquanto combinação de estruturas linguísticas e códigos visuais complexos, organizados com o objectivo de produzir determinados significados, e não se resumindo, por isso, à mera colecção de imagens ou estereótipos. Avaliar as imagens cinematográficas de mulheres segundo a sua maior ou menor veracidade implica, deste modo, a não compreensão de que as repercussões ou significados extraídos de um filme se originam na organização dos signos verbais e visuais. Para teóricos, investigadores e críticos, o objecto de análise deverá portanto ser a própria estrutura textual, uma vez que, na opinião da autora, é nela que se concentra toda a ideologia dominante (o sistema representacional oferecido ao espectador como “natural” e “universal”). Descodificá-la e desconstruí-la será, em última instância, uma das principais tarefas da crítica fílmica feminista, tendo em vista a apreensão dos significados do signo “mulher” em cada texto.

### 3. A importância de ser Laura Mulvey

Um dos artigos essenciais e mais académica e mediaticamente divulgados na área das denominadas teorias fílmicas feministas data de 1975, quando Laura Mulvey, realizadora e docente da Universidade de Londres, publica *Visual pleasure and narrative cinema*, na revista *Screen*<sup>174</sup>. Pela primeira vez, a sétima arte é estudada de um ponto de vista psicanalítico, recorrendo aos princípios de Sigmund Freud e Jacques Lacan, tendo como temas centrais o envolvimento do prazer erótico, o seu significado e o lugar central da imagem feminina. 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 do papel que o cinema representa para os espectadores e das formas através das quais a sua magia tem actuado. Recorrendo à psicanálise enquanto arma política, Mulvey procurou ainda demonstrar o modo como o inconsciente da cultura patriarcal estruturou o

---

<sup>173</sup> *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.”

<sup>174</sup> Mulvey, L. (1975). “Visual pleasure and narrative cinema”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. Nº 16.3

filme até àquele momento. O texto gerou a polémica inerente a este tipo de pensamento e contexto, 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”<sup>175</sup>, restringindo-a a uma ordem simbólica na qual os homens puderam viver livremente as suas fantasias e obsessões através do comando linguístico. A imagem silenciosa da mulher permaneceu assim amarrada ao lugar de portadora (e não de fabricante) de significado, numa constante dicotomia discriminatória que o cinema (enquanto conjunto de imagens em movimento provenientes do real) viria a reproduzir. Esta tendência seria agravada, na opinião da autora, pelo facto de a sétima arte oferecer uma série de prazeres possíveis, entre eles a escopofilia<sup>176</sup>, ou por existirem circunstâncias nas quais o acto de olhar constitui uma fonte de prazer (tal como, inversamente, poderá existir prazer em ser observado).

Citando *Três ensaios sobre teoria da sexualidade*, Mulvey relembra que Freud definiu a escopofilia como um dos instintos que compõem a sexualidade, associando-a à tomada de outras pessoas como objectos e sujeitando-as a uma contemplação curiosa e vigilante. No limite, Freud afirma que 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, comparável a um *voyeurismo* primário por parte das crianças e ao seu desejo inerente de conhecer o privado e o proibido. Em termos concretos, e numa primeira leitura, o cinema parece no entanto estar longe do mundo secreto da observação sub-reptícia de uma vítima desconhecedora e incapaz, pois o que é visto no ecrã é tão manifestamente demonstrado. Neste sentido, Mulvey relembra que apesar de a maioria dos filmes *mainstream* retratarem um mundo hermeticamente fechado (onde os acontecimentos se desenrolam de forma quase espontânea e mágica, indiferente à presença da audiência) o filme acaba por produzir (precisamente devido a essa aparente objectividade e distanciamento) um sentido de separação, jogando com a fantasia *voyeurista* do espectador.

Para além disso, o vincado contraste entre a escuridão no auditório (que também isola os espectadores entre si) e os jogos de luz e sombra no ecrã, promove a sensação de uma separação *voyeurista*. Apesar de o filme estar realmente a ser exibido (sendo esta a sua razão de existência), as condições de projecção e as convenções narrativas dão a ilusão de se estar a olhar para dentro de um mundo privado. A posição do espectador no cinema traduz-se portanto, segundo Mulvey, na repressão do seu exibicionismo e na projecção do desejo reprimido nos actores principais, despoletando-se um processo de identificação do ego com o objecto no ecrã, realizado através do fascínio narcisista do próprio espectador. Relembrando

---

<sup>175</sup> Sublinhamos aqui a influência do pensamento de Simone de Beauvoir.

<sup>176</sup> Do grego *scoptophilia*, que significa “prazer em olhar”; expressão retirada da psicanálise e frequentemente utilizada por Jacques Lacan.

que, para Jacques Lacan, o olhar resultava num processo de autoconhecimento (e que toda a criança atravessa, entre os seis e os 18 meses de idade, a denominada “fase do espelho”), a autora sublinha que esta identificação só é possível de concretizar-se para os espectadores masculinos.

Sendo o espelho, como pressupõe Lacan, criador de múltiplas imagens (quase sempre ambíguas e reveladoras de aspectos mais interessantes do que os reproduzidos pelas dificuldades motoras da criança – 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 correspondente no género feminino – de identificação da espectadora com as personagens femininas – é dificultado pela conjugação de dois aspectos fundamentais, nomeadamente: a ausência de controlo daquelas sobre os acontecimentos, e a imagem de perfeição (física ou moral) transmitida, distante da mulher real que somos ou com a qual nos relacionamos quotidianamente.

Numa perspectiva inversa, Laura Mulvey entende que a ideologia dominante reforça o pressuposto segundo o qual a figura masculina não suporta os encargos da objectivação, pelo que o homem rejeita totalmente uma postura exibicionista. Concomitantemente, a separação entre espectáculo e narrativa apoia o papel do homem como activo no desenrolar da história – é ele que faz as coisas acontecerem; não só controla a fantasia do cinema, como ainda é portador do olhar do espectador, transferindo-o para dentro do ecrã, de forma a neutralizar as tendências extra-diegese representadas pela mulher enquanto espectáculo. Na opinião da autora, este processo desenrola-se mediante a estruturação do filme à volta de uma figura controladora com quem o espectador se identifica. Através desta identificação, o protagonista homem torna-se o 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 onnipotência.

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 este 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 e não a salvar. O final de *Vertigo* (que

adiante aprofundamos) constitui, por sua vez, outra forma de punição à mulher que quase levou Scottie à loucura.

Num universo que a autora considera sexualmente desequilibrado, o prazer de olhar foi então dividido entre activo/masculino e passivo/feminino, sendo que a determinação do sexo masculino projecta a sua fantasia na forma feminina: a sua presença transforma-se num elemento indispensável ao espectáculo nos tradicionais filmes narrativos, não representando a acção, mas promovendo instintos activos nos que a rodeiam. Por todas estas razões, Laura Mulvey entende que a exposição da mulher no cinema terá funcionado sempre como objecto erótico, tanto para as restantes personagens do filme, como para o espectador em sala, com uma tensão de deslocamento entre os olhares de cada lado do ecrã. A autora sustenta que o fenómeno se regista desde o aparecimento de Lauren Bacall em *To have and have not* (Howard Hawks: 1944, imagem 1) e de Marilyn Monroe em *River of no return* (Otto Preminger: 1954, imagem 2). De igual modo, afirma que os constantes grandes planos de pernas de Marlene Dietrich ou do rosto de Greta Garbo integraram um erotismo distinto na narrativa do 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](http://www.imdb.com)). Site consultado a 10 de Janeiro de 2012.

Ocorrem-nos ainda outros exemplos representativos deste aproveitamento da imagem do corpo feminino, nomeadamente 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 surge a interpretar *Gilda* (Charles Vidor: 1946), e a forma memorável como atira o seu cabelo para trás do rosto. Em ambos os filmes vemos a mulher a desempenhar papéis que fomentam a sua condição imagética “para ser olhada”<sup>177</sup>.

---

<sup>177</sup> A expressão usada por Laura Mulvey é “to-be-looked-at-ness”

Sobre estes aspectos, recordamos ainda a cena musical em que *Gilda* canta *Put the blame on Mame* – a música propositadamente escrita por Allan Roberts e Doris Fischer para o filme<sup>178</sup> – e na qual todos os personagens (como, certamente, os espectadores em sala) a contemplam insistentemente. Não obstante, deve sublinhar-se que, apesar da centralidade de Gilda, o filme é totalmente narrado por Johnny Farrell – a personagem masculina interpretada por Glenn Ford, que conduz a acção –, sendo que também aqui Gilda representa a mulher de moralidade dúbia que virá a ser reconduzida pela figura masculina. A *femme fatale* que interpreta no início é progressivamente apagada (ou corrigida) pela rigidez do homem que ama e que a prende em casa ou que a persegue na Argentina, até se encontrar seguro da sua fidelidade e esvaziamento de personalidade. A estrutura narrativa é portanto semelhante à utilizada em *To have and have not* e em *Only angels have wings*.



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](http://www.imdb.com)). Site consultado a 10 de Janeiro de 2012.

Noutros géneros, 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 propositadamente criado na parede para este 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 cenas de *Vertigo* (Alfred Hitchcock: 1958) que, em seguida, mostramos. Como Mulvey sublinha, a narrativa deste último filme é organizada “em torno do que Scottie vê ou deixa ver”.<sup>179</sup>

<sup>178</sup> Informação recolhida em IMDB.

<sup>179</sup> 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, através de um orifício propositadamente criado na parede para este efeito.



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](http://www.imdb.com)). Site consultado a 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](http://www.imdb.com)). Site consultado a 10 de Janeiro de 2012.

Retomada e discutida de forma quase subversiva, a questão alcança um estatuto diegético em duas propostas mais recentes de Krzysztof Kieslowski. Nas duas longas-metragens 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 espectador) em duas mulheres, igualmente espiadas por duas personagens masculinas, através de janelas indiscretas das quais se vislumbra não apenas o privado, mas também o íntimo de cada uma delas. Em ambos os filmes registam-se tentativas comuns de controlo remoto sobre a vida de uma mulher. Como uma sensação que percorre toda a filmografia de Kieslowski, também estas duas obras constituem um retrato dialéctico de personagens melancólicos, 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 precisamente a importância dos afectos.

No primeiro caso, referimo-nos a uma das longas-metragens extraídas da série televisiva *Decálogo* (realizada pelo cineasta no tempo-record de um ano, em 1990, a partir dos 10 Mandamentos da Lei de Deus), e que em língua portuguesa seria traduzida pelo despótico título “Não amarás”. Composições cuidadas e movimentos de câmara que esbatem a linha entre os pontos de vista subjectivo e objectivo, e uma ênfase nos momentos privados de observação são figuras dominantes. No filme, um jovem apaixonado por uma mulher mais velha, residente no prédio em frente ao seu quarto. Através da janela, ou de falsificações de notas de encomendas que ela deveria ir levantar ao posto de correios onde o jovem trabalha, Magda é o motivo de uma obsessão que Tomek vai alimentando, até ser confrontado com o

que sente. Nesse momento, a sua juventude e inexperiência, face à maturidade e personalidade fortes da mulher observada, são postos à prova num jogo que ele quase acaba por perder. A partir daí, é Magda quem domina a observação e se sente confortável com o *voyeurismo* de que é objecto. No distúrbio de sensações que o filme revela surgem, no entanto, o afecto e a paixão, dos quais a mulher se consciencializa ao ter conhecimento de uma tentativa de suicídio por parte de Tomek.

A meio do filme, a afirmação do rapaz ao observar, então já assumidamente, Magda a sair do banho (“Todas as cenas de sair do banho são iguais”) impulsiona a narrativa em direcção ao espectador (relembrando que isto também é um filme) e antecipa um final em que, de alguma forma, a eterna questão de Bazin, *Qu’est-ce le cinema?*, encontra uma consistente possibilidade de resposta. Quando Magda finalmente conhece o espaço de onde era observada, desconstruindo o *voyeurismo* que perpassou toda a acção, observa-se a si própria, recriando ou encenando episódios de uma forma de vida mais feliz, da qual Tomek parece ter sempre feito parte. Quem terá então manipulado quem, nesta mescla de imagens que transparecem dependências, perturbações, vícios, ingenuidades, promiscuidades, paixões, desenganos e sentimentos de contestável nomeação? Questão que deixamos em aberto, com a certeza de que dificilmente a transposição de olhares que imortaliza a sequência final poderia ser descrita num romance literário, assumindo-se aqui uma rara preponderância da sétima arte. Preponderância alcançada, no nosso entender, porque a imagem foi concebida como objecto primordial e 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](http://www.imdb.com)). Site consultado a 10 de Janeiro de 2012.

*La double vie de Véronique* propõe, por sua vez, o regresso a uma repressão ou *voyeurismo* no sentido mais clássico que Laura Mulvey denunciou. A música, a cenografia, os planos cuidados, a *performance* dos corpos de cada personagem e os diálogos (aparentemente)

simples constroem um poema visual que marca uma progressiva institucionalização do capitalismo na sociedade polaca, reflectida numa personagem que é, ao mesmo tempo, Véronique e Weronika, num filme que é polaco, mas também francês e norueguês. A tentativa de controlo 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 da figura feminina se torna inevitável, Véronique/Weronika questiona: “– C’est moi ça? – Bien sûr c’est toi. – Pourquoi...? Pourquoi deux?”

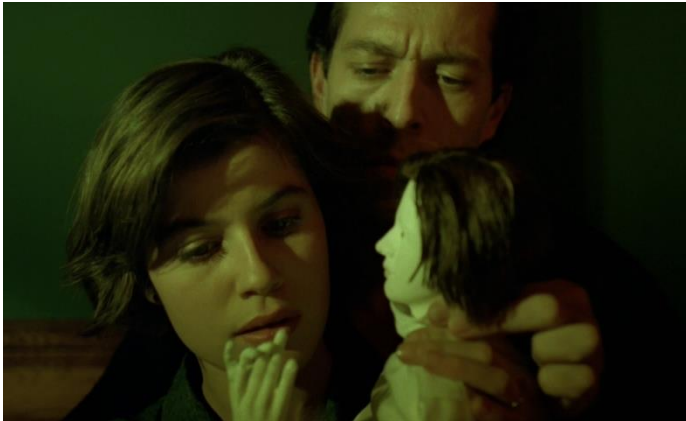


Imagem 14: Fotograma de *La double vie de Véronique* (Krzysztof Kieslowski: 1991), da sequência em que a personagem feminina se questiona: “– C’est moi ça? – Bien sûr c’est toi. – Pourquoi...? Pourquoi deux?”. Imagem retirada de IMDB ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)). Site consultado a 10 de Janeiro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

Para Laura Mulvey, e em conclusão, a análise destes conceitos é importante do ponto de vista feminista, uma vez que revela toda a frustração das mulheres que vivem sob a ordem falocêntrica, bem como a própria origem do processo de opressão. Posto isto, lança um desafio aos seus leitores/as: que lutem contra a estrutura inconsciente, criticamente formada no momento do aparecimento da linguagem. Como ferramenta, sugere que se recorra primeiramente à observação do patriarcado, através da psicanálise, considerando que o avançado sistema de representação do cinema permite questionar os meios utilizados pelo inconsciente (e desenvolvidos pela ordem dominante) para estruturar as formas de ver e de sentir prazer ao olhar.

Retrospectivamente, sublinha que o cinema terá mudado ao longo das últimas décadas, tendo deixado de constituir um sistema monopolizado, baseado em grandes investimentos de capital, do qual a produção de Hollywood dos anos 30 a 50 constitui exemplo. Os avanços tecnológicos, como o formato 16 milímetros, alteraram as condições económicas de produção cinematográfica, que poderia então ser mais artesanal e alternativa. No entanto, afirma Mulvey, aquelas mudanças não provocaram grandes alterações em termos de 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.”<sup>180</sup> Por outro lado, o cinema alternativo oferecia já, no seu entender, o espaço necessário para um cinema que se encontrava ainda por nascer, tanto em termos políticos como estéticos, desafiando os pressupostos de base do cinema mais comercial:

“Isto não significa que se rejeite a moralidade mais recente, mas que se enalteçam os aspectos através dos quais as suas preocupações formais reflectem as obsessões psíquicas da sociedade que as produz e, para além disso, que se saliente que o cinema alternativo deve começar precisamente por reagir contra essas obsessões e suposições. Um cinema político e esteticamente vanguardista é agora possível, continuando apenas a poder existir como um contraponto.”<sup>181</sup>

A magia do estilo de Hollywood e de todo o cinema que se encontra dentro da sua esfera de influência ter-se-á assim 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 desejo.”<sup>182</sup> A satisfação e o reforço do ego, que até aí tinham representado o ponto alto da História do cinema, deveriam, pelas razões apontadas pela autora, ser atacados – não pela via da reconstituição de um novo prazer (que não poderia existir em abstracto), nem tão pouco através de um “des-prazer intelectualizado”, mas antes recusando abertamente a facilidade e a plenitude da narrativa do filme de ficção.

#### 4. A mente feminina num cinema masculino

Na tentativa de traçarmos um ponto da situação, consideramos agora que, de entre os princípios essenciais das teorias feministas do cinema identificados até ao momento, se destaca a proposta de encarar a sétima arte como um circuito de debate das questões de género. Para além do tradicional domínio da sociologia, da psicologia e da medicina,

---

<sup>180</sup> 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.”

<sup>181</sup> *Idem*. No original: “This is not to reject the latter moralistically, but to highlight the ways in which its formal preoccupations reflect the psychical obsessions of the society which produced it, and, further, to stress that the alternative cinema must start specifically by reacting against these obsessions and assumptions. A politically and aesthetically avant-garde cinema is now possible, but it can still only exist as a counterpoint.”

<sup>182</sup> *Idem*. 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.”

argumenta-se que o cinema, enquanto meio de comunicação de uma mensagem e com uma potencialidade infinita de espectadores, se constitui como 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 cada sexo.

Para as autoras mais representativas do movimento, o percurso histórico da mulher no cinema é *mimesis* da própria identidade criada à volta do grupo social a que pertencem. Por essa razão, encaram o discurso cinematográfico como uma alternativa possível aos valores e à cultura patriarcal dominantes, distante dos estereótipos femininos de anjo/demónio, mãe virtuosa/*vamp* sedutora que a época clássica de Hollywood imortalizou. Em resposta ao “viveram felizes para sempre”, invariavelmente restrito à mulher submissa e virtuosa (enquanto à “má da fita” é reservado um destino trágico e punidor dos seus pecados), as teorias feministas do cinema propõem uma visão alternativa, menos romântica e mais realista. Contrariando os pressupostos hollywoodianos, a personagem masculina nem sempre será sinónimo de coragem, autonomia e capacidade de decisão, enquanto a fragilidade, o romantismo e a dependência não deverão ser constantemente associados à figura feminina.

Neste sentido, deve sublinhar-se que os anos 40 e 50 foram décadas de produção fílmica particularmente dirigida às espectadoras – os denominados *women’s films*. No entanto, segundo Mary Ann Doane, o que passou então a ser oferecido à mulher não correspondeu a um maior realismo da imagem feminina nem sequer a um erotismo/espectacularização da imagem masculina, mas antes à própria identificação da mulher como ícone e objecto de desejo. O resultado da tentativa de colocação da subjectividade feminina no ecrã traduzir-se-ia, na opinião da autora, numa total instabilidade e incoerência, uma vez que a mulher que inicia a narrativa como voz principal termina invariavelmente silenciada. Como exemplos da “impossibilidade de direcção a um espectador feminino”<sup>183</sup>, dado o histórico apelo cinematográfico do cinema ao *voyeurismo* e fetichismo masculinos, Mary Ann Doane cita *Rebecca* (Alfred Hitchcock: 1940) e *Caught* (Max Ophlüs: 1949). Em ambos os filmes, a autora considera que a fantasia feminina (independentemente de ser realizada pelo marido, pelo amante ou pela família) foi encarada como uma perseguição que transmite ansiedade e medo. Reflecte-se, na sua opinião, uma manifesta obsessão com certos mecanismos físicos associados à feminilidade, como o masoquismo, a histeria e a paranóia, considerando ainda que esta é uma característica comum a todos os filmes do género.

Apesar de a autora não concretizar o seu ponto de vista, aceitamos que o rosto de Joan Fontaine enquanto Mrs. de Winter, em *Rebecca*, é o reflexo da menina bondosa e ingénua que, por amor, aceita viver a tortura psicológica exercida pela governanta da casa e o suposto desafecto por parte do marido. Num gesto teatral que protagoniza, aquando do

---

<sup>183</sup> Cf. 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.

juízo 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). Imagens retiradas, a 7 de Setembro de 2013, de: <http://www.dvdbeaver.com/film/dvdcompare/rebecca.html>.

Já em *Caught*, Ophlüs assume-se como cineasta com boas intenções, que filma uma mulher medianamente independente: Leonora Eames é a jovem que vê na profissão de modelo um passaporte para conhecer o seu futuro e idealmente rico marido. O sonho desvanece-se quando esta se apercebe da loucura e dos mecanismos de poder associados à fortuna de Smith Ohrig, com quem casara. O seu desconforto com a “desimportância” a que é então votada consagra-se na cena teatral em que incita o marido a olhá-la: “*Look at me! Look at what you bought!*” Olha para mim! Olha para o que tu compraste!” Apesar de, nesse momento, a personagem optar pela independência financeira e por um trabalho onde a sua beleza não é tão explorada, ela despoleta o amor de Larry Quinada, médico do consultório onde trabalha, sendo ele a exercer a função masculina de salvador. Ao herói do filme cabe novamente o papel de demonstrar a Leonora a importância de sentimentos imateriais e de tranquilizar a sua consciência por ter ignorado o ataque cardíaco de Smith.

No filme, pode ainda notar-se uma característica comum a outra obra de Ophlüs, *Letter from an unknown woman* (1948), em que 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 a que as personagens femininas e os seus filhos concebidos sem amor são votados, para além de uma manifesta devoção dirigida aos personagens masculinos a quem é atribuído o poder de resgate da sua felicidade. Apesar de reconhecer o esforço de não-espectacularização da mulher (enquanto objecto de desejo e centro da escopofilia masculina) por parte de Hitchcock e de Ophlüs,

Mary Ann Doane conclui, por sua vez, que a tentativa adquiriu contornos obsessivos e muitos distantes da subjectividade feminina.

No mesmo âmbito, e ainda relativamente à ampliação de certos traços supostamente conotados com um dos sexos, Carol Clover estudaria, no final dos anos 90, a beleza dos personagens femininos 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 ao homem 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 portanto sensações convenientemente 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.”<sup>184</sup> 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, em *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 *Shining* (Stanley Kubrick: 1980), retirado do blogue “The film emporium”: <http://thefilmemporium.blogspot.pt/2010/06/critical-analysis-shining-1980.html>. Ambos os blogues consultados a 10 de Janeiro de 2012.

Procedendo a uma análise conjunta dos estudos fílmicos até então organizados, a autora entende que o facto de a maioria das mulheres se identificar com personagens masculinos, efectuando uma troca simbólica de géneros, já terá sido profundamente revisto e analisado.

<sup>184</sup> Clover, C. (1989). “Her body, himself: gender in the slasher film”. Em: Donald, J. (ed., 1989). *Fantasy and the cinema*. London: British Film Institute, p. 97. No original: “Angry displays to force may belong to the male, but crying, cowering, screaming, fainting, trembling, begging for mercy belong to the female.”

O fenómeno inverso encontra-se, no entanto, por desvendar. Na sua opinião, a identificação de um espectador homem com a personagem feminina é igualmente possível, tendo inclusivamente sido melhor identificada por cineastas do que pelos próprios críticos. Em Hitchcock, como relembra, um dos processos de identificação produzidos é o de “vítima-audiência”, sendo que em *Psycho* (1960), a identificação com a mulher no chuveiro é passível de ser efectuada por qualquer espectador do filme, independentemente do seu género: o processo é, na sua perspectiva, desencadeado pelo próprio olhar da câmara, que coincide com o da vítima.

A tentativa de penetração na racionalidade e nas emoções de uma mulher adensa-se em determinados percursos cinematográficos historicamente comprovados, sobretudo por realizadores como Ingmar Bergman, Roman Polansky, Woody Allen ou mesmo Pedro Almodóvar. Em Portugal, Manoel de Oliveira, João Botelho, Manuel Mozos e João Canijo são exemplos de procuras idênticas, ainda que nem sempre conseguidas, como mais adiante tentaremos sublinhar. No entanto, analisando uma possível História generalista desta arte, consideramos que o cinema realizado nos anos 60 e 70 corresponde a um princípio de mudança de paradigma, afirmando-se como o grande impulsionador da representação explícita da sexualidade feminina. Neste período, a progressão de mentalidades e os movimentos feministas produziram mudanças culturais radicais que confundiram, segundo Ann Kaplan, os espíritos puritanos: “a mulher não pode mais ser taxada de ‘má’, uma vez que adquiriu o direito de ser ‘boa’ e sexual.”<sup>185</sup> Bergman, Antonioni, Truffaut, Resnais, Jean Eustache ou mesmo Buñuel e Fellini seriam, na nossa opinião, alguns dos cineastas responsáveis por esta exposição e conflito de sensações:

- Em *Persona* (Ingmar Bergman: 1966) começa a traçar-se um retrato posteriormente recuperado por Woody Allen (em *Uma outra mulher*: 1988) e por Lars von Trier (*Melancolia*: 2011), exibindo-se a depressão feminina como doença ou estado de espírito dominante, num século que tanto terá pressionado as mulheres, pela constante divisão e dificuldade de conciliação entre as obrigações familiares e profissionais. Mais do que um filme que trabalha a metalinguagem, *Persona* é um questionamento sobre o ser humano ou, ainda mais especificamente, o “ser mulher”, e a sua *psique*. Neste sentido, recorde-se que, na psicanálise de Jung, *persona* é a máscara com a qual cada ser se apresenta ao mundo e, simultaneamente, um complexo da personalidade. Através dela, o indivíduo relaciona-se com o outro, desempenhando um papel social que constrange e questiona a realidade. Assumindo este princípio, o filme mostra o cinema como ilusão: a luz que se acende no início, o projector, as cenas da filmagem de Elizabeth no estúdio, e a realidade que extravasa o filme através das imagens-citações do Vietname ou da criança judia no gueto de

---

<sup>185</sup> Kaplan, A. (1983). *A mulher e o cinema – Os dois lados da câmara*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 21.

Varsóvia. Para além disso, é inegavelmente marcado 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 a 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.” (Diálogo copiado da edição em DVD).



- Já em *O eclipse* (Michelangelo Antonioni: 1962), mimetiza-se o constrangimento e a incomunicabilidade das modernas relações humanas (que perpassam toda a trilogia) na apoteose sintagmática proferida por Monica Vitti: “Queria não te amar. Ou amar-te muito mais”. Resume-se a falta de alternativas a 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 de Monica Vitti 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), no parque, começam por sublinhar a suposta obsessão, contradita no epílogo: a obra revela a mentira inerente à descontextualização das imagens mas também, e simultaneamente, o auxílio que estas poderão constituir na compreensão da realidade, quando observadas no seu conjunto. Por outro lado, parece ainda subentender-se a importância maior de uma essência que o olhar não consegue captar. Ao filmar a evolução de Thomas, Antonioni mostra que, da simples máquina de reprodução de imagens que o fotógrafo personificava, se pode (e deve) evoluir para uma sensibilidade superior. Qual diegese mística de uma experiência individual, é só a partir do momento em que o ser

humano se disponibiliza a viver o fundamental-invisível que alcança a serenidade. Tornando-se mais completo, consegue fazer as pazes consigo próprio, podendo mesmo, como se mostra na sequência final, vir a desaparecer enquanto ser individual: a partir daí, ele faz parte de um 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 Lehndorff, 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 a 15 de Julho de 2013.

- Em Portugal, as influências da *Nouvelle Vague* começam também a fazer sentir-se no denominado *Novo Cinema português*. Assimila-se uma importância da *mise-en-scène*, em detrimento da narrativa, ao mesmo tempo que se rejeitam as convenções do “velho cinema”, na figura das comédias dos anos 30 e 40, bem como a estagnação produtiva dos anos 50. O caso português seria, no entanto, paradigmático, quando encarado de uma perspectiva de género. Enquanto as personagens femininas que aqui temos analisado nos filmes seus contemporâneos apresentam já um relativo grau de independência (que pode causar estranheza, mas não uma revolta evidente), o Novo Cinema português 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 a 12 de Setembro de 2013.

No caso da primeira, recorde-se o conflito entre os valores do campo e 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, ambiciosa, 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, consoma 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 assim 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, a figura-fetiche do Novo Cinema português, representa igualmente a emancipação da mulher urbana. Ao longo de todo o filme, António da Cunha Telles demonstra o seu fascínio quase obsessivo por um rosto e um corpo que debitam propostas e tentativas para angariar algum dinheiro. Errada e frequentemente apresentada como uma obra feminista, consideramos que esta denuncia antes uma evidente objectificação da actriz e a punição constante de uma personagem que, ao divorciar-se por ser agredida e violada pelo próprio marido, conhece uma vida de constantes desenganos e infortúnios. Sobre este aspecto, note-se ainda que a manequim e hospedeira de terra está consciente do

fascínio que exerce na população masculina, usando-o como meio para alcançar os seus fins.

A transição da imagem da mulher-fetice/invisível no decorrer da acção para a imagem da mulher independente não seria, portanto, pacífica, despoletando uma produção massiva de filmes nos quais a voz activa é novamente negada à mulher. A mesma percepção leva Molly Haskell<sup>186</sup> a concluir que, nos anos 70, a reacção do patriarcado às exigências das manifestantes e teóricas feministas (e à própria evolução das mentalidades) 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 (o que, como vimos, sucede igualmente em *O cerco*). Efectivamente, em termos históricos, uma possível lista de filmes que abordam explicitamente a violação de mulheres começa a consolidar-se naquela década e seguinte. *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, na maioria dos casos, por mostrar imagens de uma mulher violada/torturada/deixada em estado moribundo (acto 1); que sobrevive ao acto criminoso com os traumas expectáveis (acto 2); e que inicia um processo de vingança de perseguição e assassinato dos violadores (acto 3).

Em concordância com Claire Johnston, Haskell anui que um cinema feminista terá sempre contornos de contra-cinema e de contestação a essas imagens. Consideramos, no entanto, que outros factores deverão ser ponderados, para além da reacção premeditada dos estúdios de Hollywood que a última autora refere. Na nossa opinião, a interpretação para a recorrência da temática prende-se em igual medida com os elevados índices de violência que, à época, se faziam sentir nos EUA e que conduziriam à eleição presidencial do candidato republicano, Ronald Reagan (1981-1989). O cinema terá assim reflectido o contexto em que foi filmado, sendo que a própria hipótese de aumento do número de casos reais de violação como reacção à libertação da mulher pode dever-se a uma maior visibilidade e capacidade de acusação (situação análoga ao aumento verificado, nas últimas décadas, de casos de violência doméstica), e não tanto ao seu crescimento efectivo.

No nosso entender, a sensibilização que tem vindo a ser realizada em torno da denúncia e punição de quem perpetua estes crimes pode inclusivamente ser realizada através da arte, funcionando o cinema como um alerta consciencial para a violência e os efeitos traumáticos do acto. A interpelação ao espectador/a e a confrontação com a vida real (ainda que, em

---

<sup>186</sup> Cf. Haskell, M. (1987). *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Chicago: University of Chicago Press.

alguns casos, nublada por episódios de vingança rocambolcos e pouco credivéis) constrange-o/a de tal modo que poderá levá-lo/a a agir.

Historicamente, e em conclusão do presente capítulo, recorde-se que as teorias feministas do cinema que temos vindo a apresentar evoluíram de um ponto de vista semiológico (no qual se acentuava o papel desempenhado pela forma artística como meio de expressão), para uma análise psicanalítica (centrando-se no processo de construção do significado nos filmes, em detrimento do seu conteúdo). Acerca da disciplina, apesar de Ann Kaplan reconhecer falhas nas explicações propostas para os diferentes fenómenos sociais e humanos (pela manifesta tendência à descontextualização), a autora sublinha a sua importância na estruturação social do século XX. No que diz respeito à desconstrução específica dos filmes de Hollywood, a utilização da psicanálise permitiria um desvendamento dos mitos patriarcais que posicionam a mulher como o “outro”, o “enigma”, o “mistério” (eterno e imutável). Através dela, no entender de Kaplan, seria ainda possível identificar as estruturas recorrentes do melodrama familiar enquanto género especificamente destinado ao público feminino, que exhibe “as restrições e as limitações que a família nuclear capitalista impõe à mulher”<sup>187</sup>, educando-a no sentido de aceitar essas restrições como naturais e inevitáveis.

---

<sup>187</sup> Kaplan, A. (1983). *Op. Cit.*, p. 46.

# Capítulo 5: Da necessidade de criação de mecanismos de identificação próprios

De acordo com a análise que temos vindo a expor, pode, nesta fase, afirmar-se que “identificação” – enquanto “autodefinição”, “forma” ou, inclusivamente, “possibilidade” que a mulher tem de se encarar a si própria como sujeito – é um dos conceitos fundamentais no desenvolvimento das teorias feministas fílmicas. Recordamos assim as considerações de Claire Johnston segundo as quais a mulher funciona, no cinema, como um signo dentro do discurso patriarcal, em vez de constituir um reflexo da realidade. Tendo a autora defendido, por um lado, a invisibilidade da mulher real no ecrã, Mulvey reiterou, por outro, a sua invisibilidade na audiência, universalmente encarada como masculina. Tal afirmação viria desencadear uma alteração de foco analítico que se distancia de uma análise puramente textual e se aproxima de uma preocupação com as estruturas de identificação e prazeres visuais do cinema. No presente capítulo consideramos que esta mudança é produzida em direcção à relação espectador - ecrã. De acordo com a perspectiva de Laplanche e Pontalis, segundo a qual a identificação não se trata de um simples mecanismo físico, mas antes da operação que constitui o sujeito humano, a sua importância será tanto maior (dos pontos de vista teórico e político) para mulheres que nunca se representaram a si próprias como sujeitos (no sentido de nunca haverem moldado, retratado ou criado as imagens que as reproduzem).

## 1. Imagens culturais com efeitos discriminadores

No seguimento dos artigos/manifestos analisados no capítulo anterior, e que constituíram a génese das teorias feministas do cinema, Annette Kuhn, docente da Universidade de Lancaster e investigadora de estudos fílmicos, tentaria provar que aquelas teorias e a produção fílmica feminista se encontram relacionadas, assumindo todas as implicações políticas que subjazem à construção de conhecimento a partir deste ponto de vista. Para Annette Kuhn, o interesse e envolvimento na temática começou em 1974 – ano em que assistiu, pela primeira vez, a uma mostra de filmes feministas, em Nottingham. Segundo relata no prefácio da obra *Women's pictures*, impressionou-a então o facto de aqueles não serem apenas filmes *sobre* mulheres (mulheres vulgares, trabalhadoras, donas de casa, mães), mas também filmes *de* mulheres. A originalidade da autoria permitiu-lhe entender que, até àquele momento, todo o prazer que havia retirado do visionamento de filmes tinha dependido enormemente da sua identificação com personagens masculinos: “Eu tinha vindo a colocar-me na posição do homem, do herói, para poder desfrutar – ou talvez mesmo

compreender – os filmes.”<sup>188</sup> Em termos identitários, ser espectadora de cinema exigia assim uma negação de si mesma enquanto mulher e feminista, que a autora passa a rejeitar.

Na obra citada, Annette Kuhn afirma-se, desde o início, consciente de que nomear uma relação entre cinema e feminismo requer uma percepção dos efeitos de determinadas políticas culturais (de imagens, representações, significados e ideologias) na situação histórica e social das mulheres. Para além desta percepção, ficam também implícitos dois elementos: a) nem sempre o contexto económico é o principal constrangimento ao respeito pela igualdade; b) a ideologia social dominante define as relações sociais, em geral, e a própria diferenciação dos géneros, em particular. Uma teorização feminista-marxista sublinhará, no entanto, 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 consequente emergência de uma sociedade de classes. Para ambos, a luta pela emancipação das mulheres era portanto inseparável da luta pelo fim da sociedade de classes preconizada pelo socialismo.

Numa perspectiva não antagónica, mas claramente distinta, Annette Kuhn entende que qualquer tipo de intervenção ao nível cultural baseada numa análise conjunta de feminismo e cinema terá potenciais efeitos na transformação de um sistema de identidades de género. No entanto, e sobre este aspecto, a autora questiona-se: será o feminismo de um texto reconhecível pelos atributos do seu autor/a, pelos atributos do próprio texto, ou pela forma como é interpretado? A resposta à questão (bem 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 aspectos teóricos essenciais:

- O primeiro, eternamente debatido nas áreas da literatura e das artes, e já revisto por nós em capítulos anteriores da presente tese, é a própria intenção autoral. Esta pressupõe a redutibilidade do texto às intenções conscientes dos seus autores e uma interpretação que corresponde, na sua totalidade, à que o autor pretendeu que fosse gerada. Por esse motivo, tende a analisar-se os filmes de um determinado autor como um “todo”, uma “obra” em si.
- O segundo aspecto perspectiva uma relação entre feminismo e organização textual. Pressupondo que nem todos os textos devem ser lidos inocentemente (tendo

---

<sup>188</sup> Kuhn, A. (1982). *Women's pictures - feminism and cinema*. London: Verso, p. ix. Versão 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.”

exclusivamente em conta as intenções do/a autor/a) e sublinhando que nem todas as mulheres são conscientemente feministas (como nem todos os autores feministas são mulheres), a aparente e simplista relação entre textos feministas e uma autoria feminina é posta em causa.

Neste último aspecto, 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. Assim sendo, um texto assume características femininas no momento da leitura, pelo que a recepção passa a constituir um acto político em si mesmo, no qual o leitor tem o poder decisivo de fixar o significado final: “Um texto feminino constituiria, desta forma, uma subversão e um desafio a um texto ‘mainstream’.”<sup>189</sup> Para Luce Irigaray, seguindo o raciocínio que Annette Kuhn retoma, o feminino corresponderá a um discurso perturbador dos modos de representação preponderantes (e, conseqüentemente, da ordem cultural dominante). Não possuindo quaisquer características formais rígidas, conclui-se que nenhuma intervenção cultural poderá resultar caso o seu procedimento se centralize unicamente no nível inicial do próprio texto.

Procurando ainda interligar os dois conceitos (feminino e feminismo), e sublinhando que nem as intenções autorais de um texto, nem tão pouco os seus atributos isolados, são garantia de uma leitura orientada e específica, Annette Kuhn pergunta-se de que forma poderá o feminismo, enquanto conjunto de significados, penetrar num texto? Rejeitando que o distúrbio ou o carácter subversivo sejam critérios suficientes, a autora defende que uma obra feminista é aquela que revela certas tendências políticas (e não partidárias), tendo o criador/a dois meios para cumprir os seus objectivos: criar uma incógnita e esperar que a obra seja recepcionada e relacionada com determinados valores e ideais ou, por outro lado, assumir as suas tendências e limitar o número de leituras possíveis. O foco num determinado objectivo, a utilização de uma linguagem mais directa e de uma argumentação lógica seriam estratégias possíveis; mas, desta forma, não iriam os textos feministas perder as suas possíveis características femininas? Dito de outro modo: pressupondo que um texto feminino é aquele que se encontra em aberto e que, pela subjectividade inerente, origina múltiplas interpretações, como poderá uma autora feminista atingir as suas metas políticas, sem perder, caso os detenha, os seus traços mais femininos?

Dada a importância do momento da recepção na identificação de uma obra feminista, Annette Kuhn considera fundamental analisar a forma como o cinema dominante se dirige ao espectador e o posiciona no processo de significação. Neste sentido, lança a questão: “Como

---

<sup>189</sup> *Idem*, p. 12. No original: “A feminine text would in this way constitute a subversion of and challenge to a ‘mainstream’ text.”

é a ‘mulher’ conceptualizada dentro deste processo, como representação, signo ou significante?”<sup>190</sup> Uma abordagem semiótica, enquanto ciência que estuda o efeito dos signos e a produção de significados na sociedade, seria aqui expectável. No entanto, a autora sustenta que a psicanálise (por se basear numa teoria de processos inconscientes que operam na constituição do sujeito) consegue realizar uma análise mais profunda do modo como, no momento da recepção, os espectadores são envolvidos, formados por e, ao mesmo tempo, construtores de significados.<sup>191</sup> Tal como defendia Jacques Lacan, também para Kuhn o sujeito é formado pelas relações estabelecidas com o mundo exterior, construídas dentro do próprio processo de aquisição de linguagem, sendo o inconsciente uma espécie de produto resultante do mesmo processo. Por essa razão, a subjectividade exige um posicionamento na relação com o simbólico e com a linguagem, mas também com a formação do inconsciente.

Ainda segundo Annette Kuhn, aplicar a psicanálise ao cinema implica, por sua vez, a construção de um modelo no qual o “campo do sujeito” é formado por três elementos<sup>192</sup>:

- O inconsciente: estruturado, segundo a psicanálise lacaniana, da mesma forma que a linguagem. Neste sentido, ele é produzido no próprio processo através do qual o sujeito se constitui (o de aquisição da linguagem). A linguagem do inconsciente possui, por essa razão, formas próprias de retórica.
- A subjectividade: constituída dentro (e através) dos actos de fala. Exemplo concreto desta teoria é a utilização do pronome pessoal “eu” – ao pronunciar-lo, o sujeito falante procede a uma conceptualização da sua subjectividade, separável do mundo exterior, podendo afirmar-se que o processo de significação coincide com o processo de constituição do sujeito. Neste ponto, e segundo Annette Kuhn, a noção de “processo” adquire uma importância fulcral, por evidenciar o facto de a formação da subjectividade humana não ser constituída, definitivamente, a partir do momento em que o sujeito adquire a linguagem: trata-se antes de um desenvolvimento gradual, formado através de cada acto de fala, não sendo sempre sinónimo de coesão e unidade.
- A observação: os modos de ver e de olhar. Como Lacan já havia sugerido, um dos momentos cruciais no processo de formação do sujeito é estabelecido pelas relações de observação: olhando para um objecto do mundo exterior, o sujeito começa a experienciar o seu corpo como separado e autónomo desse mundo. A fase do espelho, na qual a criança vê o reflexo do seu corpo como individualizado do corpo materno, é

---

<sup>190</sup> *Idem*, p. 43. No original: “How then is ‘woman’ to be conceptualized within this process, as representation, sign or signifier?”

<sup>191</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>192</sup> *Idem*, ps. 44-47.

parte integrante deste processo. Para a autora, a separação enunciada pelo psicanalista é condição essencial para que o sujeito inicie o entendimento da linguagem.

Partindo do pressuposto que a significação corresponde a um processo interminável, e considerando que o processo de produção de significado é o do próprio sujeito, Annette Kuhn conclui que a operação de produção de significados no cinema é dinâmica e interminável. Nesta perspectiva, pode então falar-se já não exclusivamente de obras, mas também de leituras, análises e recepções feministas. Estudar e trabalhar os mecanismos de recepção, através da formação de públicos sensibilizados e atentos, deverá portanto constituir um dos objectivos centrais, não só de investigadores feministas do cinema, mas também de educadores, agentes e instituições culturais, como procuraremos sustentar nos próximos sub-capítulos.

## 2. O processo de identificação de uma espectadora

Tendo em conta a já mencionada centralidade do conceito “identificação” nas teorias feministas fílmicas, consideramos agora pertinente proceder à sua clarificação, recorrendo essencialmente à psicanálise. Esquemáticamente, lembramos que Freud distingue vários níveis de identificação<sup>193</sup>, partindo da noção de identificação primária enquanto criação de um laço afectivo entre sujeito e objecto – fusão do “eu” com o objecto total, numa incorporação do segundo pelo primeiro. A partir deste momento, Freud considera que se constitui um “eu” rudimentar, com base corporal, que absorve o objecto na fase oral: a necessidade e o desejo estão aqui tão próximos, a ponto de o objecto desejado e apreciado ser suprimido.

Seguem-se as formações edípicas, onde o “eu” vai tomando consistência a partir das identificações com os objectos amados e perdidos. Forma-se então 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, 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 (o líder no lugar do ideal do “eu”, por exemplo) e, através desta relação, os vários “eus” se identificam entre si, na forma de identificação que habitualmente liga os membros de uma colectividade. O que vemos em Freud, em conclusão, é que o “eu” se vai constituindo por fases, existindo inicialmente um

---

<sup>193</sup> Cf. Freud, S. (1989). *The ego and the id*. New York: W. W. Norton & Company.

rudimento de ego fundado no corpo e na pulsão, como um impulso energético que tem a sua origem numa excitação corporal. Este esboço do “eu” vai ao encontro do objecto e constrói o psiquismo pelo que a subjectividade parte (naturalmente) de algo interno.

Em estudos fílmicos, por sua vez, a noção de identificação tem sido trabalhada de diversas formas. Mas se, em literatura, ela coincide essencialmente com o processo de simpatia ou criação de laços com uma determinada personagem, no cinema é antes relacionada com o conceito de “ponto de vista” – o espectador vê e segue um filme a partir do ponto de vista de uma personagem, apropriando-se, na perspectiva freudiana, do seu olhar como objecto do mundo exterior. Na sétima arte, a identificação envolve assim (para além de uma empatia narrativa com os sonhos, valores, memórias ou experiências da personagem eleita) um efeito visual conseguido pelo tipo de plano, enquadramento, edição e montagem assumidos. 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, em termos mais generalistas. Ambas adquirem particular relevância para as teorias feministas, na medida em que o cinema constitui um veículo de transmissão de imagens de feminilidade particularmente distintas mas igualmente absorvidas pelas espectadoras femininas. Por essa razão, Laura Mulvey rejeita as convenções das representações populares – pela imagem deturpada de feminilidade que transmitem e pelos próprios processos de identificação oferecidos ao espectador cinematográfico. A identificação seria, deste modo, constringida num processo cultural complexo que reproduz os princípios da cultura dominante e que reforça as formas de identidade patriarcal.

Revelando uma tendência conceptual, o interesse de Mulvey pela teoria psicanalítica seria partilhado por diversos teóricos franceses, nos anos 70. Numa perspectiva similar, também Christian Metz e Jean-Louis Baudry se apropriaram das teorias de Sigmund Freud e Jacques Lacan para reflectirem sobre a operação levada a cabo pelo aparato cinematográfico que transforma o espectador em sonho. Referindo-se ao modelo freudiano que distingue identificação primária e secundária na formação da personalidade, Baudry diagnosticou um processo de dupla identificação no espectáculo cinematográfico. Nele, a identificação primária designa a identificação com o sujeito da visão (a instância representante) e constitui a base da identificação secundária (a 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 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 através da repetição.”<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> 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

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.

Para Metz, por sua vez, a identificação do espectador é uma obrigatoriedade, sob pena de o filme se tornar incompreensível (“consideravelmente mais que os filmes mais incompreensíveis”).<sup>195</sup> Assistir a um filme depende, no seu entender, de um jogo de identificação permanente, sem o qual não existiria vida 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.”<sup>196</sup> Ver um filme torna-se, conseqüentemente, uma mescla de duas correntes que o autor assume como contrárias entre si:

“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.”<sup>197</sup>

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

---

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.”

<sup>195</sup> Metz, C. (1980). *O significante imaginário – Psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 56.

<sup>196</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>197</sup> *Idem*, p. 61.

prazeres cinematográficos incluem, deste modo, o *voyeurismo* e o fetichismo, bem como um regresso aos prazeres da infância ligados à fase do espelho descrita por Jacques Lacan (a criança imagina-se a si própria como um ser individual e poderoso, que se identifica com a sua “mais-que-perfeita” imagem do espelho – imagem novamente fornecida pelo cinema através da figura do herói). Para Laura Mulvey, aqueles prazeres são exclusivamente possibilitados ao espectador masculino – a mulher é objecto (e não sujeito) do olhar da câmara. A já anteriormente revista divisão homem-activo, mulher-passiva, tem assim, na sua perspectiva teórica, estruturado a narrativa fílmica: 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.

Valerie Walkerdine contestou, no entanto, esta posição. Num artigo intitulado *Video Replay*<sup>198</sup>, estudou 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, a investigadora analisa os processos de identificação de cada elemento 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 da família, incitando, no entanto, a um sentimento comum de rebeldia e desejo de luta contra o sistema dominante, o que transforma o filme num bem cultural mais útil do que a maioria dos extractos intelectuais conseguiria prever. Propondo um modelo de criação da subjectividade que se opõe aos anteriores, a autora defende que se acabe com a obsessão “das tropas ilusórias de uma ideologia opressiva”<sup>199</sup>, encarando-se, ao invés, os espaços de fantasia como espaços de esperança e de fuga à opressão. As duas formulações (de Mulvey e de Walkerdine) são, portanto, opostas e 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 referentes como heroínas femininas, pelo menos num cinema maioritariamente 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 objectos do espectáculo 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

---

<sup>198</sup> Cf. Walkerdine, V. (1986). “Video replay: families, films and fantasy”. Em: Burgin, V. *et al.* (eds., 1986). *Formations of fantasy*. London: Routledge, ps. 167-199.

<sup>199</sup> *Idem*, p. 196.

espectáculo. E isso significa que elas têm algo em comum com a Marilyn Monroe.”<sup>200</sup> Neste sentido, Anne Marie Taylor considera não se dever limitar o desejo e a objectivação visual à linha recta proposta pela psicanálise freudiana de “homem-activo”, “mulher-passiva”, seguida por Mulvey e Johnston, por não ser conjecturada a possibilidade de também a mulher se sentir atraída pelo mesmo objecto visual. E exemplifica:

“Um bom exemplo do qual me recorde 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 consegues 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.”<sup>201</sup>

Tendo em conta este aspecto, Taylor sublinha ainda 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 ler o filme de forma diferente, pelo que as teorias feministas do cinema deveriam ter como objectivo encontrar uma linguagem para essa diferença. Na sua perspectiva, concluem que tem sido facultada demasiada atenção à forma como os valores são transmitidos pela produção fílmica, enquanto o ponto fulcral poderá estar na recepção: “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.”<sup>202</sup>

Jackie Stacey<sup>203</sup>, por sua vez, afirma que o termo “espectadora” tem sido utilizado de uma forma algo confusa e indiscriminada, referindo-se, em determinados contextos, às posições textuais construídas pelo filme, e noutras aos elementos femininos que formam parte da audiência. Em ambas as perspectivas, a autora julga estar implícita uma passividade na interpretação das imagens – processo que tentou compreender ao analisar as formas de identificação de um determinado número de espectadoras que lhe escreveram acerca do assunto. Da leitura das cartas recebidas (não especificando o número nem sequer o tipo de metodologia utilizada para incitar à sua escrita), Jackie Stacey concluiu que alguns processos

---

<sup>200</sup> Citron, M. *et al.* (1978). “Women and film: a discussion of feminist aesthetics”. Em: *New German Critique*. Duke University Press, Durham, USA. Nº 13, p. 84. No original: “Women are *taught* to be objects of spectacle. And that means they have something in common with Marilyn Monroe.”

<sup>201</sup> *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.”

<sup>202</sup> *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.”

<sup>203</sup> Cf. 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.

de identificação cinemática envolvem fantasias de hibridismo entre a identidade do espectador e da estrela (como a devoção e adoração ou, inclusivamente, o desejo de se tornar igual à estrela feminina), enquanto outros estão relacionados com a fuga à realidade e o prazer sentido pelo poder feminino. Para além destes, existem ainda processos de identificação extra-cinemáticos (que sucedem fora do contexto cinemático), traduzíveis em práticas de transformação do espectador na estrela que admiram. São eles:

- Fingimento: a espectadora simula uma igualdade ou semelhança à estrela, mantendo, no entanto, a consciência de que tudo não passa de um jogo ou fruto da imaginação;
- Similitude: processo que ocorre sem que seja necessária uma transformação total, mas sublinhando os pontos em comum com a estrela;
- Imitação: distingue-se do fingimento (que envolve a proximidade à estrela como um todo) por sublinhar ou colocar em evidência determinadas características específicas;
- Cópia: ao contrário da imitação, implica mudanças a nível físico, para que a aproximação à estrela seja a maior possível; produz-se uma nova imagem que procura ser próxima do ideal de feminilidade que a estrela transmite.

Os processos de identificação sintetizados por Jackie Stacey implicam, em alguns destes casos, mudanças físicas drásticas, às quais não nos referiremos directamente ao longo da presente investigação. A empatia que nos interessa analisar refere-se antes, no sentido de Freud, Baudry e Metz, à análise de personagens femininas criadas por realizadoras-mulheres que poderão (ou não) despoletar mecanismos de identificação nas suas espectadoras, no sentido de as motivar à acção, ou da própria compreensão de certas atitudes expectáveis nos seus quotidianos.

### 3. Um espectador indefinido

Para além do processo de identificação, também a própria noção de espectador, trabalhada por inúmeros teóricos e investigadores de cinema, tem gerado controvérsias no momento da definição. Na segunda década do século passado, Hugo Münsterberg<sup>204</sup> começou por relacionar os laços que ligavam espectador e filme através dos “meios mentais” com que o segundo capta o primeiro, sublinhando, no entanto, 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.

---

<sup>204</sup> Cf. Münsterberg, H. (1916). *The photoplay: a psychological study*. New York: D. Appleton & C.

Entre os formalistas, Ejchenbaum propõe a noção de “discurso interior”<sup>205</sup> para definir a actividade de descodificação e compreensão dos signos que surgem no ecrã, por parte do espectador. Edgar Morin, por sua vez, definiria o cinema como “simbiosis”<sup>206</sup> – 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” – alguém que decifra um conjunto de imagens e de sons, “um visitante atento que, passo a passo, recupera o sentido da representação.”<sup>207</sup> Na década seguinte, relembra Casetti, a abordagem dominante seria mais textualista, no sentido de abordar 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.”<sup>208</sup> Para o autor, é o filme quem constrói o seu próprio 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.”<sup>209</sup>

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, que conduz a uma padronização do olhar e a uma anulação do seu potencial criativo. Não obstante, e como relembra, a emoção visual mantém uma relação profunda com as paixões humanas, inferindo que “aquilo que é invisivelmente tecido entre os corpos que vêem e as imagens vistas constitui a trama de um sentimento partilhado, de uma escolha no destino das paixões que nos atravessam.”<sup>210</sup>

---

<sup>205</sup> Cf. Tynianov, I., et al. (ed., 1984). *Poetika Kino*. California: Berkeley Slavic Specialties.

<sup>206</sup> Cf. Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l’homme imaginaire: essai d’anthropologie sociologique*. Paris: Minit.

<sup>207</sup> Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Catedra, p. 22. No original: “un visitador atento que pasoa paso recupera el sentido de la representación.”

<sup>208</sup> *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 confía una tarea y que la realiza poniendo todo su empeño.”

<sup>209</sup> *Idem*, ps. 28 e 29. No original: “El fim, en fin, se da a ver: instituye su propia finalidad - su propio destino - como meta para alcanzar y como orilla sobre la que saltar.”

<sup>210</sup> 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.”

A figura do *homo spectator* corresponde assim, no paralelismo da autora, ao *homo* que pode saber e pensar, que coloca o seu olhar ao serviço da experiência de apreciação do visível, produzindo, 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.”<sup>211</sup> Realizando uma analogia entre imagem e discurso verbal, Mondzain afirma que a primeira é a única possibilidade de acesso ao segundo, pelo que a actividade espectral assume 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 um espaço próprios, e os sujeitos são associados a um nome, um rosto e uma identidade. Neste caso, o espectador assume, por excelência, o lugar de produtor de sentidos, ao mesmo tempo que se assumem 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. Revemos aqui, neste sentido, a figura do “espectador emancipado”, de acordo com a formulação de Jacques Rancière, para quem os actos de “ver” e “pensar” são simultâneos, correspondendo a actividade espectral à possibilidade legítima de conquista da liberdade: a emancipação começa quando compreendemos que olhar é também agir. Nesta linha de pensamento, o espectador não se cinge à posição de contemplador distante, assumindo-se antes como intérprete activo do espectáculo que lhe é oferecido: “(ele) Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente.”<sup>212</sup> Por esse motivo, Rancière questiona, em tom de provocação:

“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?”<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> 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.artecoia.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Image\\_m](http://www.artecoia.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Image_m)

<sup>212</sup> Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, p. 22.

<sup>213</sup> *Idem*, p. 21.

## 4. O não-lugar da espectadora

Contrapõem-se assim, em termos teóricos, duas perspectivas distintas que encaram o espectador, por um lado, como um sujeito passivo e inocente perante um jogo de aparências (desconhecendo inteiramente os mecanismos de produção e de artificialização do real) e, por outro, como alguém 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 este último ponto de vista, a encenação ou a ficção não subjagam 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 torna-se uma incógnita.

Neste ponto, a grande maioria das autoras feministas concorda no reconhecimento do papel do espectador na interpretação fílmica, sublinhando, no entanto, a sua pressuposição neutra, algo andrógina ou mesmo masculina. Para Annette Kuhn<sup>214</sup>, nomeadamente, a posição do sujeito é geralmente indiferenciada em termos de género, não se prestando atenção à forma como o cinema dominante constrói significados e se direcciona aos espectadores. Como já havíamos referido, e ainda segundo a autora, esta observação é relevante para o estabelecimento de uma relação entre cinema e feminismo, tendo como objectivos a compreensão dos mecanismos do cinema dominante e a operacionalização de transformações nesses mesmos mecanismos. Recorde-se que, numa perspectiva complementar, Laura Mulvey considera que o modo de olhar estabelece, por si só, a forma como o espectador é envolvido pela narrativa fílmica, e ainda que o cinema dominante se dirige àquele e à subjectividade masculina como as únicas possibilidades previstas.

Para Annette Kuhn, esta discriminação tem fortes implicações na visualização de imagens por parte das espectadoras femininas, enquanto pessoas que se dirigem à sala de cinema e que, não raras vezes, se encontram em maioria na audiência. Um dos efeitos possíveis da discriminação apontada é a envolvimento inconsciente na retórica do cinema dominante, previamente direccionada ao espectador masculino. Ao concretizar-se, a especificidade do género masculino torna-se cultural e universalizada, pelo que a criação de uma relação entre a espectadora (ou a leitora) feminina e a linguagem constitui um desafio para a ideologia social historicamente instituída. O mesmo significa dizer, como Laura Mulvey defendera, que qualquer alternativa ao cinema dominante terá que contestar (e alterar) as formas de olhar no cinema – objectivo alcançável, segundo Annette Kuhn, pelas teorias feministas do cinema. A proposta embate, no entanto, numa das principais críticas apontadas às últimas, comum ao próprio feminismo: a sua heterogeneidade. A autora rejeita o argumento, afirmando existir unanimidade, em termos de análise fílmica, na defesa e promoção da sensibilização a determinados temas. São eles:

---

<sup>214</sup> Cf. Kuhn, A. (1982). *Op. Cit.*.

- 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 (particularmente nas produções de Hollywood dos anos 30 e 40).

Pressupondo ainda que a presença (e ausência) da mulher em certos lugares não é notada pelo espectador comum, Kuhn alerta para a necessidade das teorias feministas do cinema “tornarem visível o invisível”<sup>215</sup>. Neste sentido, o objecto mais óbvio para iniciarem a sua análise será o próprio texto fílmico, através da observação cuidada da forma como a mulher é tratada na estrutura narrativa. Em simultâneo, devem ainda ponderar-se o contexto no qual o filme é produzido e o tipo de relações sociais envolvidas no processo fílmico. As teorias feministas do cinema podem, deste modo e na opinião da autora, operar a dois níveis: texto e contexto, ajudando a delinear a relação entre os dois. O mesmo implica dizer que uma análise fílmica deve focar a relação estabelecida entre o filme e o espectador, ou entre o texto e a construção de significados formulada por quem assiste. Esta abordagem cria assim um modelo no qual a instituição do cinema tem um enorme aparato, que vai da tecnologia do meio à sala de cinema, passando pelo espectador, o próprio filme e todas as variantes humanas de subjectividade.

Conjugando as perspectivas teóricas dos autores e autoras referidos, ocorre-nos uma conclusão linear de índole essencialmente performativa: se os significados fílmicos 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 as audiências, solicitando, provocando e fazendo reagir. No caso específico do objecto de estudo da nossa pesquisa, levar o público a assistir a filmes realizados por mulheres – para que este se possa identificar com uma forma de olhar distinta da habitual – implica, no entanto, 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, preferencialmente dedicadas ao cinema de autor, a versão digital de muitos filmes, ou mesmo a produção assumida pelas próprias realizadoras noutros tipos de suporte, como o *online*, são estratégias possíveis. Em Portugal (ou, actualmente, em Londres), Cláudia Tomaz é exemplo de criação de estratégias alternativas ao cinema dominante. Como realizadora, tem vindo a tornar-se uma séria defensora da utilização das novas tecnologias pela sétima arte. Desde 2006, ano em que fundou a *Holon Film Lab*, que se dedica à realização de vídeos para Internet, numa tentativa de explorar novas formas de criação cinematográfica com baixos

---

<sup>215</sup> *Idem*, p. 67.

recursos financeiros. Desta “produtora *on-line*”, chamemos-lhe assim, surgiu o *site Micro Films Web TV*, actualizado semanalmente, e onde alguns dos seus filmes mais interessantes, como o documentário *Travelogue* (2008), podem ser gratuita e legalmente visualizados. Analisaremos esta opção e exploração da jovem cineasta, de forma mais aprofundada, em fases posteriores da presente investigação, quando estudarmos o seu percurso e filmografia.

Para além das estratégias apontadas (todas elas possíveis e desejáveis), consideramos ainda que seria importante apostar, em Portugal, à semelhança do que tem sido feito nos restantes países da União Europeia e nos Estados Unidos da América, na criação de um festival de cinema de mulheres, onde os seus filmes pudessem ser exibidos. A proposta, já efectuada por nós próprios em contexto académico (na segunda Conferência Internacional de Cinema, em Avanca<sup>216</sup>, e no número 24 da revista *Galáxia*<sup>217</sup>), faria sentido de concretizar, atrevemo-nos a dizer, na cidade da Covilhã, concelho pertencente ao distrito de Castelo Branco que, após a extinção do festival *Imago*, não apresenta nenhum certame do género na sua programação cultural regular.

## 5. Festivais de cinema de mulheres em todo o mundo

Nesta fase da investigação, consideramos que será pertinente apresentar alguns dados recolhidos com o auxílio de duas organizações particulares: a *Women Make Movies* e a *Women in the Director's Chair*, sublinhando a dificuldade (se não mesmo a impossibilidade) de elaborar uma lista definitiva de festivais de cinema de mulheres, uma vez que inúmeras iniciativas vão surgindo, ao mesmo tempo que outras são suspensas ou terminam. Ainda assim, e não tendo acesso a dados actualizados por parte destas duas organizações, cruzámos a informação recolhida com a disponibilizada no *site Festival Focus* e com pesquisas paralelas realizadas *on-line*.

Metodologicamente, sublinhamos que optámos por não referir festivais especializados, de que constituem exemplo os inúmeros eventos dedicados a mulheres de uma raça ou etnia únicas (como o *International Black Women's Film Festival*, em Oakland – EUA) ou os destinados a mulheres com uma orientação sexual particular (como o *Cineffable – Festival International du Film Lesbien & Feminist de Paris*). Excluimos ainda um festival dedicado apenas ao cinema de animação realizado por mulheres – *Tricky Women Film Festival*, em Viena, por se limitar a este género. Os festivais mencionados na listagem são assim direccionados a mulheres

---

<sup>216</sup> Cf. 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.) *Avanca / Cinema*, 2011. Avanca: Edições Cine-Clube.

<sup>217</sup> Cf. 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. 24.

realizadoras, independentemente da sua raça, religião, país de origem, orientação sexual ou mesmo género cinematográfico ao qual se dediquem.

### Festivais de cinema de mulheres

Continent e	País	Festival	Localidade	Site
América	EUA	Rocky Mountain Women's Film Festival	Colorado Springs	<a href="http://www.rmwoffilmfest.org">www.rmwoffilmfest.org</a>
		Davis Feminist Film Festival	Davis	<a href="http://www.femfilmfest.ucdavis.edu">www.femfilmfest.ucdavis.edu</a>
		San Francisco Women's Film Festival	San Francisco	<a href="http://sfwff.blogspot.com">sfwff.blogspot.com</a>
		Women's Film Festival, Brattleboro	Vermont	<a href="http://www.womensfilmfestival.org">www.womensfilmfestival.org</a>
		Women's International Film and Arts Festival	Miami	<a href="http://www.womensfilmfest.com">www.womensfilmfest.com</a>
		Brooklyn Girl Fest	Brooklyn	<a href="http://www.brooklyngirlfilmfest.com">www.brooklyngirlfilmfest.com</a>
		Women in Film	Dallas	<a href="http://www.wifdallas.org">www.wifdallas.org</a>
		Female Shorts: Film & Video Showcase	Alexandria - Louisiana	<a href="http://www.facebook.com/pages/Female-Shorts-Film-Festival">www.facebook.com/pages/Female-Shorts-Film-Festival</a>
		Gate City Women's Film Festival	Greensboro	<a href="http://www.myspace.com/gatecityfilmfest">www.myspace.com/gatecityfilmfest</a>
		LA Femme Film Festival	Beverly Hills	<a href="http://www.lafemme.org">www.lafemme.org</a>
		Los Angeles Womens' International Film Festival	Los Angeles	<a href="http://www.lawomensfest.com">www.lawomensfest.com</a>
		Palm Beach Women's	Palm Beach - Florida	<a href="http://www.pbwiff.com">www.pbwiff.com</a>

	International Film Festival		
	Post Alley Film Festival	Seattle	<a href="http://www.postalleyfilmfestival.com">www.postalleyfilmfestival.com</a>
	Luna Fest	Emeryville, California	<a href="http://www.lunafest.org">www.lunafest.org</a>
	Buffalo, International Women's Film Festival	New York	<a href="http://www.genderin.buffalo.edu">www.genderin.buffalo.edu</a>
	Everett Women's Film Festival	Everett – Washington	<a href="http://www.everettfilmfest.com">www.everettfilmfest.com</a>
	Reel Women	Austin – Texas	<a href="http://www.reelwomen.org">www.reelwomen.org</a>
	Portland Women's Film Festival	Portland	<a href="http://www.powfest.com">www.powfest.com</a>
	Maine Women and Girl Film Festival	Portland	<a href="http://www.acompanyofgirls.org">www.acompanyofgirls.org</a>
	Through Women's Eyes Film Festival	Sarasota	<a href="http://www.throughwomenseyes.com">www.throughwomenseyes.com</a>
	360   365 George Eastman House Film Festival	New York	<a href="http://www.highfallsfilmfestival.com">www.highfallsfilmfestival.com</a>
	Reel Sisters of the Diaspora Film Festival	Brooklyn	<a href="http://www.reelsisters.org">www.reelsisters.org</a>
	San Diego Women's Film Festival	San Diego, California	<a href="http://www.jenniferhsu.com/San-Diego-Women-s-Film-Festival">www.jenniferhsu.com/San-Diego-Women-s-Film-Festival</a>
	Lady Filmmakers Film Festival	Beverly Hills	<a href="http://www.ladyfilmmakers.com">www.ladyfilmmakers.com</a>
Canada	St. John's International Women's Film Festival	Newfoundland	<a href="http://www.womensfilmfestival.com">www.womensfilmfestival.com</a>

Festival				
		Herland Feminist Film and Video Celebration	Alberta	<a href="http://www.herlandfestival.com">www.herlandfestival.com</a>
		The Female Eye Film Festival	Ontario	<a href="http://www.femaleeyefilmfestival.com">www.femaleeyefilmfestival.com</a>
		Vancouver Women in Film Festival	Vancouver	<a href="http://www.womeninfilm.ca">www.womeninfilm.ca</a>
		Women In Film Festival Bc	Vancouver	<a href="http://www.wiffbc.com">www.wiffbc.com</a>
Brasil		Femina, Festival Internacional de Cinema Feminino	Rio de Janeiro	<a href="http://www.feminafest.com.br">www.feminafest.com.br</a>
		Tudo sobre mulheres	Chapado dos Guimarães – Mato-Grosso	<a href="http://www.tudosobremulheres.com.br">www.tudosobremulheres.com.br</a>
Argentina		Mujeres en foco	Buenos Aires	<a href="http://www.mujaresenfoco.com.ar">www.mujaresenfoco.com.ar</a>
Chile		Festival de cine de Mujeres	Santiago de Chile	<a href="http://www.femcine.cl">www.femcine.cl</a>
Europa	Alema nha	Frauen Welten	Tübingen	<a href="http://www.frauenrechte.de">www.frauenrechte.de</a>
		Frauen Film Festival	Dortmund – Cologne	<a href="http://www.frauenfilmfestival.eu">www.frauenfilmfestival.eu</a>
	França	Festival International de Films de Femmes	Creteil	<a href="http://www.filmsdefemmes.com">www.filmsdefemmes.com</a>
	Suécia	Ifema	Malmö	<a href="http://www.femalefilmfestival.se">www.femalefilmfestival.se</a>
	Suíça	Corto Helvetico al Femminile	Losone	<a href="http://ch-alfemminile.ch">ch-alfemminile.ch</a>
	Turquia	Flying Broom	Ankara	<a href="http://festival.ucansupurge.org">festival.ucansupurge.org</a>
		Filmmor Women's Film Festival	Istambul	<a href="http://www.filmmor.org">www.filmmor.org</a>

	Itália	Immaginaria	Torino	<a href="http://www.immaginaria.org">www.immaginaria.org</a>
	Eslovénia	City of Women	Ljubjana	<a href="http://www.cityofwomen.org">www.cityofwomen.org</a>
	Espanha	Mufest	Santiago de Compostela	<a href="http://www.andainamulleres.org">www.andainamulleres.org</a>
		Mujeres en dirección	Cuenca	<a href="http://www.mujaresendireccion.es">www.mujaresendireccion.es</a>
	Israel	International Women's Film Festival	Rehovot	<a href="http://www.iwff.net">www.iwff.net</a>
	Inglaterra	Birds Eye View	London	<a href="http://www.birds-eye-view.co.uk">www.birds-eye-view.co.uk</a>
		Film directing 4 women	London	<a href="http://www.filmdirecting4women.com">www.filmdirecting4women.com</a>
Ásia	Taiwan	Women Make Waves	Taipei	<a href="http://www.wmw.com.tw">www.wmw.com.tw</a>
	Coreia do Sul	International Women's Film Festival	Seoul	<a href="http://www.wffis.or.kr">www.wffis.or.kr</a>
	Arménia	Kin	Yerevan	<a href="http://www.kinfestival.wordpress.com">www.kinfestival.wordpress.com</a>
	Índia	Samsung Women's International Film Festival	Chennai	<a href="http://inkocentre.org">inkocentre.org</a>
	Japão	Tokyo International Women Film Festival	Tóquio	<a href="http://www.tiff-jp.net">www.tiff-jp.net</a>
Oceânia	Austrália	WOW: World of Women Film Festival	Sydney	<a href="http://www.wift.org">www.wift.org</a>

Tabela 1 - Lista de festivais de mulheres. Fontes: Festival Focus: [www.festivalfocus.org](http://www.festivalfocus.org); Women in the director's chair: <http://widc.org/links.html>; Women make movies: [www.wmm.com](http://www.wmm.com).

Em termos estatísticos, o quadro apresentado permite-nos concluir que existem 53 festivais de cinema de mulheres em todo o mundo.

Desta totalidade, 24 certames – que correspondem a uma percentagem de 45 por cento –, decorrem nos Estados Unidos da América e mais de metade (62 por cento) têm lugar no continente americano.

Catorze eventos deste tipo são realizados na Europa, cinco no continente asiático, apenas um na Oceânia e nenhum no continente africano – informações que poderemos sintetizar no gráfico seguinte:



Gráfico 1: Percentagem de festivais de cinema de mulheres, por continente, construído com base nos dados mostrados no quadro anterior.

Portugal faz assim parte de uma lista de países – que inclui a Rússia e a China – sem qualquer festival de cinema de mulheres, sublinhando-se que, do outro lado da Península Ibérica, em Espanha, existem três eventos desta natureza. 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).<sup>218</sup>

Sendo esta 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 –, julgamos que faria sentido apostar na criação de um festival exclusivamente dedicado a mulheres cineastas. À semelhança do que acontece com os festivais acima listados, e dada a pluralidade de géneros cinematográficos a que as mulheres portuguesas se dedicam, um festival deste tipo deveria ser também heterogéneo 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 obter alguma notoriedade e reconhecimento já no século XXI, cujo trabalho poderia ser mais divulgado num evento como o aqui proposto, 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*, pela tradição e credibilidade que representa, poderia servir de mote a uma organização portuguesa. De acordo com a comissão organizadora do certame que em 2013 comemorou o seu 35º aniversário, os seus propósitos são “a descoberta de realizadoras do mundo inteiro”, privilegiando-se um cinema de autor internacional que consideram amplamente discriminado e prejudicado por deficientes políticas de distribuição. Em jeito de auto-apresentação, definem-se como “montra única no mundo, permanecendo o Festival atento à qualidade do olhar das mulheres na sociedade, prestando-lhe homenagem, valorizando as suas diferentes culturas, celebrando as atrizes, cenógrafas, montadoras, coordenadoras operacionais e todas as colaboradoras do filme.”<sup>219</sup> Persistem ainda, segundo afirmam, no apoio à obra destas cineastas, aplaudindo o seu empenho, inovações e, inclusivamente, as suas posições políticas: “As mulheres tiveram de lutar contra a censura do próprio meio para aceder a estes postos de trabalho. Elas tiveram que trabalhar duplamente para convencer e obter financiamento para realizar os seus filmes.”<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Informação retirada, a 5 de Outubro de 2011, de: <http://www.feminafest.com.br/2013/filmes-selecionados-selected-films/>

<sup>219</sup> 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.”

<sup>220</sup> *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.”

Num evento que reúne anualmente mais de 130 realizadoras e 20 mil espectadoras e espectadores, a organização afirma pretender continuar a contribuir para a evolução dos modos de representação das mulheres do século XXI, por terem a percepção de que os filmes das cineastas que participam no evento se centram essencialmente nas qualidades humanas das personagens femininas e masculinas. O questionamento das relações de género nos seus filmes será frequentemente efectuado, sublinham, a partir de retratos de mulheres que definem como “complexos, ricos, múltiplos e susceptíveis de corresponder à nossa necessidade de identificação de acordo com um leque de possibilidades libertadoras.”<sup>221</sup>

Encontrando-se o feminismo (ou os feminismos) habitualmente envolto numa carga política que o torna polémico e controverso, não ignoramos que um festival com uma abordagem fílmica como esta terá sempre conotações que poderão ser problemáticas, sobretudo para uma organização que pretende exhibir os seus filmes a audiências heterogéneas e que não deseja perder nenhum potencial espectador/a. Por estes motivos, seria fundamental apostar em estratégias de *marketing* que identificassem a necessidade de visualização dos filmes por ambos os sexos, sem esquecer a delineação clara de um público-alvo. Assumir de início que se trata de 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 mais profundamente os filmes a que normalmente assiste sem qualquer tipo de questionamento, constituiria o objectivo central do evento. “Tornar visível o invisível” seria assim mostrar os filmes que inúmeras mulheres em Portugal se têm esforçado por realizar, revelando uma nova estética que parece estar a surgir no panorama cinematográfico nacional.

---

<sup>221</sup> *Idem*. No original: “complexes, riches, multiples, susceptibles de correspondre à nos besoins d’identification selon un éventail de possibilités libératrices.”

# Capítulo 6: Existirá uma estética feminina?

## Introdução

Como temos vindo a procurar demonstrar ao longo dos capítulos antecedentes, algumas questões têm sido levantadas, nas últimas décadas, no âmbito dos estudos fílmicos, em geral, e das teorias feministas do cinema, em particular, nomeadamente no que diz respeito à exigência de uma maior representatividade feminina no mundo da realização e produção cinematográficas. Sendo o olhar do espectador, como Laura Mulvey sugeriu, pressupostamente masculino, treinado por realizadores com fantasias e tendências *voyeuristas* homogéneas, a questão subsequente reveste-se de um certo grau de inevitabilidade: poderá este mesmo olhar assumir características distintas, quando mediado por uma mulher? Poderá a arte, ao contrário dos anjos, ter sexo? Existirá, neste sentido, uma “estética feminina”, como Silvia Bovenschen, em artigo homónimo publicado em Setembro de 1976, procura antecipar? Buscar esta mesma estética feminina não implicará, por um lado, um aprofundar de estereótipos associados à feminilidade e à masculinidade (todos eles redutores, segundo o ponto de vista de autores como Michel Foucault e Judith Butler) e, por outro, a atribuição de um carácter de estranheza/exotismo, pela falta de representatividade nos circuitos artísticos? Enunciando e debatendo os principais argumentos dos autores mencionados, propomo-nos, no presente capítulo, responder às questões colocadas.

### 1. Conquista e reclamação, esquecimento e subversão

“As mulheres são diferentes, e uma manifestação desta diferença natural (*nota bene!*)

é precisamente o facto de elas serem incapazes de produzir arte.”

Silvia Bovenschen<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> Bovenschen, S. (1976) “Is there a feminine aesthetic?”. Em: *New German Critique*. Duke University Press, Durham, USA. N. 1, ps. 115 e 116. No original: “Women are different, and one manifestation of this natural (*nota bene!*) difference is that they are incapable of art.”

Para Silvia Bovenschen, a ausência de mulheres nos diversos circuitos artísticos é pragmaticamente evidenciada pelo escasso número de representantes femininas que, no século XX, fazem parte da História da literatura, do cinema, da dramaturgia, da pintura ou da composição musical, por comparação com os seus colegas do sexo masculino. Sobre este aspecto, e a título de exemplo relativo à sétima arte, recorde-se a lista dos 250 filmes mais importantes da História do Cinema divulgada em 2012 pela revista *Sight and Sound*, da qual fazem parte apenas sete mulheres cineastas.<sup>223</sup> No entanto, para além da manifesta falta de representatividade, Bovenschen evidencia outras consequências do processo discriminatório, relativas às próprias 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.”<sup>224</sup>

Ecoando o paralelismo já realizado por Simone de Beauvoir no ensaio *O segundo sexo*, a autora regressa assim, no artigo citado, à ligação assumida entre uma perspectiva descritiva masculina e a verdade absoluta. No seu entender, o domínio da produção artística por parte dos homens terá originado uma inacessibilidade e estranheza relativas aos escassos (e algo distantes entre si) objectos culturais produzidos por mulheres, denunciadas pelo carácter de exotismo a que diversos críticos votaram aqueles últimos. Outra consequência da reduzida percentagem – 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?

Formuladas as questões, Bovenschen defende que, na tentativa de contrariar estereótipos e imagens pré-concebidas, não se deve proceder a uma destruição das eternas dualidades “receptividade *versus* produtividade” e “sensibilidade *versus* racionalidade” (associadas às diferenciações entre os sexos) por mera justaposição. 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, ainda segundo a autora, numa sociedade patriarcal, compelidas pela necessidade de sobrevivência, as mulheres terão que continuar a fazer uso deste tipo de comportamentos. A obra artística produzida resultará assim, necessariamente, do vasto conjunto de experiências acumuladas, num processo onde se conjugam diferentes

---

<sup>223</sup> Da lista mencionada fazem parte os seguintes filmes, realizados por mulheres: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman: 1975), *Beau Travail* (Claire Denis: 1999), *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren/Alexander Hammid: 1943), *Daisies* (Vera Chytilova: 1966), *Cleo from 5 to 7* (Agnes Varda: 1962), *Wanda* (Barbara Loden: 1970), *The Piano* (Jane Campion: 1993). A lista pode ser consultada, na íntegra, em: <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012>.

<sup>224</sup> Bovenschen, S. (1976). *Op. Cit.*, 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.”

estados: “conquista e reclamação, apropriação e formulação, bem como esquecimento e subversão.”<sup>225</sup>

Historicamente, a uma primeira fase de luta contra o surgimento de uma produção artística feminina, Bovenschen afirma que a sociologia se terá encarregado de suceder uma fase de explanação das dificuldades e obstáculos que as mulheres necessitam transpor para fazer parte de um universo tão selectivo/misógino (adjectivação nossa). A mudança operada suscita, no entanto, fortes suspeitas na autora, que a considera 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. Deste modo, e na sua opinião, ignorar as diferenças de experiências realizadas pelos dois sexos implica o prosseguimento da estratégia daqueles que criaram/mantiveram a sociedade patriarcal e que, simultaneamente, procuraram abortar os esforços da descoberta feminina de capacidades e necessidades próprias. Ao pensamento pós-moderno que se tenta incutir desde meados do século passado até à contemporaneidade, segundo o qual “As mulheres podem fazer exactamente o mesmo que os homens”, a autora contrapõe a questão: “Nós quereremos realmente fazer as mesmas coisas que os homens?”<sup>226</sup>

Por último, na tentativa de responder à questão com que inicia o seu artigo (e que intitula, como citação, o presente capítulo), a autora relembra que, tendo a arte sido essencialmente produzida por homens, também foram eles que estabeleceram os seus padrões de avaliação. No caso específico do cinema, o exercício de contabilização de mulheres críticas seria ingrato e infrutífero. Neste sentido, sublinha a urgência do reconhecimento do terrível efeito causado pela deformação cultural e histórica na supramencionada subjectividade feminina, pelo que questiona: “Poderão as mulheres ‘ser apenas mulheres’, reduzidas ao elemento Ser?”<sup>227</sup> A sua resposta é tendencialmente negativa, tendo em conta que os meios de expressão artística não foram originalmente criados por mulheres, nem sequer escolhidos por estas, o que dificulta a elaboração e desenvolvimento de uma estética feminina.

## 2. Cinema feminino *versus* cinema masculino

Na sequência da publicação dos primeiros artigos/manifestos que temos vindo a analisar e que constituem a génese das teorias feministas do cinema, Teresa de Lauretis consideraria,

---

<sup>225</sup> *Idem*, p. 134. No original: “(...) conquering and reclaiming, appropriating and formulating, as well as forgetting and subverting.”

<sup>226</sup> *Idem*, p. 117. 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?”

<sup>227</sup> *Idem*, p. 119. No original: “Can women just ‘be women’, reduced to some elemental Being?”

em *Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema*<sup>228</sup>, que os anos 70 corresponderam à ênfase de uma dicotomia entre as preocupações do movimento feminista e a descodificação dos dispositivos cinematográficos utilizados: por um lado, é lançado um apelo à imediata realização de propostas de activismo político, consciencialização, auto-expressão e transmissão de “imagens positivas” de mulheres; por outro, insistiu-se num trabalho rigoroso e formal no universo cinemático, tendo em vista a desconstrução e análise dos códigos ideológicos embebidos na representação.

A este respeito, também Laura Mulvey sustenta que a verdadeira luta na qual as mulheres artistas foram capturadas foi a da oposição entre as exigências feministas de uma produção temática e as exigências formais de um objecto cultural e/ou mediático. No caso específico da sétima arte, a autora entende ter havido um período marcado pelo esforço de alterar o conteúdo da representação – “mistura de consciencialização e propaganda”<sup>229</sup> – no qual se incentiva a captação de imagens de mulheres reais, que descrevam as suas experiências de vida. Gillian Armstrong, Elaine May e Chantal Akerman serão algumas das realizadoras mais militantes, pela directa interpretação das necessidades de *mimesis* e denúncia de uma desigualdade de direitos e oportunidades.

A esta fase inicial ter-se-á seguido um momento no qual a preocupação com a linguagem da representação se torna dominante. A fascinação com o processo cinemático terá então levado realizadores e críticos “a utilizarem e a interessarem-se pelos princípios estéticos e pelos termos referenciais fornecidos pela tradição *avant-garde*.”<sup>230</sup> O interesse comum do cinema vanguardista e do feminismo pela política da imagem (ou pela dimensão política da expressão estética) conduziu também, segundo Mulvey, a uma proliferação de debates teóricos sobre a linguagem e a criação de imagens que extravasaram o cinema e que se alargaram ao âmbito de disciplinas como a semiótica, a psicanálise e a teoria crítica. Neles se viria a argumentar que, para contrariar o domínio e a estética de Hollywood (irremediavelmente comprometidos com a ideologia burguesa), os/as realizadores/as vanguardistas e feministas deveriam assumir uma posição contrária à do “ilusionismo” narrativo e a favor do formalismo. O pressuposto era o de que “colocando em primeiro plano o próprio processo, privilegiando o significante, iria necessariamente romper-se a união estética e forçar a atenção do espectador a centrar-se nos meios de produção de significado.”<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> Cf. Lauretis, T. (1985). “Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema”. Em: *New German Critique*. Nº 34, ps. 154-175.

<sup>229</sup> Mulvey, L. (1979). “Feminism, film and the avant-garde”. Em: *Framework - The journal of cinema and media*. Detroit: Wayne State University Press. Nº 10, p. 6. No original: “a period characterized by a mixture of consciousness-raising and propaganda.”

<sup>230</sup> *Idem*, p. 7. No original: “the use of and interest in the aesthetic principles and terms of reference provided by the avant-garde tradition.”

<sup>231</sup> *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.”

Analisando as considerações de Bovenschen e Mulvey, Teresa de Lauretis entende que ambas as autoras se prenderam ao compromisso político do movimento e à necessidade de construção de representações diferentes da mulher. Na sua opinião, a forma como colocaram a questão da expressão (uma “estética feminina” e uma “nova linguagem do desejo”) foi de encontro à noção de arte tradicional, originalmente proposta pela estética modernista: Bovenschen, por um lado, terá exigido uma saída da produção artística feminina da esfera do lar e a consequente entrada em museus e galerias (a arte com um valor de troca, existindo apenas de acordo com padrões estéticos socialmente estabelecidos); enquanto Mulvey, por outro, apelou a uma destruição da narrativa e do prazer visual como principal objectivo de um cinema de mulheres, elogiando uma tradição radical, já previamente estabelecida por uma visão política de esquerda e de vanguarda, partilhada por cineastas como Eisenstein, Vertov e Godard.

Discordando com ambas as perspectivas (de Bovenschen e Mulvey), Teresa de Lauretis afirma que a tentativa de distinção de características ou marcas de um cinema feminino (realizado por mulheres) e de um cinema masculino (realizado por homens) se configura uma questão essencialmente retórica:

“Está realmente lá, no ecrã, no filme, inscrito na sua 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?”<sup>232</sup>

Em concordância com Annette Kuhn, para Teresa de Lauretis, a questão deverá antes centrar-se 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 a produção de uma crítica política e de uma visão social 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.”<sup>233</sup> Por estes motivos, um cinema de mulheres não pretende

---

<sup>232</sup> Lauretis, T. (1985). *Op. Cit.*, 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?”

<sup>233</sup> *Idem*, 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.”

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.”<sup>234</sup>

Para concretizar a sua formulação teórica, Teresa de Lauretis cita como exemplo o filme *Jeanne Dielman, 23 Quais de Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman (1975), que afirma dirigir-se ao espectador como feminino, não pela “beleza das imagens”, nem pela composição equilibrada dos enquadramentos, ausência de ângulos inversos ou edição perfeitamente calculada da sua câmara fixa, numa narrativa espacial contínua, lógica e obsessiva. Para Lauretis, esta é uma obra que denuncia uma mulher por 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.”<sup>235</sup> Deste modo, acrescenta a autora, a narrativa suspensa não é construída com base na expectativa de um acontecimento ou acções significativas (que acabam por romper, de forma inesperada, no final do filme), 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 de uma experiência feminina, da duração, percepção, acontecimentos, relações e silêncios, que se sentem como imediata e inquestionavelmente verdadeiros.”<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> *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.”

<sup>235</sup> Lauretis, T. (1985). *Op. Cit.*, 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.”

<sup>236</sup> *Idem, ibidem*: “(...) 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 a 12 de Fevereiro de 2013.

A este respeito, a própria realizadora faria uma análise semelhante, ao assumir *Jeanne Dielman (...)* como um filme feminista. 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, ter mostrado os gestos diários de uma mulher:

“Eles são os mais baixos numa hierarquia de imagens fílmicas... Mas mais do que o conteúdo, é uma questão de estilo. Quando escolhes mostrar os gestos de uma mulher de uma forma tão precisa é porque os amas. De algum modo, reconheces esses gestos que sempre foram recusados e ignorados.”<sup>237</sup>

Não poupando críticas às suas colegas de profissão, a cineasta defende ainda que são raros os casos em que uma mulher tem confiança suficiente para avançar através dos seus sentimentos, optando por uma simplicidade óbvia em termos de conteúdo e narrativa:

“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

<sup>237</sup> “Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*”. Em: *Camera Obscura* (1977). Duke University Press, Durham, USA. Nº 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.”

coisas. Muitas mulheres têm um desprezo inconsciente pelos seus sentimentos. Mas eu acho que não tenho isso. Tenho confiança suficiente em mim mesma. Essa é a 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.”<sup>238</sup>

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. Lisa French, investigadora australiana da RMIT University, analisa, na sua tese de doutoramento, a forma como a experiência feminina e o desejo são retratados nos filmes da cineasta neo-zelandesa.<sup>239</sup> Para introduzir o tema, a investigadora lança algumas questões centrais, nomeadamente:

- As personagens, as imagens e a própria câmara revelam uma identificação feminista e/ou feminina da realizadora?
- Jane Campion reflectirá o seu próprio género nas representações que constrói?
- Poderá este género ser observado nos filmes que dirige, através de elementos como a estética, a linguagem, ou uma visão particular do que é ser mulher?

Na opinião de French, 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 desigual; 3) o desejo e a sexualidade feminina; 4) a personalidade forte das protagonistas que lutam contra uma sociedade que as asfixia. Para além disso, segundo a investigadora, a equipa artística com que Jane Campion habitualmente trabalha é quase exclusivamente constituída por mulheres o que, perante a reduzida percentagem de profissionais do sexo feminino no sector, é um factor a sublinhar.

Segundo dados estatísticos que Lisa French apresenta, ficou também provado que as espectadoras-mulheres se identificaram com os dois filmes mais conhecidos de Jane Campion: *Piano* (1993) e *Holy smoke* (1999). Para a própria Jane Campion, este reconhecimento está sobretudo relacionado com o facto de ter tentado 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.”<sup>240</sup> Apesar de considerar a definição “feminista” algo limitada para

---

<sup>238</sup> *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.”

<sup>239</sup> Cf. French, L. (2007). *Centring the female: the articulation of female experience in the films of Jane Campion*. Melbourne: RMIT University.

<sup>240</sup> 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.”

caracterizar 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.”<sup>241</sup>



Imagem 25: Fotograma de *O piano* (Jane Campion: 1993), retirado de: <http://www.altfg.com/blog/film-festivals/jane-campion-the-piano-great-to-be-nominated/>. 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 a 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.

Procurando formular uma estrutura comparativa, diríamos que os aspectos que possibilitam a identificação das espectadoras com os filmes de Jane Campion serão provavelmente os mesmos que dominam uma proposta mais recente de Pascale Ferran, e que é também um filme de época. *Lady Chatterley* (2006), narra igualmente a história de um amor adúltero, no qual uma mulher se entrega despudorada e sensualmente. A liberdade dos seus gestos e iniciativas, transmitida em poéticos planos que tudo mostram sem serem demasiado gratuitos, será o ponto forte da cineasta. Filma-se uma personagem que assume o seu corpo num tempo de rígidos hábitos e moralismos, que desafia as regras e que se mostra desligada de tudo, menos de si própria. Uma mulher que representa um papel, não se esquecendo do seu eu, da sua vontade e do seu desejo. Que conhece o poder do silêncio e que o maneja com eficácia. Que não se constrange em valores impostos deixando, por essa razão, de ser boa ou má. As atitudes de Lady Chatterley questionam compromissos e ideais. 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.

---

<sup>241</sup> *Idem*, p. 125. No original: “I think I know things about women that men cannot express.”

### 3. A arte (e o cinema) feminista como arma política

Como temos vindo a antecipar, depois das décadas de 60 e 70 terem marcado uma época de constantes manifestações e lutas por uma igualdade de direitos em diferentes áreas, inicia-se finalmente o processo de entrada das mulheres no universo artístico. Os anos 80 correspondem portanto a um período de teorização e reflexão sobre o mesmo fenómeno, onde as vozes e expressões dessas mulheres são encaradas como instrumento político de consciencialização e transmissão de valores. Neste âmbito, a revista *Screen* publica, em 1980, um artigo no qual a arte é apresentada como instrumento útil para a realização de alterações significativas na sociedade dominante. A multifacetada artista norte-americana Judith Barry e a investigadora Sandy Flitterman são co-autoras do ensaio que começa por afirmar 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.”<sup>242</sup> Neste sentido, 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 já havíamos referido anteriormente, o início dos movimentos feministas enfatizaram a importância de dar voz às experiências pessoais das mulheres, de forma a documentar a discriminação e a opressão de que eram vítimas, utilizando a arte como veículo de libertação. No entanto, movimentos posteriores (com os quais Barry e Flitterman partilham pontos de ligação) defendem 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 formas de arte mais militantes e politicamente radicais têm o seu valor na produção de resultados imediatos (citando como exemplo a expressão de dor ou raiva face a casos de violência doméstica que afectem essencialmente as mulheres), as autoras defendem 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 abordagem teórica que analise a variedade de fenómenos culturais com objectivos políticos produzirá assim, segundo Barry e Flitterman, 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

---

<sup>242</sup> Barry, J. & Flitterman, S. (1980). “Textual strategies: the politics of art-making”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. Nº 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.”

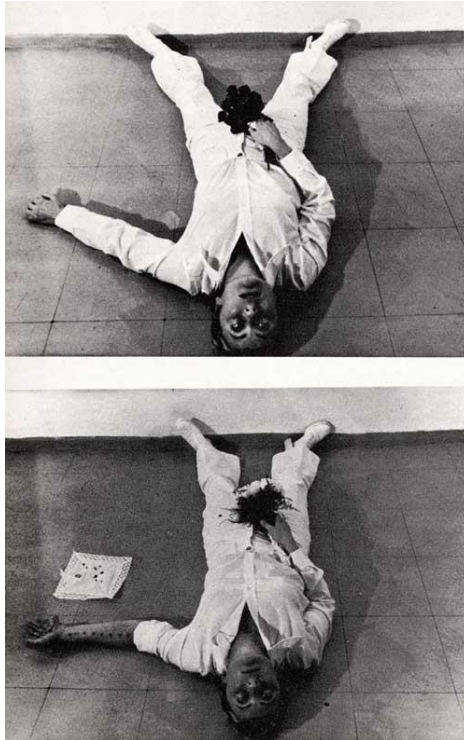
quem, e com que propósito?”<sup>243</sup> No mesmo âmbito, para melhor definirem o que entendem por arte feminista com efectividade política, as autoras recuperam uma divisão anteriormente realizada por Laura Mulvey, em entrevista à revista *Wedge* (nº 2, Primavera – 1978).

O primeiro tipo de arte que incluem na tipologia pode ser visto como uma espécie de glorificação de um poder feminino essencial, sustentando-se na crença numa essência feminina a residir algures no corpo da mulher, passível de ser encontrada em quadros ou esculturas que valorizem aquele último. Tratando-se de um subgénero artístico frequentemente associado ao misticismo e a uma ideia de mitologia feminina (que as autoras reconhecem elevar a auto-estima da mulher, numa sociedade que tende a produzir o efeito contrário), comporta, como principal desvantagem, a falta de sustentação teórica da representação, construindo-se a partir de imagens que não geram questionamento nem desenvolvem qualquer problemática. Na opinião de ambas, as contradições do termo “feminilidade” não são aqui abordadas nem desafiadas, mas antes assumidas como socialmente aceites e imutáveis, originando trabalhos retrógrados. Como exemplos, citam as obras de Gina Page – um ícone da *body art* nos anos 70 – e da escultora, fotógrafa e *video artist*, Hannah Wilke<sup>244</sup>, considerando que, em ambos os casos, a arte é centrada na dor e no prazer erótico, não 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 exhibir-se um conceito de feminilidade como essência imutável da arte, se produz um retrocesso.

---

<sup>243</sup> *Idem*, p. 36. No original: “Action, by whom, and for what purpose?”

<sup>244</sup> Mais informações sobre o trabalho de Hannah Wilke em: <http://www.hannahwilke.com/>



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

Um segundo tipo de arte feminista encara a mulher como uma forma de resistência sub-cultural. Destacando o trabalho artesanal, frequentemente ignorado pelos sistemas de representação, Barry e Flitterman propõem uma reconstrução da “história escondida” relacionada com a produção e tradição femininas. Abolindo a distinção entre elevadas ou baixas formas de cultura, este tipo de arte destaca as mulheres como as criativas que a sociedade teima em não reconhecer, não sendo, no entanto, capaz de transformar as condições estruturais de produção artística, pela idêntica falta de estratégia teórica e de relação dialéctica com a cultura masculina dominante. Ainda que não intencionalmente, as autoras consideram que este tipo de arte acaba por assimilar o estatuto de alternativa ou nicho de mercado.

O terceiro tipo de expressão artística postulado por Mulvey incorre ainda, na opinião de Barry e Flitterman, no erro do isolamento, encarando-se a ordem cultural dominante como uma construção monolítica, na qual a actividade cultural das mulheres é submersa. Irónica e habitualmente, esta posição é assumida por dois grupos que as autoras denominam como “separatistas” e “não-feministas”. No primeiro grupo encontram-se as/os artistas que rejeitam um certo elitismo e os rígidos cânones da sua classe profissional e que pretendem, por essa razão, estabelecer a sua própria sociedade, na qual as mulheres possam combater o

patriarcado (as autoras citam exemplos 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 essencialmente como seres humanos que, eventualmente, terão nascido mulheres, sustentam que, no mundo artístico, não faz sentido ponderar-se o género do autor, recusando igualmente uma contextualização social dos seus trabalhos. Neste âmbito, as autoras citam as declarações da pintora expressionista, Elaine Kooning, ao afirmar: “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.”<sup>245</sup>

Por último, Barry e Flitterman apresentam a prática artística que elegem como o melhor meio 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 uma vez que, nestes trabalhos, a imagem da mulher não é aceite como um dado adquirido, mas antes construída durante o próprio processo criativo. Clarifica-se assim a ideia de que os significados são socialmente construídos (como pretende Saussure), demonstrando-se ainda a relevância e a função do discurso na formação da realidade social. O vídeo *Semiotics of the kitchen* (Martha Rosler: 1975)<sup>246</sup> é dado como exemplo da utilização frustrada e raivosa de um léxico relacionado com a cozinha, enquanto dispositivo de manutenção das estruturas de poder instituído e divisão dos papéis atribuídos a cada género. Nas suas palavras: “Apenas através de um entendimento crítico da ‘representação’ é que uma *re*-representação das ‘mulheres’ pode ocorrer.”<sup>247</sup> Na opinião de ambas, fica assim esclarecida a diferença entre “mulheres que criam arte numa sociedade dominada por homens” e “uma arte feminista que trabalha contra o patriarcado”<sup>248</sup>.

---

<sup>245</sup> 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.”

<sup>246</sup> Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA>.

<sup>247</sup> Barry, J & Flitterman, S. (1980). *Op. Cit.*, p. 48. No original: “For it is only through a critical understanding of ‘representation’ that a *re*-presentation of ‘women’ can occur.”

<sup>248</sup> *Idem*, p. 44. No original: “(...) the difference between women making art in a male-dominated society and feminist art working against patriarchy.”



Imagem 29: Fotograma de *Semiotics of the kitchen* (Martha Rosler: 1975). Retirado de: <http://mubi.com/films/semiotics-of-the-kitchen>. Consultada a 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 uma expressão facial quase nula, Martha Rosler consegue revelar, através de 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.

Para as autoras, um dos efeitos positivos deste quarto tipo de arte consagra-se na evolução do estatuto do espectador enquanto consumidor passivo para produtor activo de significados, que Annette Kuhn e Teresa de Lauretis corroborariam. Para além disso, a abordagem teórica privilegiada por Barry e Flitterman incentiva um corte com a noção dominante de arte enquanto forma de expressão pessoal, associando-a antes às esferas social e política, o que, por sua vez, atribui ao artista uma nova responsabilidade pelas imagens geradas. Neste sentido, defendem que, se o activismo numa arte feita por mulheres se esbate em efeitos limitados — por não analisar a representação da mulher na cultura ou a produção das mulheres como uma categoria social —, uma arte feminina tem necessariamente que evoluir a partir de uma reflexão teórica nas representações. Será, portanto, necessário questionar a forma como é produzida (e compreendida) a representação das mulheres, e as condições sociais nas quais ocorre, em concordância com os objectivos traçados na presente investigação.

#### **4. Correntes estéticas que marcam a viragem de milénio**

Num contexto social distinto, o papel político da arte feminina (ou produzida por mulheres) seria também sublinhado por Claire Johnston, na abertura do primeiro Festival de Cinema de

Edimburgo (1979). Nesse ano, o evento apresentava, pela primeira vez, uma secção de filmes realizados por mulheres, bem como conferências, fóruns e *workshops* de profissionais relacionadas com os 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 produção teórica.

No discurso que mais tarde seria publicado na revista *Screen*, Claire Johnston sublinhava ainda que, no sentido inverso, a produção teórica também deveria alertar para o risco de análise do texto fílmico enquanto objecto com uma efectividade específica, desconhecendo o contexto em que este foi recebido. Contestando a noção de leitor como uma construção teórica, a autora defende que 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 em termos genealógicos, Claire Johnston sugere que se entenda a produção fílmica como uma prática onde o reconhecimento e a identificação são fundamentais. Para tal, propõe a criação de um pensamento e substrato teórico que estude a relação entre três factores distintos: texto, sujeito e conjuntura histórica. Tendo ainda em conta a imprevisibilidade da análise e interpretação fílmicas, a autora propõe que uma análise conjuntural englobe aspectos como a representação ideológica e o contexto político, económico e social:

“A importância que a semiótica e a psicanálise atribuíram ao filme enquanto linguagem, como uma prática específica de significação, é crucial uma vez que encara o filme como um processo, um discurso que simultaneamente coloca no seu lugar um ‘eu’ e um ‘tu’. Mas como eu argumentei, há também um elemento exterior ao discurso, que tem uma efectividade e que deve ser levado em consideração quando o objectivo é desenvolver uma estratégia produtiva para uma luta ideológica relativa às teorias e práticas feministas do cinema.”<sup>249</sup>

A recepção será assim, naturalmente, um elemento fundamental no estudo de filmes com uma carga política significativa. Em franca consonância com as propostas que, mais tarde, Annette Kuhn aprofundaria (e já analisadas na nossa investigação), Claire Johnston reitera a construção de uma unidade em torno das teorias feministas do cinema, com o objectivo de contrariar a subjectividade e a tendência de classificação da arte feminina como uma arte marginal, por oposição à arte patriarcal. Na sua opinião, uma arte produzida por mulheres que se posicionam a si próprias como o “outro”, o “negativo” ou “essencialmente femininas”

---

<sup>249</sup> Johnston, C. (1982). “The subject of feminist film theory/practice”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. Nº 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 be developed.”

poderá ser um contributo essencial para a continuidade da predominância artística masculina. Se os movimentos feministas têm como projecto essencial gerar conhecimento acerca da natureza e causas da opressão feminina (de forma a poderem delinear estratégias de transformação social), a autora sustenta que a sua concretização passa necessariamente por uma envolvimento unânime em torno de questões essenciais: “Qualquer projecto político como o feminismo, apesar de dever conter e preservar uma heterogeneidade de práticas sociais, deverá simultaneamente envolver uma forma de união imaginária para que se torne efectivo.”<sup>250</sup>

Por todas estas razões, um cinema feminista deverá ainda deixar de ser analisado em termos 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.”<sup>251</sup> Cada uma das suas propostas reflectirá assim desejos, constrangimentos ou situações do próprio contexto espaço-temporal, não devendo, sustentamos nós, consagrar-se a sua desactualização em virtude exclusiva da passagem de um razoável período de tempo.

Deste ponto de vista, consideramos que tentar descobrir uma estética feminina (os temas e as formas elegidas pelas mulheres cineastas) equivale a catalogar e a seccionar um vasto conjunto de obras de arte (ainda que significativamente menor, quando comparado com uma estética pretensamente masculina) que têm sido essencialmente produzidas ao longo das últimas décadas. Em termos académicos e editoriais, no que diz respeito ao caso português, desenvolveremos, por outro lado, uma reflexão em torno de uma temática à qual tem sido prestada esporádica atenção. Como especificaremos mais adiante, as mulheres começam a filmar ficção de longa-metragem nos finais do século XX e inícios do século XXI. A tese que aqui apresentamos não re-narra, portanto, uma história que resulta familiar àqueles que se interessam por cinema português, mas antes elege uma diegese sobre correntes estéticas prementes, de simultâneos processos de ruptura e encaixe, aproximação e distanciamento, novidade e nostalgia. Porque, na nossa opinião, uma leitura do passado recente pode atribuir novos sentidos a movimentos artísticos anteriores, perspectivando futuros próximos.

Neste ponto, e como já mencionámos em outras publicações, estamos conscientes dos riscos de estudar um fenómeno tão recente, sobre o qual existe ainda tão escassa bibliografia na qual nos possamos sustentar. Recordamos aqui, como recordámos na obra *Geração*

---

<sup>250</sup> *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.”

<sup>251</sup> *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.”

*invisível*<sup>252</sup>, 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.<sup>253</sup> Dois pontos de vista igualmente redutores, que nos instigam, como temos vindo a adiantar, à prossecução desta tese, sublinhando a importância 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, consideramos que tal facto se deve à obtenção de igual notoriedade (a nível internacional) pela parte de Pedro Costa. Numa perspectiva algo optimista, poderiam acrescentar-se os nomes de Fernando Lopes, Paulo Rocha ou João Canijo à mesma listagem. Mas atrevemo-nos a dizer que tal continua a não ser suficiente, o que não se deve apenas à eterna visão de João César Monteiro como “cineasta maldito”, ou ao facto de Fernando Lopes e Paulo Rocha nunca terem sido devidamente homenageados em vida, no seu próprio país (como nunca o foram António Campos, António Reis ou José Álvaro Morais, entre tantos outros). A canonização de determinados autores poderá, no nosso entender, ter efeitos contraditórios, traduzíveis numa proveitosa suscitação do interesse por outros cineastas das mesmas escolas e nacionalidades, mas também, e com maior frequência, na invisibilidade dos últimos. Ao estudarmos especificamente os filmes realizados por mulheres, em Portugal, procuramos assim mais do que uma suposta sensibilidade feminina, relacionada com traços místicos de pouca cientificidade e maior dificuldade de definição. O que procuramos identificar é antes a partilha de uma experiência comum ou a denúncia da perpetuação de determinadas desigualdades de género. Ao estudarmos um tema como este, contrariamos portanto (ou, pelo menos, temos essa pretensão) o que Derrida designaria como “mal de arquivo”, referindo-se à institucionalização de certos autores e às relações de poder afectas ao mesmo processo, recordando ainda que, nas palavras de Foucault, o arquivo é “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.”<sup>254</sup> Pretendemos também, por essa razão, procurar discernir os motivos de permanência na invisibilidade de muitos dos filmes realizados por estas cineastas.

Conjugando todas as reflexões teóricas mencionadas neste capítulo, diríamos assim que buscar uma estética feminina/um olhar feminino no cinema português é um processo que ultrapassa a canonização de traços identitários comuns, excludentes, estereotipados e socialmente rígidos. Buscar esta estética será antes reconhecer a possibilidade de uma troca

---

<sup>252</sup> Cf. Pereira, A. C. e Cunha, T.C. (orgs., 2013). *Geração invisível: Os novos cineastas portugueses*. Universidade da Beira Interior: Livros LabCom.

<sup>253</sup> 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.

<sup>254</sup> Foucault, M. (1987). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, p. 149.

de experiências (noção tão cara aos estudos sobre mulheres por englobar, em si, subjectividade, sexualidade, corpo, educação e política), e a partilha de uma estrutura prático-inerte, essa sim, comum a todas as mulheres (que poderão, ou não, definir-se como tal), como será proposto por Iris Young, em reflexões que procuraremos aprofundar nos próximos capítulos da nossa investigação.

# Capítulo 7: Uma renegociação do prazer visual – as propostas de Christine Gledhill e Teresa de Lauretis para uma feminização do cinema

## Introdução

Em 1975, a História dos estudos fílmicos ficaria marcada pelo contundente artigo de Laura Mulvey, publicado na revista *Screen*. O cinema clássico de Hollywood era acusado de uma discriminação das espectadoras na sala de cinema e da constituição de narrativas exclusivamente dirigidas ao *voyeurismo* masculino. A partir desse momento, o olhar do realizador, da personagem masculina principal e do próprio espectador do filme jamais seriam considerados inócuos. Não obstante, defender ideias como a necessidade de um cinema feminista com contornos políticos de contra-cinema foram (e continuam a ser) propostas polémicas e, conseqüentemente, ultra-criticadas. Para diversos autores, o trabalho de uma mulher por detrás das câmaras não deve constituir uma oposição à arte patriarcal, nem tão pouco uma negação dos prazeres *voyeuristas*. As críticas às formulações de Mulvey e Johnston, entre outras, surgiram assim de todos os sectores, incluindo os assumidamente feministas, nos quais Teresa de Lauretis e Christine Gledhill se inserem. No presente capítulo, procuraremos sintetizar os seus principais argumentos, bem como as alternativas que consagram não *em oposição*, mas sim *dentro* do próprio cinema dominante.

### 1. O mecanismo de criação de imagens de Teresa de Lauretis

Na sua obra mais sistemática – *Alice doesn't* – e em particular no segundo ensaio – intitulado *Imaging* – Teresa de Lauretis 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 corresponde 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.

Segundo Teresa de Lauretis, a análise fílmica constitui assim o ponto de partida para qualquer tentativa de compreensão da diferenciação sexual e dos seus efeitos ideológicos na construção dos sujeitos sociais, apesar de, como sublinha, a representação da mulher em termos de imagem ser muito anterior ao aparecimento do cinema. Neste mesmo contexto da significação icónica, a crítica feminista coloca algumas questões que, segundo a autora, merecem atenção, nomeadamente: o que entendem as teorias feministas do cinema por “imagens de mulheres”? Por que razão são habitualmente cingidas ao dualismo “imagens positivas” / “imagens negativas” ou *clichés*?

A discussão, que perpassa o meio académico, os *media*, as conferências, os jornais especializados e até mesmo as conversas de café, é, na sua opinião, extremamente redutora, ao ponto de ser comparável aos tradicionais estereótipos que as próprias teorias denunciam: positivo *versus* negativo, santa *versus* maquiavélica, boa *versus* má da fita. Para além disso, assume-se que as imagens são directamente absorvidas por um espectador – receptivo e ingénuo – sem qualquer tipo de análise contextual. Contrariando este excessivo poder atribuído ao icónico, Lauretis relembra que as próprias autoras feministas demonstraram a forma como as imagens são interpretadas, em todas as culturas, segundo a ideologia patriarcal dominante. Assim sendo, e colocando de parte a histórica inocência atribuída ao sexo feminino, as imagens devem ser encaradas como potenciais geradoras de contradições, o que leva Teresa de Lauretis à formulação de um novo conjunto de questões:

“Mediante que tipo de processos as imagens no ecrã produzem imagens dentro e fora do ecrã, articulam significado e desejo para os espectadores? Como são as imagens percebidas? 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 que 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?”<sup>255</sup>

---

<sup>255</sup> 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?”

Na tentativa de responder a algumas das interrogações, Teresa de Lauretis começa por relembrar 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 do significado. Para o linguista suíço, a linguagem define-se como “heteróclita e multifacetada”<sup>256</sup>: abrange diferentes domínios e separa uma parte (a língua) do todo (a linguagem). A língua corresponde assim a um sistema de signos ou a um conjunto de unidades que se relacionam organizadamente dentro de um todo. Trata-se da parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, não podendo ser modificada pelo falante e obedecendo às leis do contrato social estabelecido pelos membros da comunidade. A fala, por sua vez, é um acto individual.

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 (ao invés de 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.”<sup>256</sup> Observando as constatações de Saussure, Teresa de Lauretis sublinha que, desde o início, a semiologia associou 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. Na sua opinião, caso o significante fosse definido como uma “imagem mental” e se associasse o significado à representação (em vez de a uma pura conceptualização), já teria sido formulada uma melhor ideia da complexidade do signo.

Encontrando-se a representação presente em ambas as componentes do signo, a autora considera que esta constitui a própria função social do signo. No entanto, sublinha, o debate produzido nos primeiros anos da semiologia formulou uma vincada oposição entre signos linguísticos e signos icónicos, linguagem verbal e imagens visuais, associada a modos distintos de percepção, significação e comunicação. Subentendeu-se portanto que a linguagem verbal era mediada, codificada e simbólica, pertencendo à esfera da racionalidade e da simbolização; enquanto as imagens visuais seriam sempre imediatas, naturais e directamente relacionadas com a realidade, estando ligadas aos sentimentos, à afectividade e à 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. Escassas manifestações culturais serão assim consideradas pertencentes às duas esferas:

---

<sup>256</sup> Saussure, F. (1986). *Curso de linguística geral*. Publicações Dom Quixote: Universidade Moderna, p. 122.

“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 em termos de 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.”<sup>257</sup>

Discordando de Laura Mulvey, e em maior consonância com Annette Kuhn, Teresa de Lauretis consagra a não ingenuidade do espectador, bem como a própria incógnita dos processos de recepção que deverão constituir objecto de estudo mais aprofundado (reafirma-se aqui a importância do debate em torno dos filmes, tão caro a uma cultura cineclubista iniciada em Portugal nos anos 40). Ainda em resposta às formulações de Mulvey, Lauretis afirma que o surgimento simultâneo do cinema e da psicanálise nos finais do século XIX (época cultivadora do verdadeiro romantismo) estabeleceria uma previsível e privilegiada relação entre a sétima arte e o desejo. Para Lauretis, recordamos, a narrativa constrói um espaço visual onde a acção se vai desenrolando como um espectáculo da memória, enquanto o filme conduz o espectador por todas as cenas. A escopofilia torna-se assim essencial ao cinema e à criação de imagens, funcionando como uma espécie de meio para espectadores de ambos os sexos exercitarem a memória e se auto-analisarem: “A narrativa e o prazer visual constituem o quadro de referência do cinema, o mesmo que fornece a medida do desejo.”<sup>258</sup>

Apesar de reconhecer que, desde o início, terão sido os homens, legitimados pela ideologia patriarcal dominante, a definir o que é visível no ecrã (o objecto, o prazer e o seu significado), a autora não se revê no projecto das teorias feministas do cinema que pretendem “tornar visível o invisível”. Na sua opinião, os objectivos políticos, sociológicos e estéticos devem antes passar pela criação de um objecto visual próprio, bem como pelas necessárias condições de visibilidade para um sujeito social distinto. Para concretização dos mesmos, defende que os estudos feministas partam de uma articulação das relações do sujeito feminino na representação, no significado e na visão, tendo em vista a construção de novos modelos referenciais e novas formas de perspectivar o desejo. Não será portanto necessária, nem sequer desejável, uma destruição das referências passadas e uma viragem para um cinema de vanguarda (que a autora considera totalmente desprovido de narrativa e de magia cinematográfica).

---

<sup>257</sup> 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.”

<sup>258</sup> *Idem*. P. 67. No original: “In a sense, then, narrative and visual pleasure constitute the frame of reference of cinema, one which provides the measure of desire.”

Concomitantemente, Lucie Arbutnot e Gail Seneca<sup>259</sup> afirmam que um cinema feminista esteve tão centrado em “des-masculinizar” o prazer que, pura e simplesmente, o anulou. Neste ponto em particular, e salvaguardando a importância teórica do ensaio *Visual Pleasures* (...), Lauretis reitera que Mulvey se terá excedido. Na sua opinião, a narrativa e o prazer visual não devem ser encarados como uma forma de opressão, uma vez que as relações entre a imagem e a interpretação ultrapassam largamente qualquer filme. Para Teresa de Lauretis, 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. Fundamental será então que se reconstitua o próprio desejo feminino do ponto de vista da espectadora (como o fazem, pelas razões previamente apontadas no capítulo anterior, realizadoras como Jane Campion e Pascale Ferran).

## 2. Auto-imagens articuladas, reconhecíveis e respeitadoras

Sobre este mesmo tema, 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”. Na sua opinião, uma matriz ideológica das décadas de 70 e 80, influenciada pelo pós-estruturalismo e pela cinepsicanálise, rejeitou totalmente o cinema pela produção de um espectador patriarcal e burguês, que reprime, em simultâneo, o feminino. Apesar de reconhecer a existência de outras abordagens que reivindicavam modos sócio-culturais diferenciados de produção de significado e de leitura, a autora sustenta que, de uma forma geral, as análises feministas se dedicaram às 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 de televisão feministas exploraram particularmente os *woman’s films*, os melodramas e as telenovelas.”<sup>260</sup> Tendência que, com a presente investigação e uma selecção do *corpus* de estudo baseada em longas-metragens realizadas por cineastas, pretendemos contrariar.

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 feminismo, uma vez que tem teorizado largamente a partir da perspectiva da masculinidade e das suas construções. Na sua opinião, o facto de conceitos como “*voyeurismo* cinematográfico” e

---

<sup>259</sup> Cf. 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.

<sup>260</sup> Gledhill, C. (1988). “Pleasurable negotiations”. Em: Pribram, 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.”

“fetichismo” servirem como norma para a análise da narrativa do cinema clássico, terá dificultado a concretização de uma teoria cine-psicanalítica sobre o feminino, para além das noções de “falta”, “ausência” e “outro”. A análise, recorda Gledhill, tem origem na formulação lacaniana segundo a qual a criança (menino) adquire, ao mesmo tempo, identidade, linguagem e inconsciente. O domínio da linguagem e a entrada simultânea na ordem simbólica resulta, de certa forma, numa repressão da feminilidade, uma vez que o sujeito patriarcal é construído como unificado e consistente: um ser a quem as palavras parecem atribuir controlo do mundo. Será por esta razão que, para o sujeito patriarcal e burguês, as diferenças sociais, de género, idade ou raça são alienadas e reprimidas numa imensa estrutura do “outro”. No entanto, aquilo que é reprimido ameaça regressar através dos processos do inconsciente.

De acordo com as teorias cine-psicanalíticas, a narrativa clássica reproduz estas estruturas psicolinguísticas e ideológicas, oferecendo uma ilusão de unidade, plenitude e identidade, como compensação para as realidades de separação e diferença. O sujeito da narrativa *mainstream* é portanto patriarcal, burguês e individual, sendo o seu ponto de vista aquele que organiza o mundo e lhe atribui significado. A organização da narrativa hierarquiza, por sua vez, o discurso ideológico de forma a produzir um ponto de vista unificador que o espectador deve assumir para poder participar nos prazeres e no significado do texto: sendo a narrativa intrinsecamente patriarcal, o espectador construído pelo texto será sempre masculino. A sublimação e a repressão simultânea da feminilidade são vincadas tanto no enredo como na forma como a câmara coloca a figura feminina em situações idealistas, fetichistas ou *voyeuristas*. Reforça-se, deste modo, a teoria segundo a qual as representações femininas não representam a mulher, reproduzindo antes figuras com o intuito de sublimar o inconsciente patriarcal e, em particular, o olhar que está por detrás da câmara, normalmente mediado pelo olhar do herói masculino.

Na opinião de Christine Gledhill, estes argumentos 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 espectadora feminina, sugerindo posições de identificação colonizadas, alienadas ou masoquistas. A localização psicolinguística do feminino no processo semiótico reprimido de significação conduziu a uma defesa de um feminino vanguardista ou de um texto desconstrutivista como forma de contrariar o sistema patriarcal. Tais tarefas iriam, supostamente, contrariar o poder da narrativa clássica de reduzir o espectador à identidade do sujeito patriarcal e a pressuposição do espectador como figura masculina. No entanto, apesar de anuir que os meios necessários para concretizar estes objectivos podem encontrar-se no desconstrutivismo, na vanguarda e na consequente exposição dos mecanismos da narrativa *mainstream* (recusando pontos de identificação estáveis, colocando o sujeito no seu projecto e convidando o espectador a interagir na linguagem, na forma e na identidade), Christine Gledhill (como Teresa de Lauretis) reitera 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*, ela 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 definida pela sua diferença 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”.<sup>261</sup>

Para Christine Gledhill, criar uma alternativa de vanguarda implica restringir um cinema feminista a um nicho de mercado onde apenas circulem representantes de uma elite intelectual, ignorando-se as desejáveis possibilidades textuais de uma leitura resistente e desconstrutivista dentro do próprio texto *mainstream*. Nesta perspectiva, os significados não são inteiramente fixados e rigidamente transmitidos pela vontade do comunicador, resultando também de interações textuais formadas por uma série de factores de ordem económica, estética e ideológica (frequentemente inconscientes, imprevisíveis e difíceis de controlar).

Segundo Christine Gledhill, as linguagens e as formas culturais são universos nos quais lutam diferentes subjectividades que impõem, desafiam, confirmam, negociam ou deslocam definições e identidades. A figura da mulher, o olhar da câmara, os gestos e os sinais de interacção humana não são portanto fornecidos, de uma vez por todas, a uma ideologia particular – ao inconsciente ou a qualquer outra: “Eles são signos culturais e, por essa razão, lugares de luta; luta entre vozes masculinas e femininas, entre vozes de diferentes classes, etnias, entre outras.”<sup>262</sup> Perante a existência de diversos grupos sociais que procuram uma identidade própria, que os distinga das representações dominantes (mulheres, negros, homossexuais ou elementos das classes trabalhadoras), surge assim a necessidade de criação de auto-imagens articuladas, reconhecíveis e respeitadoras. Neste sentido, para a autora, o valor da negociação, como conceito analítico, é aquele que fornece espaços para a definição de identidades, subjectividades e prazeres da audiência:

“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. Nós 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.”<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> *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.”

<sup>262</sup> *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.”

<sup>263</sup> *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

A espectadora ou o espectador não são, deste modo, consumidores que, em contacto com os produtos mediáticos, os digerem como se de uma simples e processada mensagem textual se tratasse. A noção de processo sugere descontinuidade, fluxo e uma imensa variedade de posições de identificação dentro do mesmo texto, sendo que, como relembra Gledhill, tais processos, longe de se encontrarem confinados à arte elitista ou a trabalhos políticos e vanguardistas, representam uma fonte crucial de regeneração. Para além disso, a autora sustenta que o acto crítico não termina na leitura ou avaliação de um texto: em si mesmo, ele gera novos ciclos de produção de significado e de negociação, como peças jornalísticas, cartas aos editores, respostas críticas, discussões nas salas de aula ou mudanças nas políticas de distribuição, seguidas de novos ciclos de actividade crítica que reiniciam o mesmo ciclo. A actividade crítica participa assim no processo de negociação de significados e de definição de identidades.

Teresa de Lauretis e Christine Gledhill defendem, deste modo, uma reflexão em torno das relações produtivas da criação de imagens que possa identificar os efeitos reais da realização e visualização de filmes. Poderíamos, no entanto, e sem qualquer pretensão de encerrar o assunto, contra-argumentar que a crítica de filmes, a análise contextual e o debate em torno dos mesmos nem sempre se inserem no circuito *mainstream* – no qual ambas as autoras defendem ser possível criar novas formas de olhar e de renegociar o desejo. Para que a hipótese adquira contornos de maior verosimilhança, será fundamental assegurar uma democratização das artes e, nomeadamente, de todas as formas textuais sucedâneas a um filme. No nosso entender, a crítica e a análise poderão assumir um papel preponderante na realização cinematográfica, mas na exclusiva condição de atingirem, na totalidade, o público da expressão artística inicial.

---

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.”

# Capítulo 8: O estranho caso do cinema português

## Introdução

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, elas próprias, o comando do olhar por detrás das câmaras. Por outro lado, é ir para além de uma certa “invisibilidade” que constrange os cineastas portugueses contemporâneos, reiterando-se que o nosso estudo comporta uma dificuldade acrescida que aqui denominamos por “dupla invisibilidade”. Nos últimos anos, tem-se efectivamente assistido a um interessante 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. Os nomes a que nos referimos correspondem, no entanto, e na sua totalidade, a cineastas masculinos, o que nos faz prever uma continuação da invisibilidade do cinema realizado por mulheres, em Portugal, por mais algumas décadas. Na tentativa de contrariar esta tendência – e de dar a conhecer um pouco melhor os processos de constituição de uma possível identidade feminina que as mulheres têm levado a cabo através do cinema, essencialmente no pós-25 de Abril – apresentamos o seguinte capítulo.

### 1. As precursoras

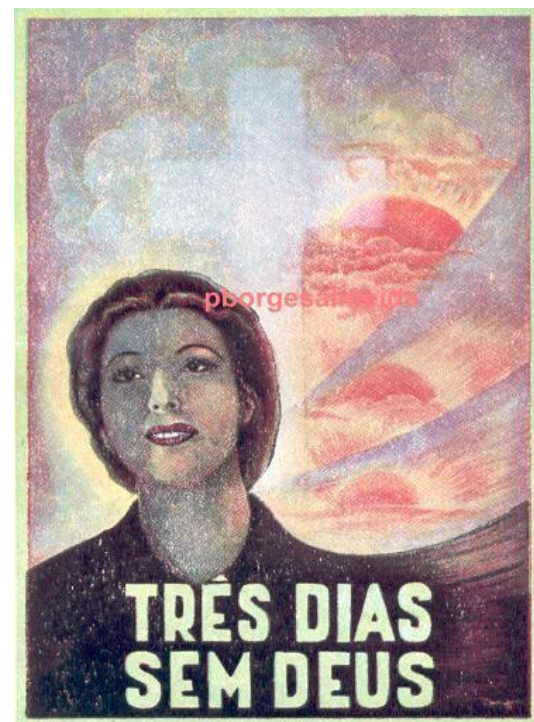
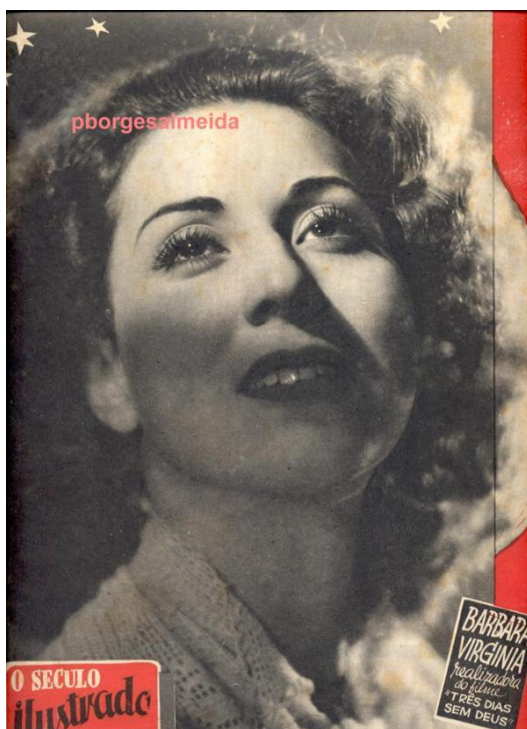
De uma perspectiva genealógica, recordamos que o primeiro filme (ficção de longa-metragem) realizado por uma mulher, em Portugal, data de 1946, tendo estreado a 30 de Agosto no Cine Ginásio, em Lisboa. *Três dias sem Deus*<sup>264</sup>, de Bárbara Virgínia (de seu verdadeiro nome Maria de Lurdes Dias Costa), é uma adaptação da obra original de Gentil Marques, *Mundo perdido*, que chegou a ser apresentada no I Festival de Cannes, a 5 de Outubro do mesmo ano. Do elenco, fazem parte a própria Bárbara Virgínia, para 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

---

<sup>264</sup> Cf. Matos-Cruz, J. (1999). *O cais do olhar - O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

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 própria 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 em termos de 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.<sup>265</sup> Nele, a investigadora constata 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) acabou por nunca se concretizar.



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 a 24 de Abril de 2013: <http://pauloborges.bloguepessoal.com/90700/BARBARA-VIRGINIA-A-REALIZADORA-DE-TRÊS-DIAS-SEM-DEUS/>.

<sup>265</sup> Cf. Vieira, M. (2009). *Três dias sem Deus*. Tese de Licenciatura. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica (a aguardar publicação).

Segundo Marisa Vieira, Bárbara Virgínia partiria para o Brasil a 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”). A 15 de Outubro de 1963, Bárbara Virgínia participa num espectáculo, no Teatro Municipal de São Paulo, e despede-se dos palcos. Casou, em seguida, não tendo voltado a representar. O seu percurso profissional terá prosseguido na rádio, mas também na literatura, através da colaboração 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 sabemos, a realizadora permanece na mesma cidade, com as debilidades físicas expectáveis na sua idade.

*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. Reconhecemos, no entanto, a importância histórica de outras mulheres, como:

- **Virgínia de Castro e Almeida:** a primeira mulher a ter um papel relevante na História do Cinema, em Portugal. Foi também escritora e fundadora, em 1922, da Fortuna Filmes. A sua primeira produção seria *A sereia de pedra* (Roger Lion: 1923), extraída de um romance da sua autoria (*Obra do demónio*), à qual se seguiria *Os olhos da alma* (Roger Lion: 1923): ambas co-produções franco-portuguesas.<sup>266</sup> Nunca chegou, apesar dos esforços conhecidos, a assumir a realização de qualquer filme.
- **Maria Emília Castelo Branco:** actriz, 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”<sup>267</sup>, pelas participações nos dois filmes produzidos por Virgínia de Castro e Almeida e nos filmes *O diabo em Lisboa* (Rino Lupo: 1926), *Táxi 9297* (Reinaldo Ferreira: 1927) e *Zé do Telhado* (Rino Lupo: 1929). Pelo 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 subsídio 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 encontramos referência) a assumir a co-autoria de um guião

---

<sup>266</sup> Cf. Castro, I. et al. (2000). *Cineastas portuguesas 1874-1956*. Câmara Municipal de Lisboa.

<sup>267</sup> *Idem*, p. 24.

(novamente em longa-metragem de ficção), sendo também atriz e assistente de realização no filme *Campinos do Ribatejo* (António Luís Lopes: 1932).<sup>268</sup>

- O filme *A luz vem do alto* (Henrique Campos: 1959), um drama no qual dois amigos confrontam a sua religiosidade e ateísmo profundos, seria produzido por **Maria Dulce**, enquanto **Maria Teresa Ramos** é assistente de realização. A obra receberia o “Grande Prémio do SNI”, o “Prémio ao Melhor Actor” (Mário Pereira) e de “Melhor Adaptação Cinematográfica” (Fernando Fragoso).<sup>269</sup>
- Outro feito impressionante seria alcançado pela escritora e realizadora **Maria Luísa Bivar** que dirigiu, em apenas três anos (entre 1962 e 1964) e de acordo com o *site* IMDB, 70 documentários para a Junta de Acção Social, nomeadamente *Folhas d’ouro*, *Barros de Estremoz*, *Trabalhos de cortiça*, *Figuras do mar*, entre tantos outros.
- **Teresa Olga**: a primeira mulher realizadora da televisão portuguesa, com fortes ligações ao mundo do cinema, apenas 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); 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 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.<sup>270</sup>
- Ainda nos anos 70, **Margarida Gil**, **Monique Rutler**, **Noémia Delgado** e **Solveig Nordlund** (cineastas cujos percursos serão, mais adiante, melhor analisados) começam a realizar os seus primeiros trabalhos como assistentes de realização. No

---

<sup>268</sup> Cf. Matos-Cruz, J. (1999). *Op. Cit.*.

<sup>269</sup> *Idem.*

<sup>270</sup> *Idem.*

caso de Noémia Delgado, o seu primeiro (e único) documentário em cinema estreia nessa década, já num pós-25 de Abril: *Máscaras* (1976).

Contestamos, pelos dados apresentados, o argumento frequente segundo o qual, apesar da reduzida percentagem de mulheres realizadoras de cinema, existirão (ou terão existido) um número maior de mulheres guionistas. Pelo cargo desempenhado, as responsáveis pela escrita de guiões assumiriam um papel importante na construção de personagens femininas e na própria forma como as mulheres foram sendo observadas (ou, em diversos casos, objectificadas). No entanto, em países onde o cinema é, tradicionalmente, uma obra do seu autor, o realizador assume, na imensa maioria das vezes, a escrita do guião; o mesmo acontecendo nos casos em que o filme é dirigido por uma mulher. A assimilação das duas tarefas pressupõe assim uma marca autoral forte e um traço identitário significativo, o que nos 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 e/ou forma de expressão artística, e, em segundo, uma maior possibilidade de criação de personagens realistas, com que outras mulheres possam identificar-se.

## 2. Os filmes realizados

Prosseguindo uma análise com alinhamento cronológico, atentamos que a segunda longa-metragem de ficção realizada por uma mulher, em Portugal, data de 1976: *Trás-os-Montes* foi a co-realização de António Reis e de Margarida Cordeiro responsável pela obtenção de um reconhecimento internacional apenas equiparável ao de Manoel de Oliveira. No retrato antropológico que empreendem, evoca-se uma província do Interior, do Nordeste do país, onde a ausência dos que partiram é tão marcante como a presença daqueles 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.”<sup>271</sup> No mesmo ano, a estreia do documentário *Máscaras*, de Noémia Delgado, adquire grande relevância histórica, sobretudo nos circuitos intelectuais: não faz, no entanto, parte do nosso *corpus* por, como já referimos, nos centrarmos no estudo da ficção.

---

<sup>271</sup> Ramos, J. L. (1991). *Dicionário do cinema português*, vol. 1: 1962-1988. Lisboa: Caminho, p. 387.



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 a 15 de Maio de 2013.

Para além destes filmes, seriam realizados, até ao final do ano de 2009, e como especificaremos em seguida, mais 38 obras com as referidas características. Relembrando que apenas uma longa-metragem foi realizada 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”, em termos de produção, corresponde à de 80. Nela se inicia a difícil entrada das mulheres numa arte até então reservada aos homens, quando se destacam os nomes de Monique Rutler, Solveig Nordlund e Margarida Gil, a quem poderemos unificadamente apelidar de “primeira geração de mulheres cineastas, em Portugal”.

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

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 realizados 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. Excluimos também 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	Visionado
1946	<i>Três dias sem Deus</i>	Bárbara Virgínia	NI	-		Dados desconhecidos	N
1976	<i>Trás-os-Montes</i>	António Reis e Margarida Cordeiro	Co-A	108	10335	1 sala (D-F)	S
1981	<i>Velhos são os trapos</i>	Monique Rutler	A	77	483	1 sala	S
1983	<i>Dina e Django</i>	Solveig Nordlund	Co-A	90	4637	2 salas	S
1984	<i>Jogo de mão</i>	Monique Rutler	Co-A	115	16911	3 salas	S
1985	<i>Ana</i>	António Reis e Margarida Cordeiro	Co-A	115	3233	1 sala	S
1989	<i>Relação fiel e verdadeira</i>	Margarida Gil	Co-A	85	608	1 sala	S
1989	<i>Rosa de areia</i>	António Reis e Margarida Cordeiro	Co-A	87		NEC	S
1989	<i>Serenidade</i>	Rosa Coutinho Cabral	Co-A	105		NEC	N
1990	<i>Na pele do urso</i>	Ann & Eduardo Guedes	Co-A	95	7164	PNM	N
1990	<i>O som da terra a</i>	Rita Azevedo Gomes	A	90		NEC	N

	<i>tremer</i>						
1991	<i>Alex – A idade maior</i>	Teresa Villaverde	A	125	7100	2 salas	S
1992	<i>Solo de violino</i>	Monique Rutler	Co-A	98	2706	3 salas	S
1992	<i>Rosa negra</i>	Margarida Gil	Co-A	90		NEC	S
1992	<i>Nuvem</i>	Ana Luísa Guimarães	Co-A	95	44300	6 salas	S
1994	<i>Até amanhã, Mário</i>	Solveig Nordlund	Co-A	76	11000	5 salas	S
1994	<i>Três irmãos</i>	Teresa Villaverde	A	108	25000	4 salas	S
1995	<i>No recreio dos grandes</i>	Florence Strauss	Co-A	93	426	PNM	N
1997	<i>Cães sem coleira</i>	Rosa Coutinho Cabral	A	60		NEC (D-F)	S
1998	<i>Comédia infantil</i>	Solveig Nordlund	NI	92	2000	5 cópias	S
1998	<i>Os mutantes</i>	Teresa Villaverde	A	113	27000	8 cópias	S
1999	<i>Glória</i>	Manuela Viegas	Co-A	100	4245	8 cópias	S
1999	<i>O anjo da guarda</i>	Margarida Gil	A	100	1943	5 cópias	S
2000	<i>Noites</i>	Cláudia Tomaz	Co-A	73	4500	5 cópias	S
2000	<i>Capitães de Abril</i>	Maria de Medeiros	Co-A	123	110337	40 cópias	S
2000	<i>Frágil como o mundo</i>	Rita Azevedo Gomes	A	90	1600	3 cópias	S
2001	<i>Rasganço</i>	Raquel Freire	A	100	13000	9 cópias	S
2001	<i>Água e sal</i>	Teresa Villaverde	A	117	3600	5 cópias	S
2002	<i>Fato completo ou à procura de Alberto</i>	Inês de Medeiros	A	70	1100	1 cópia	S
2002	<i>Aparelho voador a</i>	Solveig Nordlund	Co-A	80	3564	18 cópias	S

	<i>baixa altitude</i>						
2002	<i>Brava gente brasileira</i>	Lucia Murat	A	104	465	PNM	N
2003	<i>Nós</i>	Cláudia Tomaz	Co-A	99	2187	5 cópias	N
2003	<i>Altar</i>	Rita Azevedo Gomes	A	75	1023	3 cópias	N
2004	<i>A filha</i>	Solveig Nordlund	Co-A	90	679	3 cópias	S
2004	<i>Sem ela</i>	Anna da Palma	A	100	1330	290 sessões	S
2004	<i>André Valente</i>	Catarina Ruivo	Co-A	71	2197	308 sessões	S
2004	<i>A costa dos murmúrios</i>	Margarida Cardoso	Co-A	120	12231	607 sessões	S
2004	<i>Daqui p'ra alegria</i>	Jeanne Waltz	A	91	352	Realizador a estrangeir a	N
2004	<i>Rosa la China</i>	Valeria Sarmiento	Co-A	102	169	PNM	N
2005	<i>Adriana</i>	Margarida Gil	Co-A	102	7019	603 sessões	S
2005	<i>Seres queridos</i>	Teresa Pelegri e Dominic Harari	Co-A	93	4174	PNM	N
2006	<i>Transe</i>	Teresa Villaverde	A	126	5020	339 sessões	S
2006	<i>Lavado em lágrimas</i>	Rosa Coutinho Cabral	Co-A	112	1328	170 sessões	S
2006	<i>O diabo a quatro</i>	Alice de Andrade	Co-A	108	3179	PNM	N
2006	<i>Animal</i>	Rose Bosch	A	103	7632	PNM	N
2008	<i>Terra sonâmbula</i>	Teresa Prata	Co-A	95	1454	159 sessões	S
2008	<i>Daqui pr'á frente</i>	Catarina Ruivo	Co-A	97	2051	217 sessões	S

2009	<i>Veneno cura</i>	Raquel Freire	A	98	2150	229 sessões	S
------	--------------------	---------------	---	----	------	----------------	---

**Tabela 2:** Listagem de longas-metragens de ficção de realizadoras portuguesas. **Fonte:** ICA e Matos-Cruz (1999).

**Legenda de siglas:**

Co-A: co-autoria;

A: autoria;

NI: não identificada.

N: Não;

S: Sim;

PNM: Produção Nacional Minoritária;

NEC: Nunca estreou comercialmente;

D-F: documentário ficcional.

Pelos dados apresentados, podemos concluir que o filme com maior número de espectadores (dos que foram, até hoje, contabilizados) é *Capitães de Abril* (2000), de Maria de Medeiros, com 110 337 espectadores, sendo que existem 40 cópias do filme. Sublinhamos que, 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 atriz/realizadora, bem como a 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, realizados por mulheres cineastas, em Portugal, 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-nos 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 que construímos permite-nos ainda retirar outras 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, reconhecemos também o já mencionado reinício da produção nos anos 70 e a subida exponencial registada no século XXI. Assim sendo, procuraremos clarificar os dados obtidos elaborando um gráfico mais específico, como o que apresentamos em seguida.

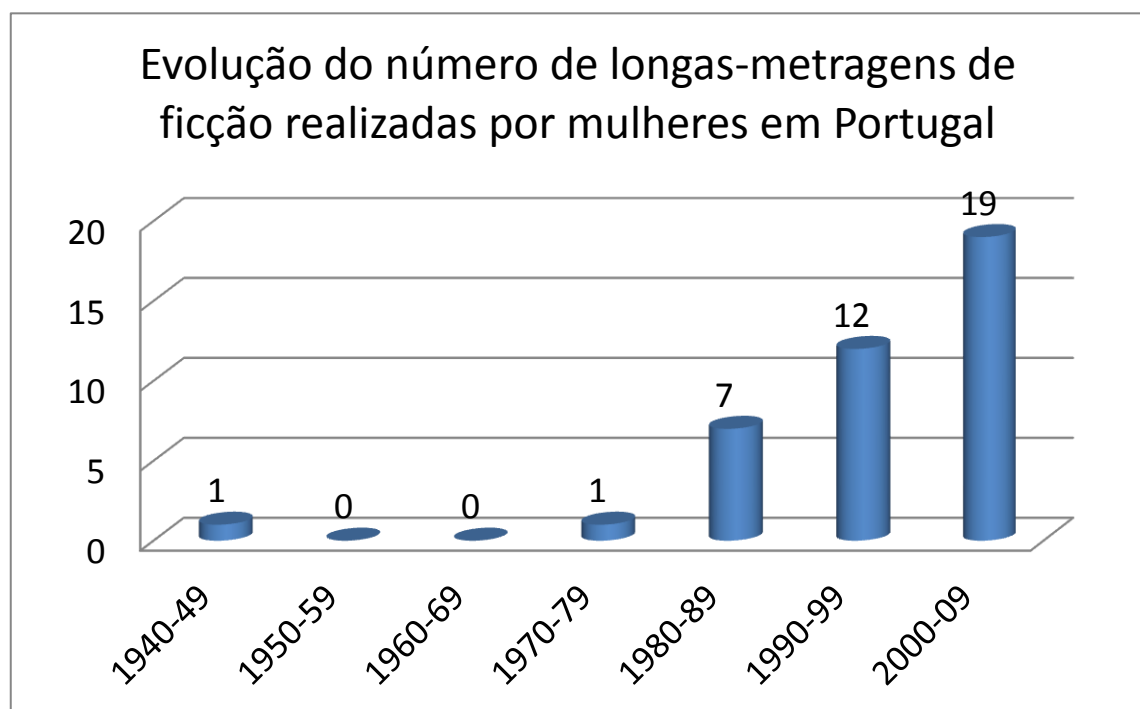


Gráfico 2: Evlução do número de longas-metragens de ficção realizadas por mulheres em Portugal. Gráfico construído a partir da nossa listagem elaborada no presente capítulo.

### 3. Filmar em democracia

Na sequência do gráfico aqui representado, consideramos importante mencionar alguns dos filmes e temáticas abordadas na primeira década significativa (em termos de produção), na História das mulheres-cineastas em Portugal. Nos anos 80, Monique Rutler consagra-se como a primeira mulher a assumir, sozinha e já depois da instauração da Democracia, a realização de uma longa-metragem de ficção, afirmando, 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 feminista 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.<sup>272</sup> 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 também 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 153º), 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 anti-democrático, 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 estes constrangimentos.

Na mesma década, Solveig Nordlund e Margarida Gil iniciam os seus percursos em termos de longas-metragens de ficção, exibindo cinematografias completamente distintas. *Dina e Django* (Solveig Nordlund: 1983) antecipa a incursão da realizadora luso-sueca por géneros minoritários e 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 numa estética portuguesa, de um cinema teatral, onde são também explicitadas algumas das preocupações feministas da realizadora. No filme mencionado, 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, rejeição e maus tratos que vai sofrendo, Antónia devota ao marido a sua fortuna e um amor incondicional.

---

<sup>272</sup> 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 tão pouco disponível no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (Cinemateca Portuguesa), pelo que não chegámos nunca a ter oportunidade de a visionar. *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, bem como as sucessivas crises económicas, sociais e políticas que foram decorrendo, pelo que deveria ser, consideramos nós, muito mais exibido, discutido e analisado em sessões programadas para esse efeito.

Em termos de reconstrução de uma História das mulheres-cineastas em Portugal, a década de 90 seria ainda marcada pelo início do percurso de Teresa Villaverde – a menos invisível das realizadoras a quem dedicamos a nossa pesquisa. 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 atribuí 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 nessas mesmas ruas, incluindo pequenos furtos e poses para câmaras de vídeo de holandeses perversos. 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, é, no nosso entender, 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 sua fuga e 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, numa casa-de-banho de uma bomba de gasolina, é das mais difíceis de visualizar, em toda a História do Cinema Português. Imagem retirada de: <http://apr-realizadores-actualidades.blogspot.pt/2012/02/tres-irmaos-os-mutantes-e-cisne-de.html>. Consultada a 15 de Setembro de 2012.

Numa visão global, Carolin Overhoff Ferreira entende que este é um dos filmes mais marcantes da década de 90, abordando uma temática comum a outras obras do cinema português, suas contemporâneas. Nesse 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 mostram, 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.”<sup>273</sup>

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, em condições de igualdade com os homens, à prestação de serviço

---

<sup>273</sup> 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.

militar efectivo na Força Aérea, no Exército e na Marinha. Conquistas de uma democracia ainda recente que então gerava focos de debate e resistência, naturalmente reflectidos na sétima arte.

Neste sentido, a instabilidade face ao novo vai sendo revelada em muitos filmes das cineastas portuguesas, e igualmente transparecida nas obras realizadas na década seguinte (2000 a 2009), correspondente aos anos de maior produtividade cinematográfica feminina, em Portugal. Nela se evidenciam os nomes de jovens realizadoras como Anna da Palma, Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz, Raquel Freire ou Teresa Prata, que haviam iniciado o seu percurso nas curtas-metragens. O formato experimental por excelência possibilitou-lhes, na maioria dos casos, a obtenção de alguns prémios e distinções no “circuito dos festivais”, bem como a candidatura a subsídios 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 anteriores a áreas distintas do cinema: como actrizes, no caso das duas primeiras, e como documentarista e assistente de realização, no caso da terceira. Na primeira década do século XXI, as três cineastas assinariam 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, como já referimos, sido entregue ao actor italiano Stefano Accorsi, o que gerou certa controvérsia no meio artístico. 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. A própria Maria de Medeiros personifica o papel de Antónia, uma jovem professora universitária perseguida pela PIDE, que luta pela democracia, pensando que o seu marido militar é reaccionário. A madrugada na qual “emergimos da noite e do silêncio”, como Sophia de Mello Breyner a descreveu, é vista pelo espectador através dos olhos da filha, que assiste ao desfecho do casamento dos pais. Não é um filme histórico, nem tão pouco uma proposta de entretenimento, mas 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/capitaes-de-abril/>. Consultada a 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, como objecto cultural que questiona as dúbias fronteiras entre a ficção e o documentário. O mote, atribuído pelo processo de *castings* para a curta-metragem que inicialmente tinha pensado criar, 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.”<sup>274</sup>

Em comum as duas personagens apresentam uma imagem idealizada de um continente que já terá deixado de existir (se, alguma vez, chegou a ser real): a África colonial que retribui a Alice uma rudeza e um romantismo simultâneos, e que simboliza a herança genética, a história e a saudade dos pais de Alberto. Ao iniciar o processo de *casting* do rapaz, Inês de Medeiros é, no entanto, 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?”

Em Margarida Cardoso, realizadora dos documentários *Natal 71* (1999) e *Kuxa-kanema: o nascimento do cinema* (2003), nota-se um idêntico processo de regresso às memórias — daquelas que se perdem, das que se transformam em feridas e das que encarram um período

---

<sup>274</sup> Sinopse do filme, facultada pela produtora “Filmes do Tejo”.

intenso, irreversível e incontornável de um dos momentos mais trágicos e controversos da História de Portugal. Em termos cinematográficos, é fácil comprovar que a guerra foi maioritariamente vista de um ponto de vista masculino: do soldado, personagem principal, que combate, abandona a família e se sacrifica em nome de valores que poderão ou não ser os seus; ou do próprio realizador, que documenta ou ficciona sobre determinada acção. Não obstante, *A costa dos murmúrios* (Margarida Cardoso: 2004) contraria a tendência, sendo um filme de guerra e, simultaneamente, um filme de mulheres, por se tratar da adaptação do romance homónimo de Lídia Jorge, com duas personagens femininas na centralidade da trama. Através da leitura e análise das duas obras (livro e filme) surgem-nos algumas questões, nomeadamente: que papel reservou o Estado Novo às mulheres dos soldados que “não combatiam”, mas antes “zelavam pela segurança das colónias portuguesas em África”? Ou como pode a esposa de um soldado assistir ao metafórico massacre de flamingos que sobrevoam a costa moçambicana, numa das cenas mais marcantes da obra de Margarida Cardoso?



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 a 15 de Setembro de 2012.

Numa reflexão mais profunda, deveria considerar-se atentamente a transposição do romance para o grande ecrã, bem como a densidade das personagens femininas e o seu conflito com a autoridade de um regime despótico que procurou preservar a célula familiar mediante um forte incentivo à ida das mulheres para o cenário de guerra. Sendo ambas as obras resultado de uma vivência pessoal (da escritora e da realizadora), consideramos que é possível estabelecer-se uma relação entre o registo mais lírico e fantasioso de Lídia Jorge, e o registo observacional de Margarida Cardoso, recorrendo a estudos de género e a diferentes teorias feministas do cinema, enquanto defensoras de uma produção artística feminina como forma de sustentação de uma identidade própria.

## 4. Dados comparativos

Regressando agora a uma visão transversal da História das mulheres cineastas, em Portugal, gostaríamos ainda de chegar a algumas conclusões relativas aos nomes com maior número de filmes realizados, conforme ilustramos no gráfico que se segue.

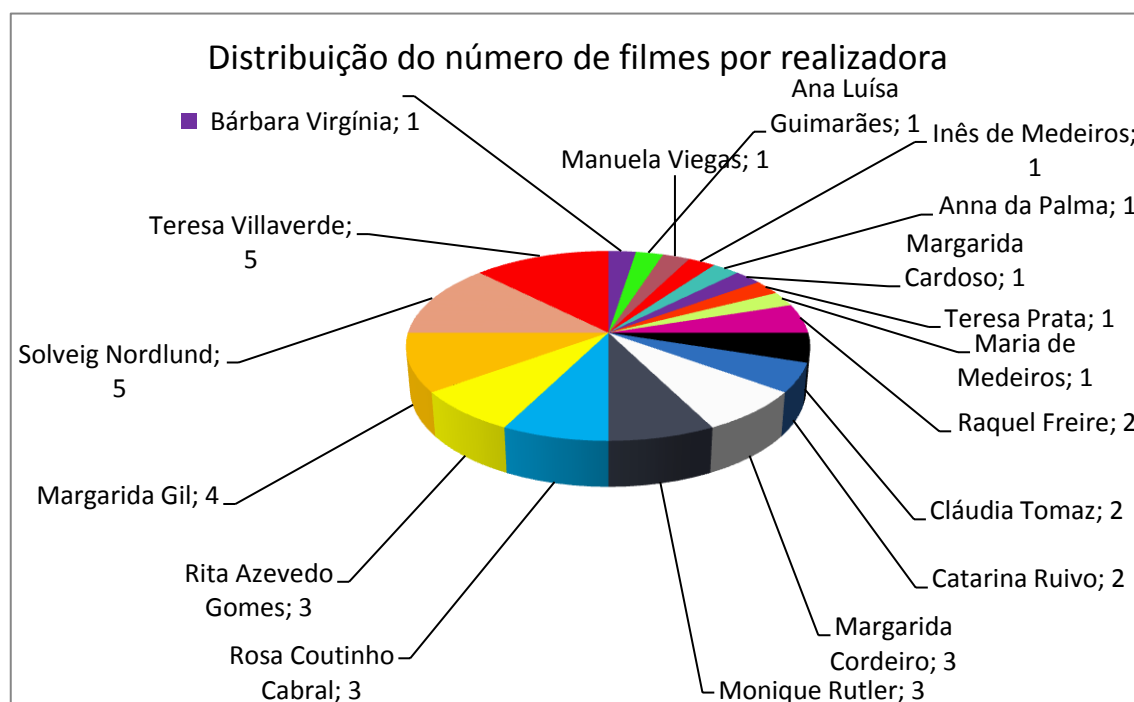


Gráfico 3: Distribuição do número de filmes por realizadora. Gráfico construído a partir da nossa listagem elaborada no presente capítulo.

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). Paralelamente, oito das cineastas listadas realizaram apenas uma longa-metragem de ficção.

Por outro lado, a tabela/listagem previamente constituída permite-nos ainda realizar um estudo da recepção destes filmes junto dos espectadores, tal como apresentamos no gráfico seguinte.



Gráfico 4: Correspondência entre o número de espectadores que assistiram, em sala, a determinado número de filmes. Gráfico construído a partir da nossa listagem elaborada no presente capítulo.

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

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

Os dados do ICA permitem-nos, de igual forma, 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 nossa, inclui produções nacionais minoritárias (daí a discrepância em relação aos gráficos anteriormente apresentados), cingindo-se ainda aos filmes estreados comercialmente (que, entre 1980 e 2009, segundo esta contagem, terão sido 293).

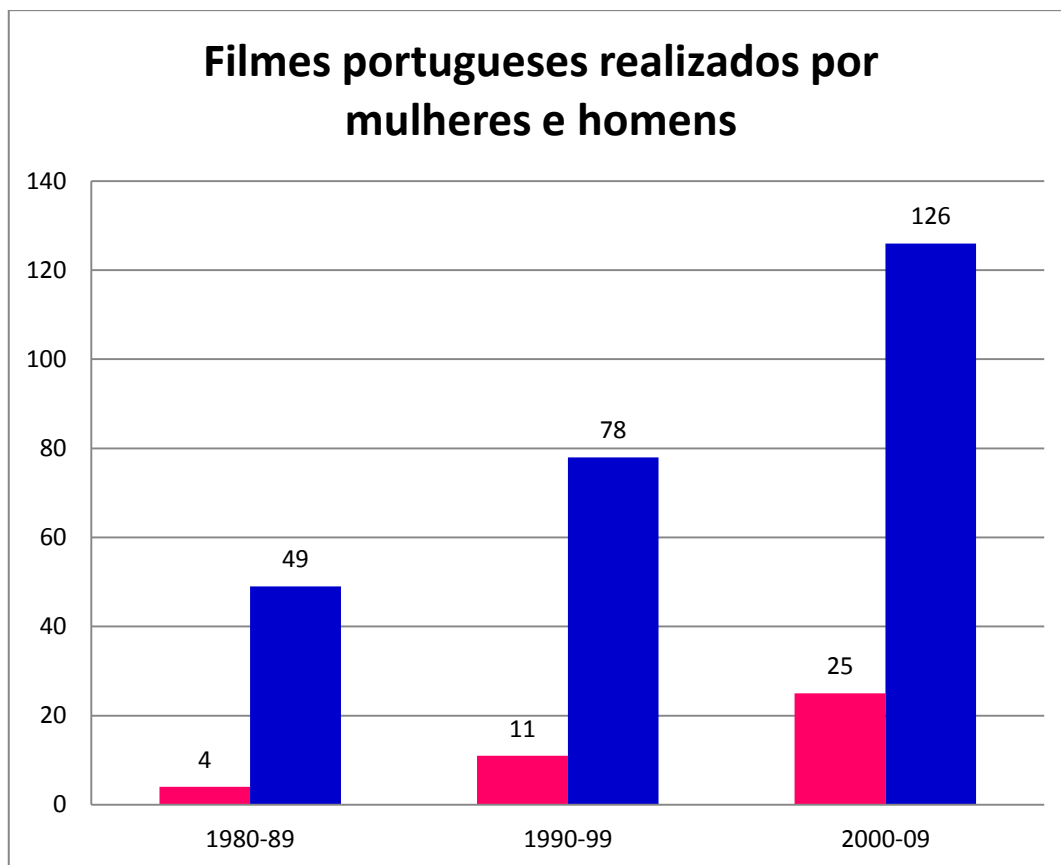


Gráfico 5: Número de filmes portugueses realizados por mulheres (rosa) e homens (azul). Gráfico construído a partir da listagem elaborada do ICA.

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-balançado por um aumento paralelo no número de filmes realizados por homens. Em termos percentuais, as conclusões à cerca das quais aqui pretendemos informar podem ser apresentadas da seguinte forma:

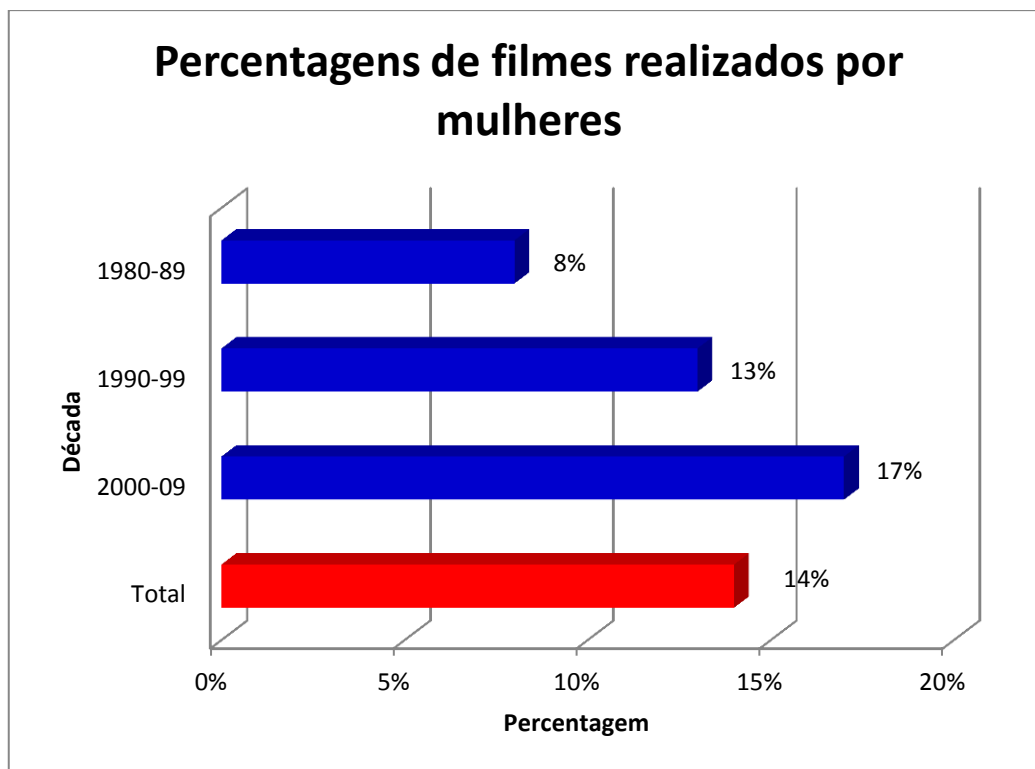


Gráfico 6: Percentagem de filmes portugueses realizados por mulheres. Gráfico construído a partir da listagem elaborada pelo ICA.

No gráfico acima constata-se que as mulheres realizaram, em Portugal, 14 por cento das longas-metragens de ficção, estreadas comercialmente ao longo das três últimas décadas. Caso pudéssemos contabilizar todos os filmes realizados desde o início da História do Cinema nacional, a percentagem seria, no entanto, significativamente mais reduzida. Por último, gostaríamos de reiterar que, 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 um universo maioritariamente masculino.

Neste sentido, gostaríamos que o debate em torno da questão se mantivesse e actualizasse, tendo em vista um novo impulso à realização de filmes por parte de mais mulheres. A possibilidade de implementação de medidas de discriminação positiva – como a inserção de quotas na cedência de subsídios e financiamentos – deverá, consideramos nós, ser ponderada. As espectadoras (e, provavelmente, muitos espectadores) que passarem a ter acesso a diferentes formas de olhar e a novos mecanismos de identificação, reconhecerão certamente o esforço e as previsíveis distinções alcançadas.

## 5. Selecção do *corpus* de estudo

A fase seguinte, no decorrer da presente investigação, será a selecção do *corpus* fílmico a analisar de entre as 40 longas-metragens acima referidas. Pelos valores já apresentados, e pela necessidade de incentivos de toda a espécie a que mais mulheres assumam a posição de realizadoras, os filmes serão estudados de um ponto de vista feminista (e não exclusivamente feminino). O mesmo significa dizer que serão identificados quatro filmes que possam concretizar o objectivo enunciado por Annette Kuhn de “tornar visível o invisível”. Como já referimos anteriormente, no capítulo cinco, a autora rejeita o argumento da heterogeneidade do feminismo, considerando existir, em termos de 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 comuns numa sociedade sexista (particularmente nas produções de Hollywood dos anos 30 e 40).

De acordo com a perspectiva de Kuhn, procuraremos analisar quatro filmes que possam contornar estes aspectos e que comprovem, desse modo, a necessidade de mais mulheres assumirem a posição de realizadoras de cinema: por uma questão de igualdade de oportunidades e de representações. Não entraremos, como já referimos, na análise de um cinema feminino (em termos de sensibilidade ou de essência), por julgarmos que este é um conceito demasiado subjectivo para ser procurado e especificado em filmes. Neste sentido, defendemos que o pensamento ocidental tende, durante séculos de História, a criar oposições binárias, estáticas e universais, anulando particularidades complexas e significativas, sem qualquer tipo de consideração pelos contextos sócio-culturais. Na Modernidade, muitos dos estereótipos habitualmente associados ao feminino e ao masculino perpetuaram o papel protagonista 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, o cuidado da casa e da família.

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 económico e político) conduziria também, defende Blanca Montevechio<sup>275</sup>, a uma forte sanção social da homossexualidade e dos traços femininos de alguns homens. O abrandamento

---

<sup>275</sup> Cf. Montevechio, B. (2004). “El contexto social en lo masculino y lo femenino”. Em: Alizade, A. M. et al. (ed., 2004). *Masculino – Femenino, cuestiones psicoanalíticas contemporâneas*. Buenos Aires: Lumen.

da pressão terá, por sua vez, levado a uma 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). Revela-se uma vontade de adquirir características do sexo oposto sem perder as vantagens do biológico, 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, desta forma, responsável pela identificação de uma imensa subjectividade no dualismo 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 que seria sedimentada no final da 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 e indiferenciação nas categorias feminino e masculino? O facto de a mulher ter assumido uma carreira profissional bem-sucedida e importante (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 pós-moderna referidas?

O levantamento destas questões leva a uma constante revisão dos conceitos feminino e masculino, para além de uma inevitável falta de concordância por parte dos inúmeros autores que os tentam sistematizar. Posto isto, acreditamos ser mais objectivo e científico da nossa parte concentrarmo-nos na perspectiva feminista do *corpus* fílmico seleccionado, sublinhando que, na presente tese, falar de um filme feminino é falar de um filme realizado por uma mulher como, inversamente, falar de um filme masculino será falar de um filme realizado por um homem. A perspectiva feminista (ou a sua falta) da cineasta constituirá assim a essência do nosso objecto de estudo.

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, pretendeu analisar parte significativa do que terão sido os maiores contributos para uma evolução das teorias feministas do cinema. Nos capítulos de índole essencialmente empírica e performativa do nosso estudo, pretendemos agora realizar a selecção de um *corpus* de análise, de entre as 40 longas-metragens realizadas por mulheres em Portugal, já especificadas. Após o visionamento da quase totalidade dos filmes mencionados (com excepção dos que se encontram indisponíveis), utilizaremos os seguintes critérios para a selecção do *corpus*:

- A possibilidade de acesso aos filmes, o que exclui, à partida, a primeira longa-metragem realizada (*Três dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia), pelos motivos já anteriormente referidos, 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).
- 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 obras onde o protagonismo da direcção seja assumido por uma mulher.
- A selecção de apenas um filme por realizadora, de forma a podermos cobrir o número máximo de cinematografias, dando igualmente voz, através de entrevistas, ao maior número possível de cineastas. Assim (sendo que Bárbara Virgínia e Margarida Cordeiro já se encontram fora do objecto de estudo aprofundado) teremos a possibilidade de analisar a obra de 17 realizadoras.
- 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 subsídios e apoios estatais para poderem filmar.
- Tendo autoras como Annette Kuhn e Ann Kaplan defendido a procura de formas alternativas de distribuição e exibição dos filmes realizados por mulheres, consideramos ainda que terá especial interesse reflectirmos sobre o caso de Cláudia Tomaz – cineasta que, na tentativa de contornar 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.
- Sendo a presente investigação motivada por uma tentativa de contorno à invisibilidade de grande parte do cinema português, consideramos, dada a nítida escassez de reflexões académicas relativas ao tema, que o estudo de uma nova geração de cineastas deve ser fomentado. Fazendo igualmente parte desta geração que começa a filmar já na primeira década do século XXI, consideramos que o caso de Catarina Ruivo (como o de Cláudia Tomaz) – pela simplicidade fílmica, pela atenção que a crítica e o público lhes começam a dispensar e pelo realismo dos temas

tratados – deverá fazer parte da nossa análise, com particular destaque para o seu filme *Daqui p'rá frente*, em que a personagem central é uma mulher que se candidata a um cargo político.

- Por último, numa tese que procura estabelecer uma relação entre feminismo e cinema, consideramos ainda que seria essencial analisar um dos filmes mais esquecidos (e também mais feministas) da História do cinema português: *Solo de violino* de Monique Rutler, que 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, Adelaide foi forçadamente internada, graças a um falso diagnóstico elaborado pelos médicos Egas Moniz, Sobral Cid e Júlio de Matos. A obra assume assim o seu carácter político, na carreira da primeira cineasta portuguesa a dirigir um filme a solo, no pós-25 de Abril.

Estipulados os critérios de selecção, chegamos a uma listagem de três das quatro realizadoras que pretendemos analisar.

- Monique Rutler;
- Cláudia Tomaz;
- Catarina Ruivo.

A justificação para a escolha dos filmes nos quais centraremos a nossa atenção prende-se com critérios que já justificámos anteriormente. Resta-nos ainda definir qual de entre as cineastas com maior volume de produção (Teresa Villaverde, Margarida Gil ou Solveig Nordlund) será eleita para uma reflexão mais aprofundada da nossa parte. Considerando que o nosso trabalho tem tido como objectivo contornar a já mencionada invisibilidade do cinema português, que afecta particularmente alguns realizadores, entendemos que podemos deixar uma análise dos filmes de Teresa Villaverde para outros projectos de investigação, sendo que a sua obra foi já por diversas vezes objecto de estudo em termos académicos.

Por fim, optamos por nos focar no trabalho de Solveig Nordlund, e nomeadamente no seu 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. Ao aprofundarmos a sua análise tentaremos estudar possíveis factores de identificação por parte das espectadoras-mulheres, bem como marcas de um discurso feminista no trabalho da realizadora, uma vez que o filme se centra num conjunto de mudanças genéticas que têm afectado a população, fazendo com que as mulheres deixem de dar à luz crianças e passem a

gerar mutantes. As autoridades proíbem estes nascimentos, tornando o aborto uma obrigatoriedade. Judite (a personagem principal, interpretada por Margarida Marinho) decide levar até ao fim a sua gravidez, transformando este filme num espaço de debate sobre a decadência da sociedade e a própria condição humana.

Em termos metodológicos, procuraremos, nos filmes seleccionados, identificar as características apontadas pelas autoras feministas estudadas entre os capítulos IV e VII da nossa tese. Neste sentido, e como guia para a análise fílmica que nos propomos realizar, teremos em conta os seguintes pontos:

- Sharon Smith (página 95 e seguintes) afirma que um cinema masculino optou por dois tratamentos diferenciados das personagens feministas: excluiu-as do grande ecrã ou atribuiu-lhes uma conotação sexual explícita. Sobre este ponto, procuraremos perceber se um cinema realizado por mulheres, em Portugal, rejeitará as duas dimensões, elegendo antes personagens femininas centrais com personalidades vincadas.
- Claire Johnston (página 98 e seguintes) relacionou um cinema realizado por mulheres com um “contra-cinema” que foge aos estereótipos desenvolvidos pela ideologia patriarcal, bem como às visões românticas e idealistas. Na sua opinião, uma arte produzida por mulheres que se posicionam a si próprias como “o outro”, o “negativo” ou “essencialmente femininas” (desenvolvendo um feminismo unificador e excludente) poderá ser um contributo essencial para a continuidade da predominância artística masculina. Tendo sido, desta forma, lançado o apelo a uma maior militância feminista por parte das realizadoras, podemos questionar-nos se os filmes seleccionados para análise constituirão uma oposição a um cinema realizado por homens.
- Laura Mulvey (página 102 e seguintes) identificou a natureza do espectador cinematográfico com a de um *voyeur*, alertando para a pressuposição da masculinidade do espectador. Os filmes que compõem o *corpus* de análise do presente estudo podem assim destinar-se a uma audiência mais heterogénea, ou mesmo a um público feminino, até aqui negligenciado. Tentaremos chegar a conclusões mais definitivas sobre este aspecto.
- Na opinião de Mary Ann Doane (página 112 e seguintes), em resposta à ausência ou à sexualização da imagem feminina, inúmeros filmes dos anos 40 e 50 (que, assumidamente, procuraram dirigir-se à mulher enquanto espectadora) manifestam uma obsessão com certos mecanismos físicos associados à mulher (como o

masoquismo, a histeria e a paranóia). Apesar de reconhecer um esforço de não-espectacularização da sua imagem (enquanto objecto de desejo e centro da escopofilia masculina), a autora considera que a tentativa adquiriu contornos obsessivos e, na maioria dos casos, muitos distantes da subjectividade feminina. Na presente tese gostaríamos também de analisar a forma como a sensibilidade e o cuidado habitualmente apontados à mulher são tratados pelas próprias mulheres enquanto cineastas.

- Segundo Ann Kaplan (página 120), os filmes de Hollywood perpetuaram os mitos patriarcais que posicionam a mulher como o “outro”, o “enigma”, o “mistério” (eterno e imutável), educando-a no sentido de encarar as restrições e obstáculos da vida como naturais e inevitáveis. Ao longo da investigação pretendemos descobrir se os filmes realizados por mulheres também cultivam esta imagem ou se neles, pelo contrário, as personagens são mulheres reais, independentes, pragmáticas e desafiadoras de limites, que superam obstáculos e concretizam objectivos.
- Por outro lado, se as teorias feministas do cinema apresentam como objectivo “tornar visível o invisível”, como demonstrado por Annette Kuhn (página 121 e seguintes), também um cinema realizado por mulheres pode/deve divulgar e debater temas esquecidos pelo olhar masculino – como a falta de representatividade política por parte das mulheres, o nível de desemprego que ainda tende a afectar em maior grau um dos géneros ou mesmo a dificuldade de conciliação entre a vida pessoal e profissional. Poderão os filmes seleccionados mimetizar estas situações?
- Teresa de Lauretis (página 147 e seguintes), por sua vez, entende que um olhar feminino por detrás da câmara se denuncia a si mesmo pela forma como filma a personagem feminina e os seus gestos do quotidiano, sem medo de os repetir até à exaustão, uma vez que é também isso que acontece na vida real. Neste sentido, cita como exemplo de um filme simultaneamente feminino e feminista *Jeanne Dielman (...)* de Chantal Akerman (1975). A observação destes pormenores (e a sua possível identificação noutras cineastas) será também uma das tarefas a realizar ao longo da fase de investigação seguinte.
- Teresa de Lauretis considera ainda que o estudo feminista do cinema deverá partir de uma articulação das relações do sujeito feminino na representação, no significado e na visão, para construir novos modelos referenciais e novas formas de perspectivar o desejo. Em concordância com Christine Gledhill (página 165 e seguintes), a autora defende essencialmente uma “renegociação do prazer” e da forma como ele é cinematograficamente representado. Neste sentido, no estudo que nos propomos aprofundar, pretendemos analisar o modo como a sexualidade feminina é filmada quando mediada por um olhar feminino.

- Por último, Judith Barry e Sandy Flitterman (página 152 e seguintes) defendem que uma arte feminista deverá ser concretizada para além dos sentimentos, necessidades e desejos femininos, para que resulte numa verdadeira transformação das estruturas opressivas. Apesar de reconhecerem que formas de arte mais militantes e politicamente radicais têm o seu valor por produzirem resultados imediatos, as autoras consideram que estes são temporariamente limitados. No seu entender, 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, objectivo comum à presente investigação.

Estabelecidas as metas e aprofundada a metodologia de investigação, consideramos assim poder iniciar a fase de análise fílmica do nosso estudo.

# Capítulo 9: O adultério feminino mediado pelo olhar de Monique Rutler ou o charme discreto de uma burguesia republicana e falsa-moralista

## Introdução

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 distâncias fracturantes, enquanto denunciam os inúmeros problemas que asfixiam determinados segmentos da sociedade. As imagens de crianças e adolescentes que crescem e que são educadas num país de instabilidade face ao novo, subúrbios marginalizados e injustiças perenes seriam dominantes na cinematografia daqueles anos.

Neste contexto, Monique Rutler decide realizar um filme de época. Olhando o passado, questionou o presente e perspectivou um futuro que poderia retroceder, caso não se prestasse a devida atenção aos poderes instituídos e se consentisse no tratamento discriminatório de mulheres e operários. Depois de intensas pesquisas, a cineasta franco-portuguesa revelou novamente a história de Adelaide Coelho da Cunha, filha do fundador do jornal *Diário de Notícias*, e primeira mulher de um dos seus directores, internada e sujeita a tratamentos psiquiátricos indevidos, por ter escolhido viver um amor adúltero.

A denúncia deveria ter suscitado o escândalo e a consternação, motivado o público e conhecido uma maior distribuição pelas salas de cinema. Todavia, a terceira longa-metragem de Monique Rutler parece ser, em todos os sentidos possíveis, uma história maldita. Estreado comercialmente no ano de 1992 em apenas três salas do país, o filme não foi além dos 2706 espectadores.<sup>276</sup> Por outro lado, sendo uma das mais marcantes narrativas sobre a condição feminina num determinado período da História de Portugal, é também uma das mais esquecidas. O propósito deste capítulo é assim o de chamar a atenção para a invisibilidade de um caso verídico de graves atentados a princípios éticos e deontológicos – não apenas universais, mas também, e particularmente, dos profissionais de saúde.

---

<sup>276</sup> Dados fornecidos pelo ICA.

## 1. Um amor socialmente incorrecto

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 do 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, e contrariamente ao que é dado a conhecer ao espectador sobre a esfera privada, a imagem exterior dos elementos enquanto casal é a da perfeição, coadjuvada por uma fervorosa vida social de ambos. De entre os ilustres figurantes que vão frequentando o palácio, sobressai o consenso no elogio à figura de Adelaide, pelos vincados dotes artísticos para a música, a recitação de poesia e a organização de eventos, respeitando as tradicionais obrigações impostas a uma dama da alta sociedade: a de “tocar piano e falar francês”.

Por contraste, a indiferença de Alfredo da Cunha motiva suspeitas de adultério, confirmadas ainda no início do filme, numa cena particularmente interessante do ponto de vista feminista: 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 assistem ao espectáculo, a irmã de Adelaide repara na presença de Alfredo, no camarote em frente, acompanhado por uma jovem – episódio que, não surpreendendo a esposa, dá a conhecer à irmã os problemas daquele casamento, numa premonição da falta de apoio familiar que Adelaide irá enfrentar.



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, ainda 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, apaixona-se pelo antigo motorista da família, um jovem de 25 anos que havia sido despedido por Alfredo da Cunha devido às suas notórias 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”. Esquecendo as normas e protocolos instituídos, Adelaide responde-lhe “meu amor” e sela o diálogo com um beijo que marca o início de uma série de encontros amorosos. Num deles, acaba por assumir ser mais feliz a viver aquela paixão do que no fausto e na luminosidade que decora 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](http://blogtagv.blogspot.pt/2010_10_01_archive.html). Consultada a 12 de Setembro de 2013.

Os dois amantes decidem então fugir, voltando costas à família e à vida social lisboeta de Adelaide: “You-me embora sem remorsos, nada mais quero desta casa”, afirma, quando se dispõe a partir, sem malas ou bagagens que a possam ligar ao mundo que rejeita. A existência assim romanticamente despojada do cosmopolitismo de Lisboa e a opção pelo “amor e uma casa de campo” no interior profundo, em Santa Comba Dão, dão o mote à segunda parte do

filme. Adelaide não almeja outras possibilidades, para além de viver livremente a sua relação com Manuel. Mas o bucolismo do campo, bem como as poucas cenas de intimidade entre o casal que Monique Rutler consente em mostrar, são 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 fez esperar. Após realizar alguns contactos, movidos numa intrincada rede de influências, a “amante em fuga” é capturada, despojada 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 lobotomia<sup>277</sup> –, Júlio de Matos – então director do Hospital Miguel Bombarda e um dos mais conceituados psiquiatras reformadores do ensino da especialidade em Portugal<sup>278</sup> – e Sobral Cid – médico e professor de Psiquiatria na Universidade de Coimbra, que chegou a exercer funções de Governador Civil do distrito de Coimbra (1903 - 1904) e de Ministro da Instrução Pública, em dois dos governos da Primeira República Portuguesa (1914).<sup>279</sup> 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.”

Todas as atitudes de Adelaide são assim interpretadas à luz de um julgamento prévio: o de que ela não estaria a fazer uso das suas capacidades cognitivas, num imenso desajuste social que só poderia reflectir graves distúrbios psíquicos. Não obstante, ainda que o espectador/a saiba tratar-se de uma ideia infundada, a *performance* do poder e o recurso à violência física e psicológica sobre as duas vítimas autolegitima-se em nome do zelo e da manutenção da ordem social. O caso de adultério é conhecido e comentado por toda a capital, tomando proporções de escândalo entre os representantes das classes sociais mais elevadas da época. Logo após a assinatura do atestado, Alfredo da Cunha procede à venda do jornal pela quantia de “1500 contos” (cerca de 7500 euros), como é referido no filme.

---

<sup>277</sup> Informação consultada a 3 de Setembro de 2013, em: <http://museuegasmoniz.cm-estorreja.pt/>

<sup>278</sup> Informação consultada a 3 de Setembro de 2013, em: [http://www.infopedia.pt/\\$julio-de-matos](http://www.infopedia.pt/$julio-de-matos)

<sup>279</sup> 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. Nº 2, ps. 8 e 9.

## 2. Um filme não assumidamente feminista

A proposta narrativa de *Solo de violino* encontra-se dividida em três momentos: um primeiro que identifica a fragilidade e as aparências de um casal infeliz; um segundo relativo à consumação da paixão de Adelaide e Manuel; e um terceiro que mostra a perseguição a ambos, na qual se inclui a prisão dele e a interdição judicial dela. Na ficção, como na realidade, Manuel Claro é acusado de rapto, violação e cárcere privado, tendo sido defendido por Bernardo Lucas, advogado que frequentemente assumia as causas promotoras dos direitos laborais dos motoristas, provando que a sua prisão, bem como o internamento de Adelaide – ambos incentivados por Alfredo da Cunha – são inconstitucionais. Revela-se aqui, ainda que sem grande destaque fílmico, um sentido de interajuda das classes operárias, na génese da formação dos movimentos sindicais. Em jeito de epílogo, a realizadora lança o esperado “depois da superação de inúmeros e prolongados obstáculos, os amantes acabaram por viver 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 substitui 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 síntese dos elementos já referidos, pode concluir-se que *Solo de violino* assume, desde o primeiro momento, um carácter de registo denunciador, pelo que consideramos mais interessante analisar a sociedade a partir do filme (encarando este último como um “pretexto” para a reflexão) do que empreender o processo inverso. O cinema foi, neste caso, formulado a partir do real, como um movimento contínuo iniciado no cosmopolitismo da Lisboa do início do século XX, visível através da janela da sala de projecção, e que termina no/a espectador/a – no seu quotidiano e nos subterfúgios de uma sociedade apodrecida pela ganância, pela esperteza e pela manipulação.

A obra foi portanto o meio propagandístico utilizado 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. Pela alarmante facilidade com que a degeneração psiquiátrica é diagnosticada, *Solo de violino* lançou o debate em torno de diversas questões bioéticas e deontológicas. Como pode ver-se no filme, Adelaide é, por duas vezes, internada no hospital psiquiátrico Conde de Ferreira, no Porto – em Novembro de 1918 e em Março de 1919. Em Agosto do último ano, após intervenção judicial de Bernardo Lucas, é autorizada a sair do Hospital. A evolução destes acontecimentos é sinteticamente mostrada em *Solo de violino*, mas pormenorizadamente descrita numa obra posterior, da historiadora Manuela Gonzaga, *Doida não e não!*, de que adiante falaremos.

Para além disso, tratando-se *Solo de violino* de uma reconstituição do período correspondente ao início da Primeira República, nele se destacam os preconceitos de uma sociedade patriarcal e as incapacidades de aceitação da recente possibilidade do divórcio, sendo este último aqui exibido como uma “faca de dois gumes”: a partir de 1910, a mulher passa a ter, legalmente, a possibilidade de pôr fim a uma união matrimonial.<sup>280</sup> Todavia, o facto de raramente trabalhar, acaba por a despojar de todos os bens, mesmo os que seriam legitimamente herdados da sua família – como acontece com Adelaide, filha do fundador do jornal que o marido dirigia. A sociedade portuguesa, por sua vez, lida com esta mulher que se apaixona por um homem muito mais jovem e de condição social inferior, aceitando o rótulo imposto pelos conceituados profissionais de saúde: Adelaide Coelho da Cunha só poderia estar (ou ser) “louca”.

Sendo este amor responsável pelo escândalo na alta sociedade – e pela repugnância que todos parecem sentir face à diferença de idades e de condições económicas dos dois amantes –, pode dizer-se que Monique Rutler conseguiu mimetizar a ideia instituída de que a sexualidade é vinculada à juventude e circunscrita a elementos posicionados no mesmo nível da hierarquia social. A recriação do contexto histórico e cultural preconceituoso, no que diz respeito à identidade sexual feminina, é ainda consubstanciada no momento em que o filho e a irmã de Adelaide admitem a sua infidelidade, rejeitando de imediato a hipótese de uma atitude consciente, lúcida e desejada pela própria. *Solo de violino* reflecte, deste modo, uma realidade na qual a independência feminina não é reconhecida, esperando-se da mulher (mãe

---

<sup>280</sup> Lei do divórcio, Decreto de 3 de Novembro de 1910, consultado a 20 de Setembro de 2013, em <http://www.laicidade.org/documentacao/legislacao-portuguesa/portugal/republica-1910-1926/divorcio/>

O Governo Provisório da República Portuguesa, em nome da República, faz saber que se decretou, para valer como lei, o seguinte:

Capítulo 1, Artigo 1º. O casamento dissolve-se:

1º Pela morte de um dos conjugues;

2º Pelo divórcio.

Artigo 2º. O divórcio, autorizado por sentença passada em julgado, tem juridicamente os mesmos efeitos da dissolução por morte, quer pelo que respeita às pessoas e aos bens dos conjugues, quer pelo que respeita à faculdade de contraírem novo e legítimo casamento.

Artigo 3º. O divórcio pode ser pedido só por um dos conjugues ou por ambos conjuntamente. No primeiro caso diz-se divórcio litigioso; no segundo caso diz-se divórcio por mútuo consentimento.

Capítulo 2, Do divórcio litigioso. Secção 1, Das causas e processo do divórcio litigioso

Artigo 4º. São taxativamente causas legítimas do divórcio litigioso:

1º O adultério da mulher;

2º O adultério do marido;

3º A condenação efectiva de um dos conjugues a qualquer das penas maiores fixas dos artigos 55º e 57º do Código Penal;

4º As sevícias ou as injúrias graves;

5º O abandono completo do domicílio conjugal por tempo não inferior a três anos;

6º A ausência, sem que do ausente haja notícias, por tempo não inferior a quatro anos;

7º A loucura incurável quando decorridos, pelo menos, três anos sobre a sua verificação por sentença passada em julgado, nos termos dos artigos 419º e seguintes do Código do Processo Civil;

8º A separação de facto, livremente consentida, por dez anos consecutivos, qualquer que seja o motivo dessa separação;

9º O vício inveterado do jogo de fortuna ou azar;

10º A doença contagiosa reconhecida como incurável, ou uma doença incurável que importe aberração sexual. (...)

Diário do Governo, nº26, 4/11/1910, p. 282.

e esposa) um eterno exemplo de virtude, obediência ao esposo e dedicação à família. A descoberta do marido traído, por sua vez, gera uma maior 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.

Dentro da temática das relações de género que o filme aborda, é ainda apontada a histórica falta de apoio e de solidariedade entre as mulheres, com a irmã de Adelaide a tomar o partido do cunhado e a concordar com o internamento. Em entrevista concedida pessoalmente, Monique Rutler assume que o ponto de vista foi propositado: “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.”<sup>281</sup> Tradição perpetuada ao longo dos tempos e também denunciada por Simone de Beauvoir, em 1949, ao afirmar a inexistência de uma consciência de classe entre as mulheres. Recorde-se que, para a filósofa feminista, quando negros, judeus ou proletários utilizam a primeira pessoa do plural e pronunciam o sujeito “nós”, transformam brancos, nazis ou burgueses em “outros”. Não possuindo semelhante poder de afirmação, as mulheres inviabilizam a sua própria colocação na posição de sujeitos – subalternização agravada em situações de dependência económica relativamente a certos homens (pai ou marido), o que suscita uma maior identificação com os mesmos do que com outras mulheres. Consequentemente, e no entender de Beauvoir: “Burguesas, são solidárias dos homens burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres negras”<sup>282</sup>, tal como é constatado no filme de Monique Rutler.

Ainda de uma perspectiva feminista, é notória a desconstrução do arquétipo “mulher-adúltera”, necessariamente promíscua e desequilibrada. Deste modo, ao contrário do que a vida luxuosa de Adelaide Coelho da Cunha poderia antecipar, a sua personagem não é apresentada como uma figura bovariana ou kareniniana<sup>283</sup>, que cede à tentação da luxúria e do maior número de parceiros possível, vencida pela melancolia ou pela rotina dos dias que não suporta sentir iguais. Através do olhar de Monique Rutler, Adelaide é reconstituída como uma mulher da alta sociedade lisboeta que se apaixona por um motorista, 25 anos mais novo e de condição social inferior. Para viver livremente o seu amor, renuncia à fortuna e volta costas à família, num gesto que minimiza possíveis infracções morais do adultério. A desculpabilização é tanto maior se pensarmos que, face às circunstâncias, Adelaide poderia ter optado por uma situação com consequências menos trágicas, mantendo a relação extraconjugal, o casamento de aparências e a intensa vida social, exigida pelo seu estatuto. Ao assumir aquilo que sente, Adelaide revela antes uma identidade feminina corajosa e

---

<sup>281</sup> Entrevista concedida pessoalmente, em casa de Monique Rutler, a 5 de Dezembro de 2011.

<sup>282</sup> Beauvoir, S. (1976). *O segundo sexo*, vol. 1. Venda Nova: Bertrand Editora, p. 16.

<sup>283</sup> Referência a *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Anna Karenina*, de Tolstoi.

determinada, inesperada dentro do contexto histórico em que se constitui. Contraria-se, deste modo, a dualidade entre figuras activas/masculinas e passivas/femininas, denunciada pelas teorias feministas: a presença da mulher representa a acção, não se recorrendo nunca à exposição da sua figura como objecto erótico.

De acordo com os princípios de Laura Mulvey (que aqui retomamos ao serviço da análise de um filme realizado por uma mulher) consideramos que, mediante uma possível identificação da espectadora com Adelaide, a protagonista torna-se substituta da primeira no ecrã, de tal forma que o poder da última (enquanto controladora dos acontecimentos) acaba por coincidir com o poder do olhar de quem assiste. Ainda que indirectamente, a espectadora poderá sentir que é também aquela figura feminina, motivando-se assim a inspiração de muitas mulheres. Por todos esses motivos, interpretamos *Solo de violino* como um filme intrinsecamente político, que coloca o dedo em várias feridas:

- A ferida da falsa moralidade burguesa, que consente o adultério de Alfredo da Cunha, mas que se escandaliza perante a fuga de Adelaide;
- A ferida de uma normalidade social que se configura mais louca (no sentido surrealista) do que a loucura cientificamente comprovada;
- A ferida das expectativas depositadas na mulher que deveria restringir-se aos deveres de boa esposa, mãe e organizadora de eventos;
- A ferida de um divórcio que, apesar de legal, continuava a não ser socialmente aceite;
- A ferida que coloca em causa o *curriculum* e a integridade de três médicos até hoje reconhecidos pelos avanços científicos que preconizaram.

Não obstante, apesar de o filme levantar algumas das questões enunciadas, a realizadora não o define, em termos de intenção, 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 postura 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.”<sup>284</sup>

---

<sup>284</sup> Entrevista já citada, concedida pessoalmente em sua casa, a 5 de Dezembro de 2011.

Não obstante, dedicou duas das suas três longas-metragens a mulheres de forte personalidade e às dificuldades que estas foram ultrapassando na vida, fruto precisamente da sua condição feminina. *Jogo de mão* – o seu filme mais visto de sempre – narra uma série de histórias paralelas de mulheres traídas, ignoradas e/ou mal tratadas pelos seus companheiros e maridos, abordando-se a prostituição como uma forma de ultrapassar dificuldades económicas. Sobre o filme, 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.”<sup>285</sup>

A respeito da possível classificação de *Solo de violino* (e mesmo de *Jogo de mão*) como um filme feminista, lembramos o polémico artigo de Claire Johnston, publicado em 1973, intitulado *O cinema realizado por mulheres como um “contra-cinema”*. Nele, ao afirmar que um filme, como qualquer obra de arte, é produto de um sistema gerido por relações económicas (formulação que estende a filmes comerciais, políticos e experimentais), a autora rejeita uma concepção de arte universal e potencialmente andrógina, sublinhando simultaneamente o seu carácter discursivo, inserido numa conjuntura particular. Postulando uma ausência de neutralidade da câmara de filmar (não captadora da realidade tal como ela é, mas segundo as pretensões de uma ideologia dominante), Johnston declara que os filmes realizados por mulheres não devem comportar 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.”<sup>286</sup> Qualquer estratégia revolucionária deverá portanto, na sua perspectiva, ultrapassar a análise artística e interrogar o cinema burguês, capitalista e sexista até aí dominante.

Pela leitura que temos vindo a propor, entendemos que Monique Rutler vai ao encontro do que Johnston identifica como principais funções de um cinema feminista (ou de um contra-cinema), sendo *Solo de violino* um filme interventivo, que denuncia um caso real de opressão a uma mulher no início do século XX, levada a cabo pelos tentáculos de uma sociedade intrinsecamente burguesa, capitalista e sexista. Não personificando um modelo encerrado de discriminação, reflecte sobre as possibilidades de superação das dificuldades historicamente

---

<sup>285</sup> *Idem.*

<sup>286</sup> Johnston, C. (1973). *Op. Cit.*, 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.”

impostas a um dos géneros. *Jogo de mão*, por sua vez, constitui um retrato da submissão feminina individual, pelo que não podemos deixar de nos questionar: não será um filme que procura denunciar as injustiças e amarguras sofridas pelas mulheres às mãos dos homens (como os fantoches que metaforicamente apresenta no início e fim da história), um filme feminista? Mas quando confrontada com a nossa indagação, a realizadora é evasiva na resposta: “Talvez, mas continuo a não gostar muito da palavra (risos).”<sup>287</sup>

### 3. O olhar de Monique Rutler sobre Portugal

Nesta fase da nossa análise, consideramos importante revelar alguns detalhes biográficos relativos à própria realizadora: Monique Rutler é uma cineasta franco-portuguesa, nascida em França em 1941, residente em Portugal desde 1952. O facto de ter dupla nacionalidade potencia-lhe, como tem vindo a revelar ao longo do seu percurso profissional, o lugar de observadora privilegiada face aos usos e costumes, mentalidades e preconceitos dos portugueses. Depois de ter estudado Cinema no Instituto de Novas Profissões, onde foi aluna de António Macedo, 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*<sup>288</sup>.

No início da década de 80, como faz questão de afirmar, foi a única mulher em Portugal a filmar longas-metragens: “A Solveig tinha voltado para a Suécia e a Margarida Gil só fazia televisão. A Noémia Delgado tinha desaparecido e a Manuela Serra filmou um documentário, mais nada. Dez anos depois, já na década de 90, é que começam a aparecer novas realizadoras, sobretudo ‘via curta-metragem’.”<sup>289</sup> 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.”<sup>290</sup> Como justificação para a mudança de atitude, a realizadora considera ter surgido 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.”<sup>291</sup> Num tom de desabafo, conclui: “Deixar de trabalhar foi muito duro... Foi

---

<sup>287</sup> Entrevista concedida pessoalmente.

<sup>288</sup> Informação retirada de: Castro, I. et al. (2000). *Cineastas portuguesas 1874 - 1956. Op. cit.*

<sup>289</sup> Entrevista concedida pessoalmente.

<sup>290</sup> *Idem.*

<sup>291</sup> *Idem.*

provavelmente o mais difícil de tudo na minha vida no cinema. Senti que fui colocada na prateleira.”<sup>292</sup>

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, Monique Rutler 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.”<sup>293</sup>

Como mulher, afirma ainda que, ao contrário do que é antecipado pelas autoras feministas já estudadas, as dificuldades de acesso ao mundo do cinema não se concentram tanto no âmbito da realização. Na sua opinião, os maiores obstáculos situam-se 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.”<sup>294</sup>

À resposta transcrita, seguiu-se a inevitável pergunta, tendo em conta o nosso objecto de estudo: por que razão existem tão poucas mulheres-cineastas em Portugal? As considerações 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

---

<sup>292</sup> *Idem.*

<sup>293</sup> *Idem.*

<sup>294</sup> Rutler, M. in Castro, I. et al. (2000). *Cineastas portuguesas 1874 - 1956*. Câmara Municipal de Lisboa, p. 122.

iluminar aquilo!’ É desgastante! Sem falar na vida privada, que é preciso esquecer rapidamente, pelo menos durante essa fase.”<sup>295</sup>

Persistindo na vontade de continuar a fazer cinema, mesmo na manifesta adversidade da sua condição feminina, e residindo num país onde a sétima arte parecia votada a um imenso desinteresse por parte do público, os anos 80 e 90 corresponderiam ao seu período de maior produção. Depois da estreia de *Jogo de mão*, apresentaria outros projectos de guião. Em entrevista ao jornal *Correio de manhã*, publicada aquando da estreia de *Solo de violino*, Monique Rutler sustenta: “É exaustivo conseguir estrear um filme português em Portugal.”<sup>296</sup> O título/citação da entrevista publicada a 25 de Julho de 1992 dava o mote à primeira pergunta do jornalista Vitoriano Rosa, sobre quando e como teria surgido a ideia e quais as principais dificuldades com que se debateu para realizar 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.”<sup>297</sup>

Após uma leitura atenta e voraz, a realizadora estava decidida a divulgar, através 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 de 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, 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.”<sup>298</sup>

Esta falência, acrescentamos, valeu a Fernanda Lapa o papel de protagonista da longa-metragem, já que a produtora brasileira exigia que a actriz principal fosse também brasileira.

---

<sup>295</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>296</sup> 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.

<sup>297</sup> *Idem.*

<sup>298</sup> *Idem.*

Apesar do apoio da bisneta de Adelaide, a realizadora sublinha que os problemas com os restantes familiares se sucederam, chegando mesmo à tentativa de proibição de produção do filme. Nas palavras de Monique Rutler: “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’.”<sup>299</sup>

Actualmente, na entrevista que nos concede, Monique Rutler continua a sublinhar o interesse da obra e o seu não arrependimento, apesar de todos os obstáculos e constrangimentos:

“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.”<sup>300</sup>

Por todas as propostas de análise que temos vindo a lançar, a categorização de *Solo de violino* será evidente: trata-se de um filme de época baseado numa história verídica. As suas possibilidades de definição parecem, no entanto, não se esgotar em considerações genéricas. Em entrevista ao *Jornal de Letras*, publicada a 2 de Outubro de 1990, Monique Rutler apresentava *Solo de violino* como “uma história”. E acrescentou: “Eu estou cansada de ver filmes portugueses sem história, em que não chego a perceber bem o que se passa.”<sup>301</sup> Também na folha distribuída aos espectadores que assistiram à estreia do filme na Cinemateca, Monique Rutler afirma que este deveria ser encarado como “uma meditação sobre o discurso e o percurso do poder”. Enquanto espectadores/as, diríamos que o objectivo é cumprido, tendo em conta que a obra se dirige a um público heterogéneo (ao invés de um nicho de mercado) e que rejeita uma perspectiva excessivamente intelectual. A narrativa é bem delineada; os diálogos, por sua vez, constroem-se na teatralidade de uma linguagem necessariamente adequada aos protocolos de um início de século XX e às práticas discursivas das classes sociais mais elevadas. A estética e a duração dos planos contrariam, no entanto, a tendência dominante na cinematografia dos anos 90, com uma noção exacta do tempo necessário para cada cena, sem pausas excessivas. Os vários acontecimentos vão decorrendo quase em catadupa, com possível prejuízo de uma atenção devida a determinados pormenores históricos.

---

<sup>299</sup> Rutler, M.. Em: Castro, I. et al. (2000). *Cineastas portuguesas 1874 - 1956*. Câmara Municipal de Lisboa, p. 122.

<sup>300</sup> Entrevista concedida pessoalmente.

<sup>301</sup> Rutler, M. (1990). Em: *Jornal de Letras*. 2 de Outubro de 1990. Lisboa: Grupo Impresa.

## 4. Pecados de um adultério no feminino

Apesar de *Solo de violino* poder ser definido como uma visão alternativa a um mundo masculinizado, pelos motivos já referidos, a poesia do seu romance não é, de todo, original em termos artísticos. Na literatura, desde a *Ilíada*, de Homero, que o adultério feminino é apresentado como causa de grandes conflitos. Recordemos *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, e constatemos que a infidelidade da mulher terá sido sempre, histórica e culturalmente, mais reprimida do que a masculina, com o risco de incorrência em 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, das paixões contrariadas? Terão a literatura e o cinema despoletado uma crise e uma descrença relativas aos amores assumidos, que se prolongam no contínuo passar dos anos? Arriscamo-nos a dizer que, em parte, sim. Não obstante, ainda que aceitemos a hipótese, outras questões foram levantadas, nomeadamente: por que motivo a infidelidade de uma mulher foi sempre tão socialmente condenada, 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.”<sup>302</sup>

Segundo Annik Houel, a infidelidade da mulher é menos vista como busca de prazer do que como forma de contestação e de expressão do seu desejo e vontade, atitude que coloca em causa os fundamentos da sociedade patriarcal. A negligência das obrigações maternas,

---

<sup>302</sup> Houel, A. (1999). *O adultério no feminino e o seu romance*. Porto: Ambar, p. 20.

encarada como consequência natural e acto sucedâneo ao adultério, 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 infidelidade 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 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.”<sup>303</sup>

Por outro lado, as razões pelas quais o adultério feminino assume proporções mais escandalosas do que o masculino podem ainda ser analisadas de uma perspectiva economicista, e particularmente marxista. Até ao século XX, o casamento foi visto como uma união de interesses entre famílias, particularmente nas situações que envolviam bens e fortunas a serem herdados (como no caso de Adelaide e Alfredo da Cunha). Uma fuga à normalidade instituída representava um desrespeito pela herança patrimonial e o surgimento 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, constituindo ponto de intercepção entre o amor e a economia, o desejo e a lei, o prazer e as regras socialmente incontestáveis, com primazia das segundas sobre os primeiros. Assim se procedeu à instauração do dispositivo da sexualidade, que Foucault associaria à inserção (e submissão) 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.”<sup>304</sup>

Não negando a repressão da sexualidade, o filósofo rejeita o pressuposto de que o poder constrange mediante a ocultação da verdade, enquanto o discurso do eu libertaria a verdade do indivíduo escondida nos seus desejos (sexuais) recônditos. A reflexão em torno do poder não será assim redutível ao tema da repressão, devendo sublinhar-se o lado positivo do seu

---

<sup>303</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>304</sup> Foucault, M. (1999). *História da sexualidade I - A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 75.

exercício e das relações que induzem e produzem o que normalmente é definido como verdadeiro. Para Foucault, se o sexo configura uma realidade decorrente a partir da constituição política de diversos discursos, deve estudar-se a própria história política dos discursos escondida por detrás da suposta verdade do sexo. Neste sentido, o filósofo aponta a existência de dois dispositivos de controlo da vivência público-privada: o dispositivo da aliança e o dispositivo da sexualidade.<sup>305</sup> O primeiro, relativo ao matrimónio, fixa e desenvolve graus de parentesco e transmissão de bens, de acordo com leis e regras sociais, tendo em vista a manutenção de um corpo social, através da sua reprodução.

Por sua vez, o dispositivo da sexualidade surge ancorado ao primeiro, conferindo importância a algo que transcende a lei ou os estatutos definidos. Apresenta, desse modo, objectivos distintos:

“as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues 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.”<sup>306</sup>

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, o autor entende que esta não deve ser encarada como uma estrutura social, económica e política de aliança, que impreterivelmente exclua, atenua ou refreie a sexualidade e a reduza à função de procriação historicamente instituída pela tradição judaico-cristã. Na sua perspectiva, o núcleo constitui antes um mecanismo fixador e um suporte permanente da sexualidade: “A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança.”<sup>307</sup> Fora desse microcosmos, a sexualidade adquire um estatuto ilícito, sobretudo em situações de adultério, como a vivida por Adelaide Coelho da Cunha.

Em termos de evolução sociológica, o olhar político sobre a família que aqui descrevemos marca um ponto de viragem nas relações sociais e na própria relação dos cidadãos com o Estado e os poderes instituídos, embora seja importante referir que, já no século XVIII, Hegel havia encarado a família como “garantia da moralidade natural”<sup>308</sup>. Em concordância com a designação, Michelle Perrot acrescentaria: “Templo da sexualidade comum, a família nuclear

---

<sup>305</sup> *Idem*, ps. 100 e 101.

<sup>306</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>307</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>308</sup> Cf. Hegel, F. (1992). *Enciclopédia das ciências filosóficas em epitome*, vol. 3: *Filosofia do Espírito*. Lisboa: Edições 70.

erige normas e desqualifica as sexualidades periféricas. O leito conjugal é o altar das celebrações legítimas.”<sup>309</sup> Pode portanto concluir-se que o adultério é motivador de consternação social por colocar em causa a legitimidade da prole, com a possibilidade do nascimento de filhos bastardos. A consternação será maior relativamente à mulher, uma vez que apenas a paternidade dos filhos pode ser questionada: a entrada de terceiros elementos numa relação introduz a transgressão e a dissonância. Por oposição a um amor livre torna-se assim necessário fortalecer os laços da família, do amor doméstico e equilibrado, que respeita as instâncias de poder.

A legitimidade da família não será, no entanto, 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 masculina que os compele à traição. As mulheres, pelo contrário, apresentarão maior necessidade de serem amadas do que de amar, na eterna busca pela segurança, por um “porto de abrigo” onde se sintam bem consigo próprias: a tranquilidade prevalecerá, na maioria dos casos, sobre a necessidade de um amor físico. Pressupondo-se um apetite sexual brando e uma natureza libidinal recatada, a infidelidade feminina será sintomaticamente encarada como um acto de maior coragem, promiscuidade, irresistibilidade, compulsão e devaneio. Tendo o amante sido capaz de despertar sensações e sentimentos que em muito superam os que a esposa poderá ainda nutrir pelo marido traído, diríamos que a junção de todos os factores culturais nomeados concorre a uma ferida imensa no orgulho masculino.

A nossa hipótese encontra eco (e reforço) na psicanálise. Em termos comparativos, Freud considera existirem diferenças fundamentais no processo de escolha objectal levado a cabo por ambos os sexos, constatando, ainda assim, a não universalidade das mesmas. Por oposição ao amor narcisista (dirigido ao próprio ego), o amor objectal é, no seu entender, característico do indivíduo de sexo masculino. Supervalorizando o sexo, o homem procede à transferência do seu narcisismo original de criança para o objecto sexual, o que o conduz a um estado de compulsão neurótica (errada e frequentemente associado ao sexo feminino) característico da pessoa apaixonada.

Segundo Freud, o narcisismo original da mulher encontra-se em estado de latência até ao início da puberdade. Nessa fase, porém, intensifica-se, despoletando um processo desfavorável ao desenvolvimento de uma verdadeira escolha objectal e concomitante supervalorização sexual. Por essa razão, será mais difícil a mulher apaixonar-se:

“As mulheres, especialmente se forem belas ao crescerem, desenvolvem certo autocontentamento que as recompensa pelas restrições sociais que lhes são impostas em sua escolha objectal. Rigorosamente falando as mulheres amam apenas a si mesmas, com uma intensidade comparável à do homem por elas.

---

<sup>309</sup> Perrot, M. (org., 1991). *História da vida privada 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 115.

Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas graças.”<sup>310</sup>

Numa perspectiva freudiana, estas mulheres exercem um enorme fascínio sobre o sexo masculino, pela conjugação dos óbvios motivos estéticos a um certo poder atractivo do seu próprio narcisismo. A segurança e a autoconfiança que transparecem, bem como uma certa natureza enigmática, revelam-se irresistíveis para o homem que se encontra em busca do amor objectal. Paralelamente, Freud defenderia ainda, no seu artigo *O tabu da virgindade*<sup>311</sup>, que a repressão sexual sobre a mulher tem como objectivo fixá-la a um único homem, garantindo o sucesso do casamento através da sua monogamia. Gilles Lipovetsky sustentaria os argumentos reafirmando a passividade feminina em termos afectivos e sexuais:

“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.”<sup>312</sup>

Ideia reforçada por Robert Wright, para quem o homem é genética, natural e sexualmente livre, pela imensamente superior quantidade de vezes que pode procriar quando comparado a uma mulher. Ainda assim, a divisão bipolar que ele realiza acerca da feminilidade – de virgem ou prostituta – impele-o a que apenas respeite e aceite casar com a primeira. Elaborando uma sobrevalorização da reserva táctica da mulher em termos sexuais, 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.”<sup>313</sup> Apesar de exaltar a igualdade e a liberdade dos amantes, o amor não deixa assim 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 a infidelidade do marido, este teve de manifestar a sua virilidade face à situação inversa, o que reforça a teoria de Robert Wright: o homem compete pela conquista da mulher assumindo, na maioria dos casos, uma posição violenta em momentos de perda. A

---

<sup>310</sup> 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.

<sup>311</sup> Também presente na obra acima citada.

<sup>312</sup> Lipovetsky, G. (1997). *A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino*. Lisboa: Instituto Piaget, ps. 16 e 17.

<sup>313</sup> 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.”

mulher, por sua vez, menos agressiva, terá maior facilidade de aceitação da infidelidade do marido.

## 5. Considerações finais sobre *Solo de violino*

Setenta anos após a prisão de Manuel Claro e o internamento psiquiátrico de Adelaide Coelho da Cunha, tendo em vista a reconstituição da história e a sua transposição para o grande ecrã, Monique Rutler afirma, como já referimos anteriormente, ter contado com o apoio de uma bisneta de Adelaide, que lhe terá fornecido o seu depoimento, algumas fotografias e um vestido da bisavó. No entanto, para além do diário de Adelaide, a que a realizadora teve acesso, e das cartas publicadas no jornal *A Capital*, 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 no processo, referem a sua cumplicidade nos acontecimentos relatados. Uma história maldita, de facto, e inexplicavelmente ocultada pelo passar dos anos.

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!*<sup>314</sup> (2009), onde se podem agora (re)conhecer mais alguns detalhes verídicos, nomeadamente o facto de Adelaide e Alfredo da Cunha terem vivido em Lisboa, no palácio de São Vicente (esquina entre o Largo de São Vicente de Fora com a Rua A Voz do Operário). De acordo com a historiadora, entre os muitos nomes dos amigos e conhecidos, frequentadores da casa, encontravam-se os de:

“Sophia de Mello Breyner, madame Rey Colaço e filhas, as condessas de Nova Goa, de São Paio, de São Miguel e de Penalva d’Alva; Jacinta de Fontes Pereira de Melo Dinis, Maria Luísa Braancamp Freire, a actriz Virgínia, a viscondessa de Carnaxide, D. Miguel Vaz de Almada, os condes de Sabugosa, de Monsaraz, de Valenças, de Nova Goa e Penha Garcia; o doutor Sobral Cid, o escritor Júlio Dantas, e outros grandes nomes da cultura portuguesa como Cândido de Figueiredo, Luís Folque, Augusto de Castro e Curry Cabral, Sousa Viterbo, entre outros; os irmãos Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro; o jornalista, poeta e homem de teatro, Gustavo de Matos Sequeira, o coronel João de Sousa Tavares, o arquitecto Raul Lino, e tantos, tantos mais.”<sup>315</sup>

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.

---

<sup>314</sup> Para 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).

<sup>315</sup> Gonzaga, M. (2009). *Maria Adelaide Coelho da Cunha – Doida não e não!* Lisboa: Bertrand Editora, ps. 18 e 19.

Em *Solo de violino*, exibem-se apenas algumas cenas com Fernanda Lapa/Adelaide a vaguear entre pacientes em 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 o seu amor, como a ouvimos citar pela voz da actriz: “Não há manicómios, 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.”

Na proposta de mostrar um crime tal como ele foi cometido, a realizadora reuniu assim, de uma vez, acusações bioéticas, políticas, culturais, mediáticas e feministas. Julgamos, no entanto, que a reconstrução não teria tido a mesma eficácia mediante uma recolha de testemunhos e o encaixar de peças soltas, característicos de um documentário. Ao se imiscuir num tema tão denso como a loucura (os seus limites e definições), o filme demonstra uma clara opção pelo abandono dos relatos e um aprofundamento da vida das personagens que compõem a trama, centrando-se em Adelaide. Para clarificar a sua história de amor, foi necessário mostrar e não (re)contar, exhibir e não explicar, deixar espaço para a interpretação e não relatar o conhecimento de outrém. O que fez uma mulher de meia-idade, no início do século, abandonar o fausto da vida que levava no centro de Lisboa e fugir com um jovem anarquista para o interior do país? De que forma reagiram os seus familiares? A que critérios correspondeu a elaboração do seu diagnóstico? Questões que conduzem a narrativa, construída com base na representação de uma sociedade que compactua com o caso.

A reclusão da mulher na sua (as)sexualidade, o domínio masculino e o tráfego de influências de profissionais insuspeitos são os tópicos dominantes. A figurativização do exercício das instituições e a escolha de um tratamento ficcional por parte da realizadora não reinicia, por sua vez, o eterno debate em torno da dicotomia ficção/documentário, mas antes revela uma certa tensão entre os dois modos de inscrição fílmica, sublinhando todas as opções de Monique Rutler em termos de *mise-en-scène*. Correspondendo esta ao sistema ordenado de representações, é através da mesma que o espectador/a tem acesso a todos os gestos articuladores de poder que potenciaram os acontecimentos verídicos. Para além de uma composição inerente à cena fílmica, a *mise-en-scène* institui-se aqui, e deste modo, como um 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.”<sup>316</sup>

A vida real que se estrutura como ficção, com a câmara a situar-se nos lugares de poder, a questioná-los e a dar visibilidade ao invisível. A ficção que exponencia a densidade histórica do que é exposto. O olhar que denuncia e constrange uma sociedade acéfala, ordenada, que cala e consente. E, mais importante, o potencial de reflexão sobre os resquícios do exercício autoritário nas práticas socioculturais que perduram.

---

<sup>316</sup> Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Em: Queiroz, R. C. & Guimarães, C. (orgs., 2008). Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 63.



# Capítulo 10: O niilismo de Cláudia Tomaz como prenúncio de um cinema português centrado no miserabilismo humano

## Introdução

Cláudia Tomaz é uma das representantes da nova geração de cineastas portuguesas 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 cinematográficas 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, em 2003, na Suíça). Reside actualmente em Londres e não considera, de todo, a hipótese de voltar a Portugal. O presente capítulo é uma proposta de análise fílmica centrada na primeira longa-metragem de Cláudia Tomaz. Destacando os principais traços do estilo e identidade da realizadora, reflectimos ainda sobre a presença de características idênticas numa cinematografia nacional dominante.

### 1. Imagens sufocantes

“Não é sinal de saúde estar bem adaptado a uma sociedade doente.”

Jiddu Krishnamurti<sup>317</sup>

Cláudia Tomaz tinha apenas 27 anos quando realizou a sua primeira longa-metragem. Centrado no dia-a-dia de um casal toxicod dependente, *Noites* é um filme circular, que começa

---

<sup>317</sup> 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.”

no cenário onde termina: um bairro degradado de uma Lisboa decadente e sombria, bem distante do estatuto romântico, turístico ou cosmopolita de capital europeia. A sobrevivência diária que aqui conhecemos é a de Teresa — portadora de uma doença grave, não especificada — e 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.

Tratando-se de uma obra de carácter experimental, a atenção de Cláudia Tomaz terá estado previsivelmente focada ao nível das sensações produzidas no espectador. No entanto, apesar de um certo descentramento na narrativa e na possibilidade de contar uma história, o reconhecimento de uma trama hegemónica é ainda concretizável, sendo o mote fornecido por uma deprimente mostra da degradação humana. Em *Noites*, por entre as estratégias de superação de mais um dia e como forma de ganhar algum dinheiro que sustente a sobrevivência de ambos, João dedica-se à prostituição. A sua actividade, associada à debilidade física de Teresa, faz com que os corpos dos amantes pareçam campos de batalha sacrificiais onde a doença se instala, agravada pela exploração económica de terceiros e a decadência de uma sociedade capitalista onde tudo se pode comprar e vender. 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 prisões abstractas, neles se reflectindo a resistência de integração apontada pelo escritor indiano, Jiddu Krishnamurti, na frase colocada em epígrafe.

Pela dureza das imagens exibidas, a sequência mais importante do filme 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 realidade que já sabia existir perturba-a de tal forma que a cena seguinte é a de um forte ataque de tosse com vômitos incessantes, pormenorizada e excessivamente filmados através de uma alternância de grandes e médios (mas sempre sufocantes) planos do rosto de Teresa. De uma forma geral, este parece ser o segredo do desconforto ou do murro no estômago originado pelo filme de Cláudia Tomaz: nele passamos mais tempo de braços cruzados a olhar para alguém em sofrimento do que passaríamos na vida real. Aqui, é a passividade que nos constrange já que, como pretende Bazin<sup>318</sup>, 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.

---

<sup>318</sup> Cf. Bazin, A. (2003). “Ontologia da imagem fotográfica”. Em: Xavier, I. (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrasilme.



Imagens 38 e 39: Fotogramas de *Noites* (Cláudia Tomaz: 2000), retirados da sequência referida, em que Cláudia é confrontada com o modo de vida do namorado. Cópia gentilmente cedida pela produtora do filme.

Iniciando-se com um *travelling* de quase dois minutos por bairros degradados de Lisboa, o filme oferece, em seguida, um plano médio do jovem casal. O aspecto pouco saudável de ambos é exibido logo nos primeiros momentos, coadjuvado por diálogos improváveis, ditos no tom de voz baixo de quem há muito parece ter perdido o raciocínio. Tecnicamente, pode dizer-se que, apesar de *Noites* apresentar alguns planos panorâmicos de pontos altos da cidade, característicos dos documentários sobre ambientes urbanos, estes se encontram em minoria, quando comparados com a profusão de grandes e médios planos, capturados com uma câmara incomodativa que absorve e devora os rostos das personagens. A montagem, por sua vez, é lenta, e o filme algo minimalista, oferecendo à espectadora e ao espectador tempo necessário para a reflexão e experimentação.



Imagem 40: Fotograma de *Noites* (Cláudia Tomaz: 2000), retirado de uma das cenas iniciais, em que Cláudia e o namorado surgem, pela primeira vez.

Um retrato moderno da degradação humana que se pretendia poético, e onde quase ouvimos 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.”<sup>319</sup> Para além de uma carreira que então se iniciava, Cláudia Tomaz reflecte assim as suas preocupações sociais e uma certa urgência em filmar a degradação do mundo que a rodeia, recorrendo a dispositivos formais de realismo, alternados com alguns efeitos pretensamente poéticos. Ultrapassando os limites de uma linguagem cinematográfica convencional, a realizadora redefine, deste modo, linhas muito ténues entre a ficção e o documentário.

## 2. Ficção documental ou documentário ficcionado?

Em *Noites* Cláudia Tomaz capta uma existência a meio, num pântano onde a esperança parece há muito ter morrido. Serve-se de pedaços dispersos de uma história e de elipses narrativas inconsistentes, pautados pelo medo e pela escuridão, num lirismo desesperado e incerto. Não obstante, sendo apresentado como ficção (ainda que híbrida), *Noites* comporta diálogos, previsivelmente extraídos de um guião e de cenas ensaiadas que transmitem, a quem assiste, a mensagem sub-reptícia: “Isto é um filme”. Esta mescla entre ficção e documentário – que se poderia associar a uma mescla entre sonho e vivência –, memoriza, no entanto, algo que não foi vivido e que, pela mesma razão, não deveria ser revisitado (ou “memorizado”). Daí, surge a indecisão: optar por uma envolvimento não convidativa (mas também não imposta) ou pela inércia?

A proposta de Cláudia Tomaz, na sua essência, parece-nos simples: mapear qualitativamente o dia-a-dia de dois toxicod dependentes, assumindo a alternância – entre uma dimensão intimista e uma dimensão colectiva, bem como entre os registos de ficção e documentário – como dispositivo essencial do filme. Os diálogos em que João reforça o medo de perder Teresa e nos quais afirma que ela é “tudo o que tem no mundo” são contrapostos aos momentos em que se prostitui. Por outro lado, o realismo de algumas cenas reconduz-nos ao eterno debate: será esta uma ficção documental ou um documentário ficcionado? Por que razão não terá Cláudia Tomaz optado pela realização de um documentário no seu sentido mais restrito? Numa entrevista que nos concedeu, e já publicada na revista *Doc On-Line*, a realizadora responde a estas questões e justifica o seu desinteresse por uma narratividade fílmica:

“Eu considero enriquecedor trabalhar nessa linha indistinta entre vida e narrativa. Os meus filmes são ‘sem-género’, 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,

---

<sup>319</sup> Andresen, S. M. B. (1995). *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, p. 178.

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.”<sup>320</sup>

Para além de uma opção estética e de um interesse intelectual pelo género híbrido assumidos pela realizadora, consideramos ainda que inúmeras barreiras éticas seriam certamente colocadas à filmagem de um documentário com cenas tão exploradoras da intimidade como as já referidas. A ficção e o suposto enredo poderão assim ter funcionado como uma defesa de Cláudia Tomaz, mantendo uma distância que seria improvável na recolha de testemunhos paralelamente reais. No entanto, neste caso, o género pode ser mais revelador da realidade do que o documentário puro, o que nos recorda as palavras de José Luis Guérin quando afirma: “Creio que existem muitos cineastas que, trabalhando em ficção, conseguiram trazer muito mais luz à realidade do que muitos documentaristas.”<sup>321</sup>

Não se tratando de um filme biográfico – são poucos os dias do quotidiano deste casal que ficamos a conhecer –, dele pode extrair-se um certo tom de comentário sobre a vida pós-moderna. Em *Noites*, a espectadora ou espectador sente-se cada vez mais enlameado, permanecendo assim até ao final (e, certamente, muito depois deste), já que não existe, na obra, qualquer impulso purificador, de tentativa de fuga ou esperança de salvação. *Noites* é um filme fatalista, miserabilista e vazio, que falha ao não explicar as causas das fatalidades, da miséria e do nada. Lança, por outro lado, algumas perspectivas sobre a decadência e a auto-destruição produzidas pela toxicodependência – característica que poderia fazer desta uma obra pedagógica/socialmente responsável, procurando reunir testemunho e memória, ou funcionando como sinal 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 algo semelhantes às observadas em filmes de temática análoga, como *Trainspotting* (Danny Boyle: 1996), *Requiem for a dream* (Darren Aronofsky: 2000) e *O casamento de Rachel* (Jonathan Demme: 2008).

Neste âmbito, Beatriz Sarlo afirma: “A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado.”<sup>322</sup> Para a autora, não pode existir testemunho sem experiência, sendo que esta se encontra também dependente da narração: “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu

---

<sup>320</sup> 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.

<sup>321</sup> Fernández, C. *et al.* (2006). Conversación com José Luis Guérin, originalmente publicada em *Cabeza Borradora*. Nº3. Madrid. Entrevista consultada a 2 de Agosto de 2012, disponível em: [http://tierradegenistas.blog.com.es/2006/08/19/conversacionn\\_con\\_josac\\_luis\\_guerasn-1037627/](http://tierradegenistas.blog.com.es/2006/08/19/conversacionn_con_josac_luis_guerasn-1037627/). No original: “Yo creo que existen muchos cineastas que trabajando en la ficción han arrojado muchísima más luz sobre la realidad que muchos documentalistas”

<sup>322</sup> Sarlo, B. (2005). *Tempo passado*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 24.

esquecimento e transforma-a no seu comunicável, isto é, no comum.”<sup>323</sup> A narração inscreve, deste modo, a experiência numa temporalidade que se actualiza a cada repetição e “que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas da sua lembrança.”<sup>324</sup> *Noites* concentra estes três elementos – experiência, narrativa e memória –, apesar da desatenção dada à estrutura narrativa e da também já mencionada memorização de experiências verosímeis (não necessariamente reais), filmadas com base na observação (e não necessariamente na vivência).

A matéria-prima trabalhada por Cláudia Tomaz foram assim as “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.”<sup>325</sup> A imagem virtual (lembrança pura) não é, portanto, um estado psicológico, já que ela existe no tempo e fora da consciência. Por essa razão, Deleuze considera que 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, admite que o facto de as imagens-lembranças (e mesmo as imagens-sonhos ou o devaneio) obcecarem a consciência – o que necessariamente lhes atribui um comportamento caprichoso ou intermitente (visto que se actualizam segundo necessidades momentâneas dessa consciência) – gera potenciais equívocos. Neste sentido, 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.”<sup>326</sup>

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. Ainda assim, o seu carácter ficcional acaba 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-sonho, imagens-mundo.”<sup>327</sup>

---

<sup>323</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>324</sup> *Idem*.

<sup>325</sup> Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 108.

<sup>326</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>327</sup> *Idem*, p. 95.

Situando-se *Noites* neste limbo “documentário ficcionado ou ficção documental”, consideramos poder inseri-lo na categoria *mock documentary* ou falso documentário, cujo objectivo principal Nuno Castilho assim define: “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.”<sup>328</sup> Neste sentido, também Cláudia Tomaz terá proposto novas formas de ver (e de fazer) cinema, sem se consignar a definições de géneros que percepciona como 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.”<sup>329</sup>

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”<sup>330</sup>, o que sublinha as questões já abordadas relativas à memorização de não-acontecimentos e nos remete para o conceito “simulação”. Em Jean Baudrillard, esta já não corresponde a um território, a um ser referencial ou a uma substância, tratando-se antes da geração pelos modelos de um real sem origem na realidade, que 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. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real.*”<sup>331</sup>

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

---

<sup>328</sup> 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.

<sup>329</sup> 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>

<sup>330</sup> Castilho, N. T. (2011). *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>331</sup> Baudrillard, J. (1981). *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d’Água, p. 8.

(função semiótica) pelo mundo, mas Ser o próprio mundo, sempre, em toda a parte.”<sup>332</sup> De certa forma, é este constrangimento existencialista pós-moderno que vemos reflectido, como um espelho, no hibridismo do trabalho de Cláudia Tomaz, onde se busca um cinema provocador mas ao mesmo tempo triste, constrangedor mas simultaneamente detalhado, ficcionado mas inegavelmente real. Tendo Debord, por sua vez, constrangido as relações sociais contemporâneas à mediação pelas imagens<sup>333</sup>, julgamos ainda existir espaço (público) para um cinema no qual essas mesmas imagens não sejam ditadas pelo vazio e pelo imediatismo da espectacularização. Uma cinematografia que resiste a essa lógica será precisamente a portuguesa, onde Cláudia Tomaz se insere, ou antes, terá inserido até finais da primeira década do século XXI, como adiante aprofundaremos.

### 3. 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 face à sociedade que a rodeia, uma ansiedade e um “só estar bem onde não se está”<sup>334</sup> tipicamente nacionais. Percepções que a levaram a abandonar Portugal e a procurar novos horizontes, como nos confirma na entrevista já citada, contestando também a (im)possibilidade de regresso:

“De momento, não. 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.”<sup>335</sup>

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.”<sup>336</sup> Hoje, define-se como uma cidadã e uma artista do mundo. Não obstante, pelo menos até esse ano, realizou um percurso

---

<sup>332</sup> Joly, M. (2003). *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, p. 196.

<sup>333</sup> Cf. Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

<sup>334</sup> Referência ao refrão de António Variações na música *Estou além*.

<sup>335</sup> Pereira, A. C. (2011). *Op. Cit.*, p. 276.

<sup>336</sup> *Idem*, ps. 276 e 277.

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 e a captação das personagens em fragmentos, como se já existissem muito antes de serem filmadas e fossem permanecer na posteridade.

Ao analisarmos *Noites* é quase impossível não recordar Andreia, a personagem representada por Ana Moreira em *Os mutantes* (Teresa Villaverde: 2008) – outra história de sobrevivência e de difícil contemplação, onde cada dia se assemelha a mais uma batalha e uma sofrida vitória. Aí, no entanto (e ao contrário do que acontece no filme de Cláudia Tomaz), identificamos luta e “desentrega” a um mundo que castiga as almas adolescentes presentes no filme. Existem motivos para a debilidade física e emocional, como existe um fio condutor que justifica acções e comportamentos. A crueza das imagens pode ser semelhante, mas em *Os mutantes* ela é justificada.

Em *Noites* recordamos igualmente Tina, de *Ossos* – primeiro filme de Pedro Costa, integrante da trilogia das Fontainhas (1997) – quando esta desabafa: “A morte não nos larga”. Sentimento que perpassa o filme de Cláudia Tomaz, transparecido pelo casal em profunda agonia e sofrimento: apesar da nefasta presença (ou devido a ela), reconhecem a importância daquilo que os une. Nomeando outros aspectos, é também notório que, tal como Pedro Costa, a jovem cineasta gosta de trabalhar com actores não profissionais, utiliza escassos acompanhamentos musicais extra-diegéticos e oferece, a quem assiste, espaços de silêncio e reflexão, observando meticulosa e, por vezes, incomodativamente personagens e objectos.

Pela dureza da realidade tratada, podíamos assim questionar-nos se *Noites* é um filme político. Neste sentido, citamos precisamente Jacques Rancière na tentativa de aplicação do mesmo valor aos 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.”<sup>337</sup>

Neste sentido, tal como a obra de Pedro Costa, *Noites* comporta uma acusação em forma de retrato, que filma os mal tratados pela sociedade, 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

---

<sup>337</sup> 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.

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.”<sup>338</sup>

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:

“[...] 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.”<sup>339</sup>

Paralelamente, *Noites* capta uma existência a meio, sem fornecer quaisquer elementos biográficos do casal. Teresa e João são unicamente apresentados como “filhos da pouca sorte”<sup>340</sup>, omitindo-se os motivos 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 sabemos. Não existindo um presumível culpado (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 incómodo) do espectador, mas também uma excessiva gratuitidade.

Pela ausência de prólogo e epílogo formais, diríamos que *Noites* revela 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 bons exemplos da junção dessas características: em ambos se evidenciam conceitos profundamente estudados, que suportam guiões inexistentes e que possibilitam a marca de um cinema de autor. Por este último entendemos, nos casos mencionados, um cinema marginal, que busca o absurdo no único local onde ele pode ser

---

<sup>338</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>339</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>340</sup> Expressão usada pela personagem João no final do filme.

encontrado (sem afastar, mas antes conquistando a atenção do público): o cotidiano. Pêra e Gomes apresentam assim narrativas que se vão delineando, estruturando, condensando – 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, adolescente e igual ao que já todos teremos vivido. Em *A Janela* reconhecemos 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 a resistir aos seus encantamentos.



Imagens 41 e 42: Fotogramas de *Aquele querido mês de Agosto* (Miguel Gomes: 2008) e *A janela* (Edgar Pêra: 2001), dois filmes onde consideramos existir uma improvisação e um cinema experimental com melhores resultados do que os obtidos em *Noites*. Retirados, 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 entre Teresa e João, bem como o sofrimento implícito, sejam inverosímeis. Consideramos, no entanto, que os dois filmes mencionados (de Pêra e Gomes) são habitados por adolescentes, mulheres e homens reais, com os quais nos cruzamos no dia-a-dia, e 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. Neste sentido, recordamos Lotman ao afirmar que as imagens do ecrã reproduzem objectos reais, podendo os mesmos, por sua vez, adquirir significações inesperadas na diegese<sup>341</sup>. O processo a que assistimos em *Aquele querido mês de Agosto* e em *A janela* assume 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) produziu efeitos surpreendentes que prendem a atenção do espectador/a até ao final.

<sup>341</sup> Cf. Lotman, Y. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

Esgotando o cariz comparativo da nossa análise, acrescentamos que, contrariamente ao que acontece em *Aquele querido mês de Agosto*, o recurso à “desdramatização” total verificado em *Noites* poderá ter levado a um desinvestimento na psicologização dos actores. Por diversos momentos no filme de Cláudia Tomaz, temos a sensação de estar a ouvir a recitação de diálogos inescrutáveis, num tom absolutamente inexpressivo, monocórdico e entediante. Para além disso, 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.”<sup>342</sup>

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 à tentativa de aproximação à vida e ao quotidiano defendida pela *Nouvelle Vague* francesa. Neste movimento, Deleuze afirma ter-se sentido uma necessidade de trabalhar não apenas com actores não profissionais (como o neo-realismo terá feito), mas com um novo tipo de não-actores profissionais que denomina “actores-médiums”, “capazes de ver e de fazer ver mais do que de agir, e de, ora ficar mudos, ora de ter uma conversa qualquer infinita, em vez de responder ou de seguir um diálogo.”<sup>343</sup> Pela presença destes elementos, o imaginário e o real tornavam-se indiscerníveis. Como nestas *Noites* de Cláudia Tomaz.

#### 4. Niilismo e eterno retorno nas personagens de Cláudia Tomaz

Tendo somado 4500 espectadores<sup>344</sup>, dir-se-ia que este é mais um caso de interesse (e, por vezes, profunda veneração) por parte da crítica, e de paralela rejeição por parte do público. João Mário Grilo, a quem a realizadora agradece no genérico final, atribuiu a *Noites* o estatuto de “verdadeira obra-prima” que viria 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.”<sup>345</sup>

Em consonância com João Mário 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

---

<sup>342</sup> Rimbaud, A. (1871). *Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871*. Disponível em: [http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/lettre\\_du\\_voyant.htm](http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant.htm).

<sup>343</sup> Deleuze, G. (2006). *Op. Cit.*, p. 35.

<sup>344</sup> Dados do ICA.

<sup>345</sup> Grilo, J. M (2000). “Imagens de João Mário Grilo”. Em: Revista *Visão*. 28 de Setembro de 2000. Lisboa: Abril Controljornal Edipresse, p. 156.

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.”<sup>346</sup> E é ainda sobre sentimentos que Câmara escreve ao rejeitar o questionamento de conceitos como objectividade, moral e ética aplicados ao 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.”<sup>347</sup> Não obstante, na redutora avaliação publicada no mesmo jornal, o crítico não vai além das três estrelas atribuídas ao filme (“a não perder”), enquanto Kathleen Gomes e Luís Miguel Oliveira dão apenas duas (“a ver”). Para Kathleen Gomes, a característica dominante do filme é semelhante à leitura 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.”<sup>348</sup>

Salvas todas as debilidades já referidas, parece-nos, no entanto, 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 habitualmente não mostra, mesmo no género documentário. As divisões decrépitas e sombrias, a predilecção por personagens atormentadas, a miséria e uma autopunição dostoievskiana renovada a cada dia que passa. A partir delas se fez um filme onde a toxicodependência origina uma perda de referências e o deambular entre a vida e a morte. Nesta perspectiva, em termos de forma e conteúdo, *Noites* pode definir-se como um estudo sobre a apatia e o cansaço face 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 destes elementos, à decadência, tornando o sofrimento “contagioso através da compaixão.”<sup>349</sup>

---

<sup>346</sup> Câmara, V. (2000). “Sem medo”. Em: *Jornal Público* (Suplemento *Artes*). 22 de Setembro de 2000. Lisboa: Grupo Sonae, p.3.

<sup>347</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>348</sup> Gomes, K. (2000). “Sobre o amor”. Em: *Jornal Público* (Suplemento *Artes*). 22 de Setembro de 2000. Lisboa: Grupo Sonae, p. 4.

<sup>349</sup> Nietzsche, F. (2000). *O anticristo, Ecce homo e Nietzsche contra Wagner*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, p. 13.

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.”<sup>350</sup>

A compaixão pelos fracos e oprimidos, sentimento que Teresa e João despertam no espectador ou espectadora, conduz assim ao *nada* sartriano. Também a este nível, Nietzsche questiona: “Há algo que aniquile mais rapidamente do que trabalhar, pensar, sentir, sem necessidade interior, sem uma profunda escolha pessoal, sem *prazer*, qual autómato do ‘dever’? É decididamente a receita para a *decadência*, até para o idiotismo...”<sup>351</sup> *Noites* não é, deste modo, uma crítica ao mundo moderno, nem sequer uma reflexão com potencial de renovação ou descoberta. Aquando da sua realização, não houve, da parte de Cláudia Tomaz, uma superação do quotidiano ou do familiar, em direcção ao impenetrável, de forma a serem reconhecidas diferentes possibilidades/alternativas facultadas pela própria existência. Preocupada com o realismo das imagens captadas e com a dureza da vida destes supostos marginais, a realizadora esqueceu o que Deleuze denomina como “potencialidades do falso”, afirmando-se 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.”<sup>352</sup>

A narração “falsificante”, para Deleuze, tem o poder de libertar o filme de inquéritos, questionamentos ou testemunhas que atestem a veracidade dos elementos apresentados. A potência do falso é portanto a enunciada por Rimbaud, e já aqui lembrada – “Je est un autre”. Esta constatação atribui à narrativa uma irreduzível multiplicidade de personagens e de possibilidades de existência que Cláudia Tomaz terá preferido ignorar, uma vez que *Noites* apresenta uma estrutura cíclica, confirmando a noção nietzschiana de “eterno retorno”. De uma forma algo simplista, o conceito consubstancia a ideia de que pólos distintos (criação e destruição, alegria e tristeza, saúde e doença, belo e feio, entre outros) se alternam repetidamente na mesma existência, complementando-se entre si, numa circulação impreterível e infinitamente repetida por todas as coisas:

“O maior peso. Como seria, se um dia ou uma noite um demónio imperceptivelmente se arrastasse até à tua mais isolada solidão e te dissesse: ‘Esta vida, tal como a vives agora e tens vivido, terás de vivê-la uma vez mais e mais vezes sem conta; e não haverá nela nada de novo, mas sim te hão-de voltar cada dor e cada prazer, e cada pensamento e suspiro, e tudo o que é

---

<sup>350</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>351</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>352</sup> Deleuze, G. (2006). *Op. Cit.*, p. 172.

indizivelmente pequeno e grande na tua vida, e tudo na mesma ordem e sequência, e de igual modo esta aranha e este luar entre as árvores, e também este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência está sempre de novo a ser virada, e tu com ela, ínfimo grão de pó da poeira!

Não te lançarias ao chão, rangendo os dentes e amaldiçoando o demónio que assim falava? Ou experimentaste alguma vez um portentoso instante, em que lhe responderias: ‘Tu és um deus e eu nunca ouvi nada de mais divino!’ Se aquele pensamento se apoderasse de ti, transformar-te-ia, tal qual tu és, esmagando-te talvez; a questão em relação a tudo e todos, sobre se ‘queres tu isto uma vez mais e mais vezes sem conto?’ permaneceria com o maior peso sobre as tuas acções! Ou então como terias de te sentir bem em relação a ti próprio e à vida para não *reclamares mais nada* senão esta última eterna confirmação, esta última eterna sanção?”<sup>353</sup>

A ideia perpassa grandes clássicos da literatura, como *Madame Bovary* (Gustave Flaubert), *Cem anos de solidão* (Gabriel García Márquez), *A insustentável leveza do ser* (Milan Kundera) ou *Siddhartha* (Herman Hesse). Sendo que a realidade, para Nietzsche, não tem uma finalidade ou objectivo a cumprir, são as alternâncias de prazer e desprazer repetidas ao longo da vida que lhe atribuem significado. Tal não implica que o devir ocorra de modo exactamente igual, mas antes que se experienciem variações de sentidos já vivenciados, nas de uma mesma realidade. Ao contrário do que possa parecer, esta não é uma perspectiva necessariamente pessimista, não se traduzindo numa negação da vida, mas antes na sua afirmação: o desenvolvimento e crescimento só são possíveis mediante a experimentação do declínio e do seu contrário, o que não acontece em *Noites*. A sensação de desespero que pauta o filme ecoa assim, de modo igualmente indelével, a descrição de Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille que aqui recordamos:

“O desesperado é modelado pelo *dever-estar-ser* e pelo *querer-estar-ser*, associados a um *não-poder-estar-ser* e a um *saber-não-estar-ser*. Em ambos os casos, a forma vigente é o *querer-estar-ser*, que pode conduzir a uma revolução ou depressão, por um lado, ou a uma insistência em fazer, por outro.”<sup>354</sup>

De acordo com os próprios autores, os confrontos entre as modalidades podem naturalmente despoletar incompatibilidades e conflitos nos dispositivos que, para o desesperado, se configuram irresolúveis. Enquanto na obstinação se verifica uma vitória do sujeito, no desespero existe apenas a paralisia (o desejo e o simultâneo reconhecimento da incapacidade). Sintetiza-se, deste modo, o estado de consternação no qual Teresa e João se encontram, incapazes de lutar por uma mudança nos seus (mais que previsíveis) destinos –

---

<sup>353</sup> Nietzsche, F. (1998). *A gaia ciência*. Lisboa: Relógio d’Água, ps. 244 e 245.

<sup>354</sup> Greimas, A. J. & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones - De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno Editores, p. 64. No original: “El desesperado se encuentra modalizado por el *deber-estar-ser* y el *querer-estar-ser* y, además, *no-puede-estar-ser* y *sabe-no-estar-ser*. En los dos casos, la modalidad rectora es el *querer-estar-ser*, que puede desembocar, por un lado, tanto en una revolución o en una depresión, como, por el otro, en un empecinado hacer.”

aqui já não vislumbramos um *querer-estar-a-ser* de outra forma, mas uma depressão e consternação profundas (uma das consequências apontadas por Greimas e Fontanille).

Sobre este aspecto, consideramos importante sublinhar que a crítica aqui formulada não é a de ausência de moral da história ou sequer a da necessidade de um final que pudesse alterar os destinos das personagens, funcionando como *cliché* dos malefícios da toxicodependência: tratava-se antes de introduzir acção, possibilidade e movimento nas vidas de ambos. Ainda que o desfecho tivesse sido o mesmo, transpareceria a noção de luta por um destino diferente, com a qual os espectadores/as pudessem identificar-se. Nestas *Noites* sente-se uma profunda ausência de um poder de afirmação e de reacção perante as adversidades, bem como uma libertação dos constrangimentos provocados por culpados invisíveis (porque nunca identificados).

À hipótese de um laivo de esperança ou de uma centelha de optimismo – tendo ficado claro, desde o início, que este não seria um filme onde o casal vive feliz para sempre – Cláudia Tomaz responde com um “viveram unidos na dor, no sofrimento e no imenso miserabilismo. Para sempre.” Constatação igualmente realizada por João, momentos antes do fim, 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 vida.

## **5. O regresso à passividade feminina e aos estereótipos combatidos pelas teorias feministas**

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 mais incapaz de se revoltar, libertar, agir ou sequer tomar uma atitude, para além de pedir dinheiro à sua mãe. João, por sua vez, é o único que se configura 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 pelas teóricas feministas, foi assim recuperado por Cláudia Tomaz. A divisão homem-activo, mulher-passiva, domina o filme, sendo que, no limite das suas forças, é também João quem tenta assumir-se como o herói que procura salvar a mulher amada.

Em *Noites*, a indefinição da sexualidade de João sugere, no entanto, 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 exposto aquando do seu surto). A exposição diegética de João é maior, sem transmissão de sensualidade, mas com uma passagem directa para a sexualidade. O mundo

cinemático de *Noites*, como o mundo deste casal, é um mundo de estagnação. Como personagem, Teresa é negativamente caracterizada pela figura incapaz de agir perante quaisquer adversidades, nada acrescentando à necessidade de identificação das espectadoras de cinema com mulheres reais e empreendedoras, que não cruzam os braços e que fazem parte da acção. O filme entra assim em contradição com a expectativa de que um olhar feminino por detrás das câmaras possa constituir uma voz política ou o contra-cinema preconizado por Claire Johnston.

Em *Noites*, o processo de androgenização das personagens principais, bem como a total dependência revelada pela figura feminina, realizam um processo semelhante ao apontado por Claire Johnston a Agnès Varda<sup>355</sup>. Através de um consentimento silencioso, Teresa permite que João se prostitua com clientes de ambos os sexos para ganhar algum dinheiro, situação que, no entender de autoras feministas como Sharon Smith, Carol Clover ou Laura Mulvey, entre outras, contribui para o aprofundamento de *clichés*: a mulher volta a ser objecto e não sujeito da acção. A feminilidade é, em *Noites*, 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”<sup>356</sup>, no masoquismo de quem observa o namorado a ter relações com outro homem e é incapaz de interferir.

Neste sentido, o filme de Cláudia Tomaz parece dirigir-se aos próprios espectadores como criaturas andróginas, ou mesmo tendencialmente masculinas. Recorde-se que, para Annette Kuhn, como para Laura Mulvey, esta discriminação tem implicações na visualização de imagens por parte das espectadoras femininas, enquanto público que se dirige à sala de cinema, encontrando-se frequentemente em maioria na audiência. Um dos efeitos possíveis é a envolvência inconsciente na retórica do cinema dominante, previamente direccionada para o espectador masculino, sendo através deste percurso que a especificidade do género masculino se torna cultural e universalizada. Não obstante, acrescenta Kuhn, “é essencial enfatizar que a existência de mais mulheres realizadoras não é garantia da realização de mais filmes feministas”<sup>357</sup>, o que vem a ser consubstanciado em *Noites*. Criar uma relação entre a espectadora e a linguagem constitui assim um desafio não superado por Cláudia Tomaz. Em *Noites*, a cineasta terá, de facto, tentado constituir uma forma alternativa de ver e fazer cinema, mas antes baseada na rudez das imagens, dos conteúdos e da própria montagem. O seu principal objectivo foi trazer ao espectador um cinema verdadeiro, despido de

---

<sup>355</sup> Recorde-se que, para a autora, o cinema não é neutro e o olhar da câmara não capta a realidade tal como ela é (mas antes aquilo que a ideologia dominante pretende), defendendo assim que um cinema realizado por mulheres não comporta visões românticas e idealistas.

<sup>356</sup> Referência à caracterização formulada por Simone de Beauvoir na obra *O segundo sexo*.

<sup>357</sup> Kuhn, A. (1982). *Op. Cit.*, p. 8. No original: “it is essential to emphasize that the existence of more women film makers does not in itself guarantee more feminist films.”

artificialismos técnicos, que incomodasse ou causasse desconforto. Ignorou, no entanto, a possibilidade das suas personagens serem encaradas como niilistas, andróginas, sufocantes e, deste modo, corrosivas da imagem de um cinema português que se desgasta por obras como esta.

De uma perspectiva feminista, podemos no entanto considerar que assistimos a 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. Exemplo de uma visualização mais 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, através dos olhos de Simão – transportado para o século XXI como um adolescente narcisista, intransigente e solitário, que se apaixona pela jovem e problemática Teresa. Durante todo o filme apenas chegamos a vislumbrar 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 43 e 44: Fotogramas de *Um amor de perdição* (Mário Barroso: 2008). O 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://apaladewalsh.com/2012/10/22/amores-de-perdicao-parte-2-de-2/> e de <http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=217040>. Ambos os sites consultados a 2 de Setembro de 2013.

## 6. Personagens tabucchianos e a reivindicação de um cinema menos castigador

Numa análise globalizante, poderíamos dizer que Cláudia Tomaz parece questionar-se, sobretudo nas primeiras obras, sobre como fazer filmes num mundo contaminado pela

indiferença, o desrespeito, a futilidade e a amnésia social. Filmar configura-se um acto de resistência e compulsão onde a memória deixa de existir e tudo o que resta é o aqui e o agora, tornando-a uma cineasta do instante e do fragmento. Os seus personagens, seres humanos frágeis e inseguros, à beira do abismo e do colapso da existência, relembram-nos Tabucchi e, em particular, o seu *Nocturno indiano* (adaptado ao cinema por Alain Corneau, em 1989).

Neste romance, o narrador confessa a Christine – fotógrafa que testemunha a miséria e a degradação humana na Índia – ter-se enganado a respeito da própria: “Pensei que uma pessoa como você achasse que na vida é preciso ver o mais possível”, ao que a mesma responde: “Não, o que é preciso é ver o menos possível.”<sup>358</sup> Numa obra onde a memória é definida como “uma falsária espantosa”, ao pedido de Christine – “Vá, conte-me lá o romance” –, o narrador responde: “Olhe que não se trata de um romance, aquilo são fragmentos, um aqui, outro além, a bem dizer nem sequer existe uma história, são pedaços de uma história. Além de que não estou a escrever romance nenhum, eu disse *suponhamos*. [...] A substância é que nesse livro eu sou alguém que anda perdido na Índia.”<sup>359</sup>

Em Novembro de 1996, ao participar no *Festival do Imaginário*, em Abrantes, Tabucchi sustentava as suas opções literárias da seguinte forma:

“Não gosto das pessoas que levam uma vida cheia, satisfatória e que triunfam. Prefiro as que perdem, as pessoas inseguras, as que se enganaram no caminho, e as que andam à procura. Pergunto-me: de que andam à procura esses meus personagens que andam à procura? É difícil dizê-lo, mas talvez se procurem a si próprios. Procuram-se a si próprios através dos outros, porque estou convencido que procurarmo-nos através dos outros é a melhor maneira de nos procurarmos.”<sup>360</sup>

As personagens de Tabucchi (como as de Cláudia Tomaz) parecem assim constituir uma confederação de almas à procura de uma identidade e de um corpo que possam habitar, que lhes reúna os fragmentos, junte as peças de um *puzzle* há muito baralhado, confundido, à deriva ou em estilhaços. A busca de Teresa e João é semelhante à destes seres imaginários criados pelo escritor italiano: um questionamento interior equilibrado pela certeza de se terem encontrado e de se terem um ao outro, o que lhes atribui um propósito não de vida, mas de sobrevivência.

No mesmo evento, Tabucchi definiu o homem do século XX como inseguro, desprovido de certezas, profundamente só e desconhecedor de respostas para as questões mais essenciais da vida. A contemporaneidade espelhou, segundo afirma, a falha dos grandes ideais, a

---

<sup>358</sup> Tabucchi, A. (1984). *Nocturno indiano*. Alfragide: Dom Quixote, p. 108.

<sup>359</sup> *Idem*, ps. 110 e 111.

<sup>360</sup> Tabucchi, A. (1999). “Como percorri o século XX”. Em: Pereira, M. S. (org., 1999). *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa: Fim de Século, p. 276.

ameaça do progresso e a apreensão do futuro, constituindo dever da literatura (enquanto forma de busca e conhecimento) caminhar ao encontro deste homem, conhecê-lo “e penetrar no seu coração de treva, descobrir os seus desejos e os seus sonhos.”<sup>361</sup> Assumindo a hipótese de uma procura infundável, o autor sublinha que o poder da literatura se consubstancia numa força da ilusão (ou do sonho), sendo de esperar que o homem capaz de alimentar ilusões seja ainda livre. Neste ponto, damos por concluído o paralelismo entre as personagens de Tabucchi e Tomaz, visto que as da cineasta partilham uma indefinição da identidade e um certo caos sucedâneo, mas não formulam qualquer tipo de questionamento que lhes permita contrariar a existência niilista deformadora.

Não obstante, apesar de sublinharmos um discurso exclusivamente masculino (“o homem do século XX”), tomamos a liberdade de alargar a dissertação ao género feminino e, mais ainda, de a estender ao universo fílmico. Procedida a ambiciosa tarefa, gostaríamos de relembrar que a justificação habitualmente apontada para a falta de espectadores do cinema português se centra na utilização do tipo de personagens pelas quais Cláudia Tomaz mostra predilecção: com um artificialismo teatral, uma erudição petulante ou a inserção de diálogos tão inescrutáveis quanto improváveis. Colocando de parte a subjectividade de critérios, não se deve ignorar que a falta de público para os filmes portugueses é um fenómeno cultural, social e económico incontornável. Paralelamente, 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 gratuidade das cenas de sexo e violência, o somatório de uma série de *clichés*, a presença de um suposto *star system* entre as actrizes e actores convidados, a construção narrativa básica e, em muitos casos, a co-produção dos canais televisivos privados que exigiram a presença de todos os elementos mencionados, fez com que os filmes não ultrapassassem a extinta fronteira com Espanha (ou apenas o fizessem esporadicamente).

Os filmes de Manoel de Oliveira, Pedro Costa e, mais recentemente, de Miguel Gomes e João Canijo, continuam, por sua vez, a ter mais espectadores no estrangeiro. Como relembra o historiador Paulo Cunha, o debate sobre a internacionalização do cinema português é recorrente, tendo a importância do argumento “público/audiência” voltado a adquirir 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

---

<sup>361</sup> *Idem*.

‘para Paris’. Bragança funcionava aqui como uma metáfora para o gosto popular, enquanto Paris referenciava o gosto da crítica internacional.”<sup>362</sup>

Em defesa de um cinema de autor, Paulo Cunha relembra que, na lista dos cinco filmes portugueses mais vistos fora de Portugal, entre 1996 e 2007, os resultados são 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.<sup>363</sup>

No mesmo período, em Portugal, os filmes mais vistos são realizados por cineastas que Cunha identifica “com 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.<sup>364</sup>

Pode assim depreender-se que um cinema não-norte-americano, produzido longe dos focos de Hollywood, terá maior possibilidade de comercialização fora do seu país se possuir um “cartão de identidade” – uma marca indizível que caracterize e defina o seu autor/a. É por essa razão que associamos cinema iraniano aos nomes de Asghar Farhadi (vencedor do primeiro Óscar para melhor filme estrangeiro atribuído a uma produção iraniana – *Uma separação*: 2011), Abbas Kiarostami (*O sabor da cereja*: 1997; *Shirin*: 2008; *Cópia certificada*: 2010) ou Jafar Panahi (*Offside*: 2006; *Isto não é um filme*: 2010). Intrinsecamente, todos eles

---

<sup>362</sup> 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.

<sup>363</sup> Dados apresentados no artigo acima citado, p. 50.

<sup>364</sup> *Idem*, p. 49.

apresentam esta marca identitária que suscita a *estranheza que se entranha*, bem como o interesse além-fronteiras.

Afirmar que um cinema menos comercial ou um cinema de autor deveriam ser os propósitos dos cineastas não-norte-americanos não é, no entanto, o mesmo que exaltar uma visão negra da existência e uma incessante procura da degradação humana. Esse não será, necessariamente, o caminho a percorrer, ao contrário do que tantas vezes é estipulado pelos elitistas e rígidos cânones da crítica cinematográfica. Sobre esta temática – o cultivo de um certo miserabilismo, comum a inúmeros intelectuais de diferentes áreas –, Fernando Savater constata que a insatisfação é o sentimento ou a reacção mais espontânea e generalizada dos seres humanos, independentemente do momento histórico vivido. A associação de ideias entre o elogio da felicidade (ou da alegria) ao patético, à fragilidade, à brevidade e à futilidade fez com que, desde cedo, na sua opinião, se optasse por um constante lamento pela contemporaneidade:

“Estamos sempre pior do que nunca. Os autores lúcidos e críticos do momento moderno conseguem um grande renome graças à evidência do seu pesar. É natural que assim seja, porque sobre as queixas há sempre muito que dizer, enquanto as celebrações depressa começam a impacientar-nos. A alegria é expansiva mas não missionária, enquanto a angústia necessita de prosélitos.”<sup>365</sup>

Em filósofos como Séneca e Schopenhauer, a alegria é encarada como um aturdimento anestésico ou uma inebriação enganadora que ignora a realidade nua e crua. No entanto, para Savater, a característica da alegria é manifestamente contrária, existindo “apesar de todos os pesares, quer próprios quer alheios. Não porque os ignore, mas porque os vence; melhor, porque na sua raiz própria nada tem a ver com eles; porque os desconhece ainda que os conheça bem de mais.”<sup>366</sup> Consciente do mundo que o rodeia, Savater acrescenta: “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.”<sup>367</sup> Por todas estas razões, conclui que 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.”<sup>368</sup> Convidando a uma recolocação da imaginação no centro da vida, e desta no momento

---

<sup>365</sup> Savater, F. (1999). “A imaginação alegre”. Em: Pereira, M. S. (org., 1999). *Op. Cit.*, p. 323.

<sup>366</sup> *Idem*, p. 319.

<sup>367</sup> *Idem*, p. 323.

<sup>368</sup> *Idem*, p. 324.

presente, o filósofo apela assim a uma *joie de vivre* na qual o prazer seja visto como belo, positivo e intelectualmente enriquecedor. “E que melhor pretexto”, perguntava Alexandre O’Neill “(quem o saiba que o diga!) teremos p’ra viver senão a própria vida?”<sup>369</sup>

Paralelamente, sublinhe-se ainda que um cinema de autor não necessita associar-se ao dramatismo excessivo e ao niilismo reportado para receber essa designação, da mesma forma que a alegria ou o optimismo não deveriam ser conotados com um cinema comercial, cómico, sem profundidade ou substância. Observe-se a cor e a felicidade que Aki Kaurismäki atribui às suas personagens em *Le Havre* (2011) e depressa chegamos à conclusão que o cinema pode ser belo e feliz, sem perder traços de identidade, realismo poético e consistência narrativa, conquistando antes o aplauso da crítica e a satisfação do público. A questão da veracidade nem sequer se coloca: sabemos que o mundo é feito ao contrário daquilo que Kaurismäki nos mostra, mas é também por isso que, tantas vezes, preferimos a ficção ao documentário, e tantas outras mais, à realidade das imagens exibidas num telejornal. Entre a nova geração de cineastas portugueses, da qual Cláudia Tomaz faz parte, existem exemplos claros de realizadoras e realizadores que, optando por um cinema de autor, conseguem escapar a este *fado* do cinema infeliz, trágico e miserabilista: entre eles, citamos os nomes de Catarina Ruivo, Cláudia Varejão, Miguel Gomes e Sandro Aguilar como poderíamos citar tantos outros, numa listagem de exemplificações.

## 7. A evolução no percurso cinematográfico de Cláudia Tomaz

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). A partir daí, a cineasta aventurou-se numa viagem solipsista, com algumas produções independentes de vídeos para a Internet, que disponibiliza gratuitamente no seu *site* [www.claudiatomaz.com](http://www.claudiatomaz.com). *One love* e *Timeless land* são dois dos filmes de 2009, disponíveis no *site*, nos quais notamos um abandono dos espaços metafóricos e uma mudança nas estruturas narrativas, que passam a ser visivelmente mais planificadas e assumidamente documentais. Da análise da obra produzida nos últimos anos sobressai assim um estilo mais rigoroso e adequado à arte de Cláudia Tomaz, sem o lirismo asfixiante dos primeiros trabalhos.

Por último, outro aspecto que consideramos importante salientar no percurso da realizadora consiste na procura de estruturas alternativas para exibição do seu trabalho. Cansada da já discutida invisibilidade a que o cinema português permanece votado, Cláudia Tomaz procurou

---

<sup>369</sup> O’Neill, A. (2000). *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 185.

contornar as tradicionais formas de distribuição, criando plataformas *on-line* de produção e exibição das suas obras. 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 Web TV*, como espaço privilegiado para mostra de filmes em formato micro, no qual lançou a série *London Ground*, dedicada à arte e à música *underground* londrina. Sobre os novos 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.”<sup>370</sup>

Na procura de meios financeiros que sustentem a plataforma, Cláudia Tomaz aderiu ao conceito D.I.W.O (*do-it-with-others*), enquanto alternativa viável para realizar filmes, recorrendo ao contacto directo com os espectadores que os pretendem visualizar. Através da 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, gratuitamente, no mundo inteiro. Neste âmbito, tendo a procura de formas de produção e distribuição alternativas sido uma das batalhas das estudiosas feministas do cinema, pela dificuldade que algumas mulheres encontram não apenas para realizar, mas também para exibirem os seus filmes, será interessante analisar o trabalho de Cláudia Tomaz do mesmo ponto de vista. Recorde-se que Annette Kuhn apontou diversos métodos no sentido de inverter ou contornar a lógica comercial das distribuidoras – a criação de produtoras independentes dedicadas ao cinema de autor; a versão digital de filmes; ou a produção assumida pelas próprias realizadoras noutros tipos de suporte, como o *on-line* – estratégias que Cláudia Tomás tem vindo a concretizar. Para além destas, Kuhn defende ainda, como já referimos, a aposta em circuitos alternativos de distribuição, que passem por sessões em cineclubes e associações feministas, encontros do público com as realizadoras ou mesmo a programação de festivais de cinema temáticos, que absorvam a divulgação de uma possível “estética feminina”. Cláudia Tomaz sente-se, neste caso, confortável com a designação, que entende da seguinte forma:

“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

---

<sup>370</sup> Pereira, A. C. (2011). *Op. Cit.*, p. 281.

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 de encontro a uma forma poética de cinema e de vivência em si.”<sup>371</sup>

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, de Portugal para Londres, também disponível para visualização gratuita no *site*: *Travelogue*, o seu terceiro documentário experimental, filmado em super-8, é definido pela própria como um “*road movie*”, um “*visual notebook*.”



Imagem 45: Fotograma de *Travelogue* (Cláudia Tomaz: 2008). Imagem retirada de: <http://claudiatomaz.com/films.html>. Consultada a 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 a Marrocos, bem como no exotismo de uma cultura separada da Península Ibérica pelo Mar Mediterrâneo. Percorridos vários quilómetros de estradas asphaltadas, com planos abertos de ventoinhas captadoras de energia eólica e outros francos sinais de um progresso europeu, não chegamos nunca a conhecer a identidade daqueles que nos transportam. Embarcados neste *road movie*, visualizamos mercados

---

<sup>371</sup> *Idem*, p. 276.

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 a 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. As opções estéticas efectuadas em *Travelogue* propiciam, deste modo, uma reflexão sobre a importância da imagem (e das aparências) num mundo mediático e contemporâneo. 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.

Para além de um enaltecimento do olhar, Cláudia Tomaz lança assim um convite à interiorização de sensações iconográficas. Apostando numa tentativa de empatia e de sintonização, que tanto falta em *Noites*, a realizadora compartilha a memória e experiência narrativas, potenciando no espectador a sensação de também estas constituírem parte do seu universo imagético. *Travelogue* enaltece, em igual medida, o *voyeurismo* egocêntrico de espectadores e espectadoras que, deste modo, passeiam pelas ruas de Marrocos, convivendo com uma cultura distinta e enriquecedora. Talvez por isso, a sua visualização não seja totalmente desperdiçada numa plataforma *on-line*. Não pretendendo, de forma alguma, diminuir a importância da ida à sala de cinema (mais escura e reflexiva), consideramos que alguns micro-filmes, como *Travelogue*, podem ser vistos no ecrã de um computador pessoal, sem prejuízo da dispersão da atenção do espectador. O facto de se encontrar 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 constatações – foi aqui reduzido a um denominador mínimo, certamente pressionado pela imensidão de imagens e tarefas constantes que a Internet potencia. É possível que a perda da profundidade seja compensada por uma leveza menos gratuita.

O propósito de um cinema documental e informativo (que caracteriza os últimos filmes de Cláudia Tomaz) foi assim evoluindo e sendo trabalhado ao longo da sua obra. Este abandono do hibridismo ficção-documentário inicial não se traduziu, no entanto, 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), tela-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 (até porque, como já sublinhámos, as características não são necessariamente antagónicas), reconhecemos agora em Cláudia Tomaz uma recolha de imagens mais puras, com maior significado, contextualização, estrutura narrativa e verosimilhança. Uma evolução positiva de uma cineasta que soube fazer da vida uma “imagem-lembrança” e desta um microfilme, gratuita e democraticamente acessível.



# Capítulo 11: Cine-ensaio de Solveig Nordlund: hologramas de um futuro próximo no qual tolerância e feminismo conduzem a uma mudança de paradigma

## Introdução

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* constitui uma das raras incursões do cinema português pelo último género, tratando-se de uma co-produção portuguesa e sueca, estreada em 2002, que somaria 3562 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 assim num reconhecimento imediato (e provável receio ou desconforto) por parte de quem assiste ao filme.

No capítulo que nos propomos desenvolver, tentaremos analisar estes e outros factores de identificação, bem como as marcas de um discurso feminista presentes no filme, essencialmente visíveis no que argumentamos ter constituído um processo de “feminização” do conto ballardiano. Nesta perspectiva, é de sublinhar que a narrativa fílmica se centra 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 julgamos importante reconhecer.

## 1. J. G. Ballard e Solveig Nordlund: o escritor e a realizadora da utopia no caos da pós-modernidade

Começamos por centrar a nossa atenção no livro que originou a realização do filme, conscientes de que uma exegese dos escritos de James Graham Ballard equivale a um processo complexo de deambulação por vários universos. Na nossa análise, e por considerada relevância contextual, destacamos apenas alguns momentos marcantes do seu percurso enquanto cidadão do mundo e escritor que reflecte sobre o mesmo<sup>372</sup>: 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.

Na década de 60 iniciou a sua carreira como escritor, tornando-se um dos ícones mais representativos do movimento *New Wave*. Nos anos seguintes, e como aforista convicto (capaz de antecipar menos catástrofes nucleares do que uma realista desintegração dos valores humanos), o autor abandonaria a apetência pela ficção científica, à medida que conquista 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.”<sup>373</sup>

*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. Com narrativas lineares, onde 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, pragmaticamente construída para atingir públicos heterogéneos. Da formação adquirida em ciências naturais, Ballard transferiria assim para a literatura uma objectividade cujo potencial reflexivo

---

<sup>372</sup> 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.

<sup>373</sup> Ballard, J. G. (1973). *Crash*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 23.

necessita ser descoberto por quem lê já que, nas suas palavras, “vivemos hoje dentro de um enorme romance”<sup>374</sup>, esbatendo-se a linha entre ficção e real, sonho e vida, imaginação e mundo. Ao escritor contemporâneo compete, desta forma, trabalhar a realidade rejeitando perspectivas moralistas – 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.”<sup>375</sup>

Atento às particularidades mencionadas, Bragança de Miranda define o autor como atípico dentro do género a que inicialmente se dedicou: “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.”<sup>376</sup> Defensor de um estatuto transitório do período de caos, bem como da sua natural progressão para a ruptura e origem de novos paradigmas, Ballard seria 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. A ansiedade e a noção de esgotamento dos modelos vigentes perpassam assim, não só *Aparelho voador (...)* (originalmente publicado em 1976), como grande parte dos seus romances.

Do ponto de vista temático, julgamos que 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 de 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 este *Aparelho voador a baixa altitude* (2002). Para além destas obras, a realizadora manteve ligações à literatura, na adaptação de *O espelho lento* (2010, curta-metragem a partir de conto de Richard Zimler) e de *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 de Arte. Nos anos 70, começou a trabalhar em montagem, em filmes de João César Monteiro, Manoel de Oliveira, João Botelho, Alberto Seixas Santos e Thomas Harlan.<sup>377</sup> Fundadora do Grupo Zero<sup>378</sup>, participou em vários filmes colectivos, entre os quais *A lei da*

---

<sup>374</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>375</sup> *Idem*.

<sup>376</sup> *Idem*, ps. 7 e 8.

<sup>377</sup> Dados biográficos consultados em Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do cinema português*, vol. 1: 1962/1988. Lisboa: Caminho.

<sup>378</sup> 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, para além de Solveig Nordlund, Acácio de Almeida, Alberto Seixas Santos, Fernando Belo,

*terra* (1976), estreando-se, em 1978, como realizadora de ficção, com o filme *Nem pássaro nem peixe* (média-metragem). Para além das longas-metragens já referidas, realizou *Dina e Django* (1983) e *A filha* (2003), constituindo, juntamente com Monique Rutler, Margarida Gil e Noémia Delgado, uma das representantes da primeira geração de mulheres cineastas, em Portugal.

Com uma atenção dispersa por diferentes géneros e temas, autores como Jorge Leitão Ramos defendem que a filmografia de Nordlund não apresenta uma marca unificadora, desenrolando-se antes em ciclos fechados. Sobre esta perspectiva, 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 adolescência e a referida preocupação com as gerações futuras constituírem temas comuns a esta última 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. No nosso entender, a forte consciência política e social demarcada em toda a obra da cineasta pode funcionar como mecanismo propulsor de unidade temática e, conseqüentemente, de legitimação da sua postura autoral.

Reconhecendo, também neste ponto, certas intertextualidades (éticas e estéticas) entre J. G. Ballard e Solveig Nordlund, consideramos que a realizadora utiliza a arte como veículo de demonstração de três aspectos fundamentais: o desrespeito que os seres humanos nutrem entre si; a fragilidade das vítimas mais comuns; e a urgência do surgimento de novos valores, novos cuidados e novas pessoas. Sumariados de uma forma genérica, os seus filmes lançam um alerta existencialista sobre o caos que consubstancia o final do século XX e início do século XXI. A este terá que suceder-se, subentendemos, uma nova ética e um maior respeito pelo outro.

## **2. A feminização de um conto essencialmente masculino**

A coincidência de temáticas e preocupações sociais constitui, como temos vindo a demonstrar, uma das sinergias e pontos fortes que relacionam a obra de J.G. Ballard e Solveig Nordlund. Restringindo agora a nossa atenção ao conto e filme que deram mote à presente

---

Joaquim Furtado, José Luís Carvalhosa, Leonel Efe, Lia Gama, Paola Porru, Serras Gago e Teresa Caldas, entre outros.

investigação, centramo-nos nas especificidades que o processo adaptativo comportou, lembrando que, pelas páginas iniciais da narrativa ballardiana, perpassa o convite à localização imaginária do 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, leitores e espectadores são informados de que, 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 fim, 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 orweliano, 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, mediante a exploração de gestos e *slogans* de um optimismo forçado e mobilizador de massas, que não se encontravam presentes no conto: ouvimos “We believe in the future” repetidas vezes, através 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*. 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 46: Fotografia de *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund: 2002). Cópia gentilmente cedida, para efeitos de investigação, pela realizadora. No filme, explora-se um discurso iconográfico de cariz essencialmente político, possibilitando a divulgação de uma propaganda de homogeneização da raça.

Em termos comparativos, a obra de Ballard transparece menos a noção de controlo rígido por parte das autoridades, uma vez que, seguindo o percurso característico que definiu o seu estilo literário, o escritor opta por descrever exaustivamente a arquitectura luxuriante dos hotéis de beira de estrada, a alienação conjunta e a euforia sexual mantida apesar dos nascimentos de criaturas mutantes. Elementos onde, de alguma forma, ecoam as suas próprias palavras: “As nossas vidas estão sujeitas ao império desses dois grandes *leitmotives* do século XX: o sexo e a paranóia.”<sup>379</sup> 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 face ao 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 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 que a normalidade é uma subjectividade – imposta por um sistema perigosamente homogeneizador, e aceite por uma estrutura social desinformada.



Imagem 47: Fotograma de *Aparelho 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/ou de expressão artística distintos, Ballard e Nordlund colocam-nos assim perante a possibilidade de a humanidade estar a rejeitar e a eliminar a

---

<sup>379</sup> Declaração do autor já citada anteriormente.

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 e da sua coexistência com uma igualdade jurídica de direitos (recente e frágil conquista dos governos democráticos ocidentais)? Analisando ambos (livro e filme), diríamos que as questões aqui enunciadas terão interessado particularmente a Solveig Nordlund já que, na sua obra, o casal é confrontado com a vivência de uma Z.O.T.E. Ao conhecerem Carmem, a filha que Gould se recusou a eliminar, constata-se que aqueles seres possuem um sistema perceptivo distinto (são cegos e apenas sensíveis à cor verde fluorescente), uma inteligência superior e um sentido de interdependência profundo, necessitando uns dos outros para sobreviver.

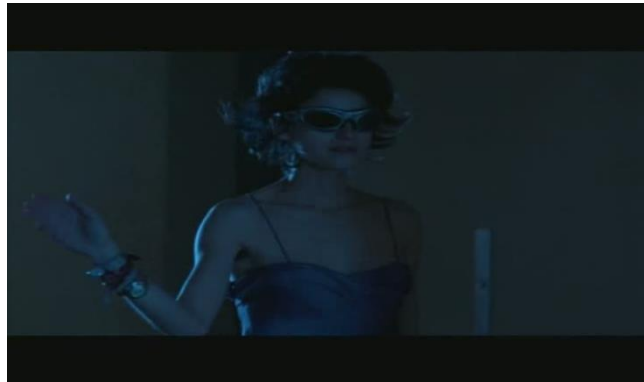


Imagem 48: Fotograma de *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund: 2002). Carmem, a personagem-representativa das temidas mutações genéticas, a que a realizadora atribui uma centralidade original, face ao conto inicial.

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 detalhes, mas também uma visualização e identificação distintas por parte do 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, simultaneamente, provar que o “sistema” é causador da eminente destruição da humanidade.

A realizadora inverte, desta forma, 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 impulsionadora de 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 Carmem) 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 Carmem, 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 49: Fotograma de *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund: 2002). André entrega Elias nos braços da Z.O.T.E. garantindo assim 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 face ao 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 Carmem – a criatura que consubstancia as temidas mudanças genéticas, detentora de uma beleza exótica e sensibilidade extrema, que vive num quarto algo psicadélico e que vagueia pelos corredores vazios do hotel em jeito de holograma do futuro. No filme, como já referimos, 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 assim 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 os princípios das teorias feministas aplicadas ao cinema, bem como a dúvida (legítima), 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 realistas, menos estereotipadas e mais independentes, entendemos que Solveig Nordlund deve 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, lucidez e capacidade de decisão, reconhecível pelas espectadoras do seu filme. Sublinhando-se que este é um exemplo ao qual poderão ser contrapostos outros realizadores (tão ou mais feministas) e realizadoras (comparativamente menos), consideramos, ainda assim, o facto relevante para a presente análise.

### 3. O medo como instrumento de governação

Por entre as singularidades do processo adaptativo de *Aparelho voador a baixa altitude* revela-se uma força das descrições ballardianas e uma paralela densidade imagética de Nordlund, mediada pelo silêncio.

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.”<sup>380</sup>

Do outro, a realizadora filma os mesmos espaços, imiscuindo o silêncio do vazio no encontro não-verbal de Judite e Carmem.

---

<sup>380</sup> Ballard, J. G. (1987). *Aparelho voador a baixa altitude*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 93.

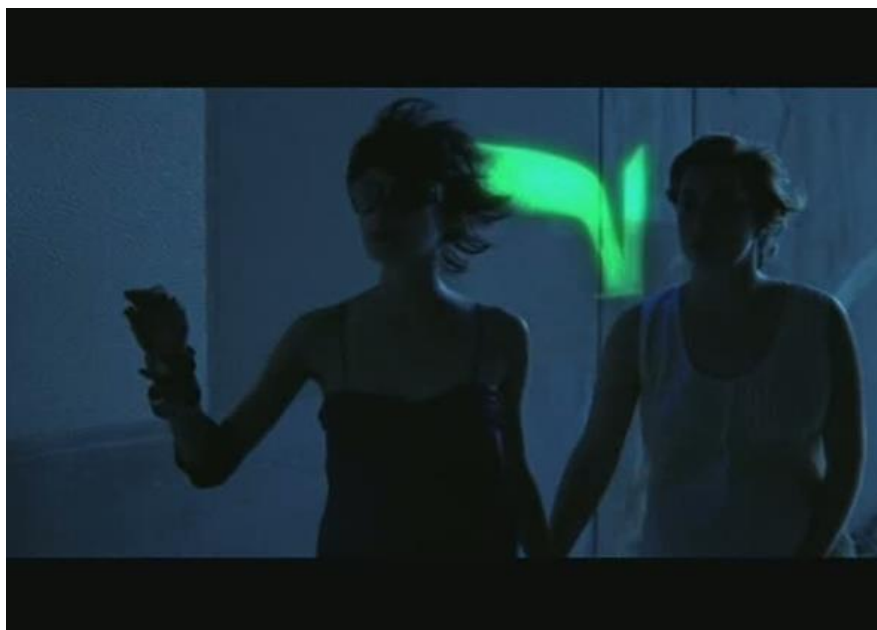


Imagem 50: Fotograma de *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund: 2002). A partilha de experiências entre os dois elementos do sexo feminino é responsável, no filme, pela salvação da Humanidade iniciada em Elias.

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 próprio. 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 lembrar que o incentivo a comportamentos idênticos, tal como a conquista de determinados direitos, 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 assim 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 parte constituinte 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. A postura destes homens e mulheres (que representam os últimos humanos tal como a espécie é conhecida até àquele momento) consubstancia-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 nas últimas décadas e uma tendência quase intrínseca para a discriminação, pelo que não podemos deixar de nos questionar sobre a origem destes fenómenos.

De um ponto de vista filosófico e político, Hannah Arendt sustenta que a génese da intolerância (racista, xenófoba, homofóbica, entre 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, recordamos, 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.”<sup>381</sup>

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 assim dificultado as relações raciais, por se continuar a lidar com diferenças naturais inalteráveis face a 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.”<sup>382</sup>

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. Em termos teóricos, sublinha que, enquanto essa origem correspondeu à partilha de uma língua, não pôde ser

---

<sup>381</sup> Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, p. 76.

<sup>382</sup> *Idem*, p. 77.

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.”<sup>383</sup> 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 assim, no entender da filósofa, a uma 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.”<sup>384</sup>

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. A base das acções despóticas (reais e ficcionadas) coincide portanto num desrespeito por uma raça distinta que, de um prepotente ponto de vista ocidental, é encarada como inferior. Também neste aspecto, Solveig Nordlund terá concordado com 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 já tantas vezes distanciou e diferenciou seres humanos entre si (brancos e negros, nacionais e estrangeiros, cristãos e judeus, homo e heterossexuais) pode ainda 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 imenso conjunto de pessoas a quem designam como *os outros*.

Paralelamente, as reais manifestações de intolerância e racismo analisadas por Hannah Arendt poderão 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 guerrearem 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.”<sup>385</sup>

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.

---

<sup>383</sup> *Idem*, p. 196.

<sup>384</sup> *Idem*, p. 215.

<sup>385</sup> *Idem*, p. 187.

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 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”. Configurando também 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.”<sup>386</sup>

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 usarem o terror como “meio de extermínio e amedrontamento dos oponentes”, enquanto as segundas o aplicam como “instrumento corriqueiro para governar as massas perfeitamente obedientes.”<sup>387</sup> Não obstante, 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 concomitância, o filme de Solveig Nordlund é também denunciador de um generalizado facilitismo no assimilar de regras impostas por um poder político, sem qualquer tipo de contestação ou debate, pelo que retomamos a frase inicial de Mia Couto e atrevemo-nos a propor um aprofundamento semântico. Na contemporaneidade, como no futuro recriado em *Aparelho voador (...)*, os sistemas despóticos continuarão a ser fomentados por massas subservientes, havendo, por isso “quem tenha medo que o medo acabe”, gerando pensamento, inconformismo e revolta.

---

<sup>386</sup> Couto, M. (2011). “Mudar o medo”. Estoril: *Estoril Conferences*. Video da conferência disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jACccaTogxE>

<sup>387</sup> Arendt, H. (1998). *Op. Cit.*, p. 26.

## 4. As autoras que marcaram a História de um género

As singularidades deste *Aparelho voador (...)* podem, como temos vindo a comprovar, ser constatadas 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, e em Portugal. Numa rápida referência a outras produções nacionais, recordamos 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, ao afirmar publicamente<sup>388</sup>: “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.”<sup>389</sup> 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 postura crítica e a desintegração artística: “Eu fazia 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.”<sup>390</sup>

Recentemente (re)descoberto e homenageado (por via de um catálogo e de uma retrospectiva na Cinemateca Portuguesa, em 2012, e pelo tributo prestado na 33ª edição do FantasPorto, em 2013), António de Macedo atesta não apenas a lentidão do processo de reconhecimento artístico em Portugal mas também uma abertura, ainda que tímida, para diferentes géneros e representações no cinema português. Lentamente, também Solveig Nordlund, como outros cineastas contemporâneos, têm vindo a comprovar que a dicotomia cinema de autor *versus* cinema comercial se pode dissipar, dando lugar a inúmeras zonas cinzentas de interessantes hibridismos que satisfazem, ao mesmo tempo, 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

---

<sup>388</sup> Neste ponto, consideramos conveniente sublinhar 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), como adiante desenvolveremos. Autores, como Rita Palma, consideram a existência de outros filmes portugueses, numa perspectiva mais ampla, que engloba elementos do cinema fantástico ou a inserção de efeitos visuais específicos associados ao género. Seguindo essa linha de pensamento, a autora 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), *A jangada de pedra* (George Sluizer: 2002).

<sup>389</sup> Macedo, A. (2008). Citado por Palma, R. (2009). “O futuro num vão de escadas. A ficção científica no cinema português.” Em: *8º Lusocom*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

<sup>390</sup> Macedo, A. (2012). Por Lameira, J. “O Maverick do cinema português”. *Jornal Público* (Suplemento *Ipsilon*). 7 de Setembro de 2012. Consultado a 5 de Julho de 2013, disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=309959>

um experimentalismo provocador e consistente (desde *Manual de evasão*, de 1994, a *Barão*, de 2011), constituem exemplos dessa desejável dispersão de focos e propostas.

Numa perspectiva distinta, outra das singularidades deste *Aparelho voador (...)* será, como já referimos, a sua realização por uma mulher, tratando-se a ficção científica (tanto na literatura como no cinema) de um género tradicionalmente masculino. Apesar da generalização ser facilmente comprovável, não devem, no entanto, ignorar-se algumas excepções, nas quais nos centramos seguidamente mediante a elaboração de uma síntese histórica. Começando, naturalmente, por identificar as precursoras, lembramos que, apesar da polémica em torno da definição autoral de *Frankenstein*, acaba por existir concordância relativamente ao nome de uma mulher, Mary Shelley, e à sua primeira edição no ano de 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 produto irreal. Na ficção científica, apesar de os acontecimentos narrados corresponderem a um produto inegável da imaginação do autor, estes serão necessariamente verosímeis face aos avanços tecnológicos registados até ao momento. A importância histórica e literária de *Frankenstein* traduz-se assim no facto de, pela primeira vez, os conhecimentos científicos de uma época terem atribuído credibilidade ao fantástico. O monstro, segundo Lola Robles, “é uma criação humana; não surge, como no caso de *Drácula*, do mito ou da lenda.”<sup>391</sup> Sublinhamos, no entanto, que a auspiciosa assinatura da obra (Mary Shelley era filha da militante feminista Mary Wollstonecraft) não impediu a sua total ausência de personagens femininas.

Como proposta de complemento à definição, o especialista Rafael Lara acrescenta outros aspectos aos enunciados por Lola Robles. Concordando que a ficção científica descreve algo que não se encontra presente, mas cuja possibilidade de existência é concebível através do acto científico, o autor defende que as suas funções extravasam esse âmbito, devendo concentrar-se essencialmente na investigação das consequências sociais do progresso científico, entre as quais se poderão enquadrar: “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...”<sup>392</sup> Parte dos elementos listados são perfeitamente identificáveis em *Aparelho voador a baixa altitude*; sublinhamos, no entanto, que o filme não especula sobre as possíveis causas das mutações genéticas registadas, nem sequer sobre o papel dos avanços tecnológicos

---

<sup>391</sup> Robles, L. (2008). *Escritoras de ciencia ficción y fantasía*. Madrid: Biblioteca de Mujeres de Madrid. Texto consultado a 4 de Julho de 2013, disponível no blogue da autora, em: <http://escritorasfantastikas.blogspot.pt/search/label/Mujeres%20y%20ciencia%20ficci%C3%B3n>. No original: “el monstruo es una creación humana, no surge, como en el caso de, pongamos, *Drácula*, del mito o la leyenda.”

<sup>392</sup> Lara, R. (2005). “Mujer, feminismo y ciencia-ficción”. Em: *Página Abierta*. Nº 162. Texto consultado a 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...”

no processo, pelo que esta deverá ser considerada uma obra menos “tecnofóbica” do que reflexiva dos valores e ideais da contemporaneidade, como adiante aprofundaremos.

Regressando a uma apresentação sucinta da evolução histórica das mulheres enquanto autoras de ficção científica, relembramos que, em 1915, Charlotte Perkins Gilman publica *Herland*, narrativa contextualizada num país exclusivamente habitado por mulheres, que três expedicionários descobrem por acaso. Ao longo da narrativa, as personagens focam a sua atenção diária na agricultura e na maternidade, são assexuadas e geram as suas filhas por partenogénese. Inaugurava-se então o debate em torno 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.

Já em 1925, Thea von Harbou publica *Metropolis*. Dois anos mais tarde, Fritz Lang, seu segundo marido, adapta ao grande ecrã aquele que se tornaria um dos grandes clássicos do expressionismo alemão, com guião escrito por ambos. Ainda assim, também neste caso (como em *Frankenstein*), a autoria original feminina não foi contrária aos estereótipos 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 51 e 52: Fotogramas de *Metropolis* (Fritz Lang: 1927), filme adaptado do romance homónimo de Thea von Harbou, onde a autoria feminina não foi contrária aos estereótipos de mulher santa/cruel.

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.”<sup>393</sup> Encarada pela crítica literária como um gênero menor (por supostas estruturas narrativas lineares e falta de qualidade estilística), seria conotada com tendências moralistas e maniqueístas, ao serviço de valores conservadores, sobretudo no que diz respeito ao tratamento ou à invisibilidade a que as personagens femininas são votadas. Neste sentido, Lisa Tuttle descreve a literatura e as obras fílmicas produzidas até aos anos 70 como uma imensa repercussão de estereótipos, nos quais a mulher tem cinco possibilidades de ser representada:<sup>394</sup>

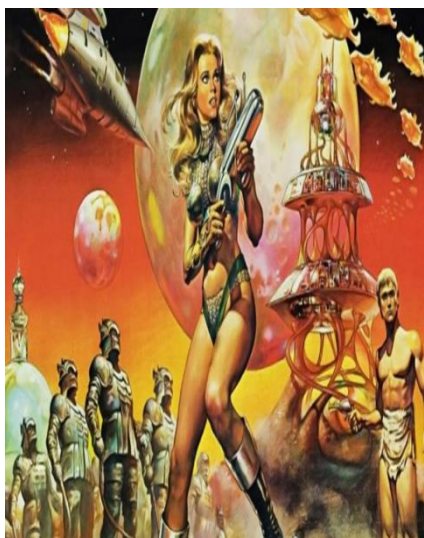
- A “virgem tímida”, que necessita ser salva pelo herói do filme, ou que pede constantes explicações científicas igualmente úteis a espectadores de ambos os sexos;
- A “rainha das amazonas”, a mulher fatal que representa todos os perigos da independência sexual;
- A “cientista solteirona e frustrada”, como constatação da 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”.

Relembrando um exemplo já anteriormente citado, entendemos que 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”. E não corresponderá Hari, a ressuscitada esposa do psicólogo criado por Tarkovsky, em *Solaris* (1972), à figura matrimonial que atinge a perfeição, pela qual Kris não consegue evitar sentir-se novamente atraído?

---

<sup>393</sup> 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. Nº 6, p. 2.

<sup>394</sup> Cf. Tuttle, L. (2001). *Writing fantasy and science fiction*. London: Bloomsbury Publishing.



Imagens 53 e 54: Jane Fonda, em *Barbarella* (Roger Vadim: 1968), e Daryl Hannah em *Blade runner* (Ridley Scott: 1982). Dois exemplos de sexualização da imagem das heroínas ou personagens centrais na ficção científica. Imagens consultadas a 15 de Julho de 2013, retiradas de: <http://www.badhaven.com/tv/tv-news/barbarella-to-get-tv-series-remake-hopefully-with-as-much-free-love-and-hijinks/> e <http://modadesubculturas.blogspot.pt/2011/05/pris-blade-runner.html>.

Face à dificuldade de criação de personagens femininas realistas, constatamos novamente que a maioria dos realizadores de ficção científica seguiu as duas vias percorridas por cineastas dedicados a outros géneros: a criação de estereótipos ou a simples anulação/invisibilidade. Nesta perspectiva, é igualmente difícil assistirmos a *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick: 1964) ou *2001, odisseia no espaço* (*idem*: 1968), e não nos questionarmos: num futuro próximo, os homens irão auto-reproduzir-se? Perante a não existência de mulheres nestes filmes, a conclusão parece evidente, ecoando as considerações de Lola Robles sobre o paradoxo da existência de uma literatura cujo carácter de marginalidade lhe permitia ser profundamente crítica relativamente à sociedade (delineando, em alguns casos, alternativas a esta) e que, não obstante, se mostrou tão conservadora em termos de igualdade de género.<sup>395</sup>

A respeito da temática, Pamela Sargent defende ainda 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. Nesta 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

<sup>395</sup> Cf. Robles, L. (2008). *Op. Cit.*

macho? E o que se passaria, na realidade, se as dominantes fossem as mulheres?”<sup>396</sup>

Pontualizando alguns casos, referimos que, tanto Charlotte Perkins Gilman, na obra *Herland* (edição original de 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 para a institucionalização da tolerância.

Neste aspecto, e estabelecendo relações de intertextualidade com outros filmes, recordamos *O sacrifício* (Andrei Tarkovsky: 1986), pela similar ode à vida e às suas possibilidades de reinvenção através do 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 transmite a mensagem celestial, revelando a única possibilidade de salvação: Alexander terá que fazer amor com uma misteriosa empregada da casa, qual reencarnação de bruxa capaz de reverter o destino trágico da humanidade. No filme de Tarkovsky, o poder de decisão, de sacrifício e de iniciativa reside assim na personagem masculina, enquanto a criada apenas cumpre uma missão, assumindo as tradicionais auras de mistério, distanciamento e incompreensão que o realizador delega às personagens femininas. Por oposição, no filme de Solveig Nordlund, Judite tem um muito maior poder de decisão, competindo-lhe a si a tarefa tradicionalmente masculina de salvação do mundo. Apesar do carácter sacrificial estar também presente (na entrega e libertação do filho do casal), prevalece o encontro entre homens e mulheres que não deixam se amar em tempos de finitude.

## 5. O futuro da ficção científica

Atendendo aos elementos assinalados no subcapítulo anterior, é possível afirmar-se que poucas terão sido as autoras que se dedicaram à ficção científica ao longo do século XX, encontrando-se a explicação para o facto aparentemente relacionada com a menor

---

<sup>396</sup> 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?”

percentagem de mulheres que trabalham nos domínios da ciência e tecnologia. À medida que a percentagem for aumentando, é expectável que o número de autoras 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.”<sup>397</sup> A ironia da observação seria, no entanto, 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.”<sup>398</sup>

Efectivamente, ainda antes do final da década em que Lundwall critica abertamente 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, facilmente 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* (dos irmãos Andy e Lana Wachowski: 1999, 2003 e 2003) aprofundariam a propensão. Ainda assim, se, por um lado, as novas personagens femininas ultrapassam os estereótipos apontados às produções antecedentes, por outro, são raros os casos em que assumem o protagonismo da acção (continuando esse a caber, na grande maioria das situações, ao herói do filme).

---

<sup>397</sup> 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.”

<sup>398</sup> 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.”



Imagem 55: O primeiro filme da saga *Alien* (Ridley Scott: 1979), protagonizada por Sigourney Weaver, é um marco importante na História das Mulheres na Ficção Científica, por ser considerada a primeira personagem a quem é dado destaque não potenciado pela sua imagem.

Imagem 56: Linda Hamilton e os papéis representados na saga de *Exterminador implacável* (James Cameron: 1984 e 1991; e McG: 2009) são outro exemplo de um destaque atribuído a uma personagem feminina central, não objectificada pela sua imagem.

Ambas as imagens retiradas de IMDB ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)) a 10 de Setembro de 2013.

A proposta de contrariar os arquétipos femininos seria assim, nas últimas décadas, menos abertamente aceite pela sétima arte do que por realizadores e realizadoras de séries televisivas. Como exemplo, citamos *X-Files* (1993 - 2002), de Chris Carter, cuja acção é centrada 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* (2005-), de Hart Hanson, regista-se uma tentativa e efeito semelhantes. Na série, a ultra competente e socialmente inadapta da Temperence Brennan, antropóloga forense do Instituto Jeffersonian – Washington DC, contracena com o antigo militar do Exército e actual agente do FBI. Novamente, os avanços e recuos no relacionamento amoroso que 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. Desta forma, deixamos no ar a questão: terá a televisão uma permeabilidade maior na absorção de mudanças de mentalidades, direitos conquistados e tendências pós-modernistas?

Não nos competindo, num estudo desta natureza, a tarefa de aprofundar e procurar responder à dúvida colocada, gostaríamos antes de regressar às especificidades de *Aparelho voador (...)* enquanto objecto de ficção científica, que consideramos corresponder às expectativas de autores/as feministas sobre o género. Nesse sentido, e como já afirmámos 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 caracteriza 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 à estreia dos três exemplos citados – 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 passa a ser 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 a um avanço da criatividade humana, no sentido de produção de novas imagens e representações. De forma peremptória, a autora constata 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 ciência da ficção, 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.”<sup>399</sup>

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 inefectiva em termos feministas). No entanto, estamos em crer que 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 e pouco inovadores, num consultório

---

<sup>399</sup> 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.”

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, pelo que não conseguimos deixar de nos questionar: 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.

## 6. A recusa de uma androgenia futurista

*“Não almejar nem os que passaram nem os que virão.*

*Importa ser de seu próprio tempo.”*

Karl Jaspers<sup>400</sup>

Num período em que diversos autores (como Susan Hawthorne e Renate Klein) e grupos ciberfeministas (como os VNS Matrix – Austrália) 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 – seria expectável que *Aparelho voador (...)* transparecesse algumas dessas crenças e valores. Não obstante, apesar de não ter sido esse o alinhamento teórico seguido por Solveig Nordlund, a esperança deixada pela mensagem final parece antecipar 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 de superficialidade, ímpeto e frieza nas relações pessoais. Sugere-se antes a importância da 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.”<sup>401</sup> Encarar as dificuldades contemporâneas, sem recorrer à nostalgia e à glorificação de tempos antigos ou à mistificação do que há-de vir é a proposta da autora, que

---

<sup>400</sup> Jaspers, K. (1883-1969). Em: Arendt, H. (1998). *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>401</sup> Arendt, H. (1998). *Op. Cit.*, p. 13.

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.”<sup>402</sup>

Assumindo um posicionamento político e filosófico idêntico ao de Arendt, Rosi Braidotti constata 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, para além do não entendimento da transição do mundo humanístico para o mundo pós-humano. Não surpreendentemente, relembra, este auto-engano elementar é inúmeras vezes compensado por movimentos que advogam a chegada do messias. Face a tais contradições da contemporaneidade, 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. Neste sentido, defende que alguns dos mais destacados intérpretes iconoclastas da crise contemporânea são activistas feministas, como a escritora Angela Carter e as fotógrafas Cindy Sherman ou Barbara Kruger.



Imagem 57: 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, a 10 de Setembro de 2013, de: <http://thewhistles.blogspot.pt/2011/06/barbara-kruger.html>.

Incluiríamos Solveig Nordlund, e este seu filme em particular, 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. Ainda assim, sublinhamos que os dispositivos colocados à disposição do 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)

---

<sup>402</sup> *Idem, ibidem.*

nascem do contacto com a água. A opção de Ballard e de Nordlund é, no entanto, distinta: em *Aparelho voador (...)* as crianças são concebidas da forma mais convencional possível, entre casais constituídos por homem e mulher. Sublinhe-se, por outro lado, que as relações de género filmadas pela realizadora não evoluem para uma (também ela estereotipada) androginia dos corpos e das formas de vestir, comum a diversas ficções científicas dos últimos anos (como o já citado *Matrix* ou *Dune*, David Lynch: 1984).

A respeito da temática, Rosi Braidotti sugere inclusivamente que uma das grandes contradições das imagens futuristas e ciberfeministas passa pela recriação de um maravilhoso “mundo sem sexos.” Na sua opinião, a renovação do antigo mito da transcendência como uma fuga ao corpo (transposta para a pós-modernidade como uma igualdade entre os sexos, alcançada mediante uma anulação das distinções entre corpos masculinos e femininos), 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 sexual entre os géneros (que existe e que é salutar) conduz assim, segundo a autora, 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 sublinha uma diferenciação profunda entre homens e mulheres, sem sustentar a tradicional invisibilidade ou anulação de um dos géneros (o feminino). Neste sentido, a evidenciação produzida do mesmo revela antes o bem-estar alcançado numa relação a dois, quando baseada na compreensão mútua e no respeito pelo outro.

## 7. A eterna procura de um feminismo inclusivo

Nesta fase da nossa reflexão, é possível constatar a pertinência da análise de *Aparelho voador (...)* de um ponto de vista feminista, pelo já descrito processo de feminização do conto ballardiano. A centralidade que a realizadora atribui ao encontro de Judite e Carmem remete-nos, no entanto, para outros conceitos igualmente caros aos estudos feministas, podendo sustentar algumas das suas reivindicações mais actuais. No filme, recordamos, duas mulheres que aparentemente nada teriam em comum alcançam uma sintonia, que permite a salvação de uma nova geração de mutantes. Contudo, a experiência que partilham, bem como a inesperada capacidade de entendimento, revelam não apenas o mero registo de dados sensoriais (ou a aquisição de habilidades e competências por meio da repetição), mas sobretudo o desenvolvimento de um processo que as situa na mesma realidade social. De um ponto de vista existencialista, o referido processo coincide com a experiência feminina que Virginia Woolf imiscui nos seus romances, e sobre a qual dissertaria mais aprofundadamente em *Um quarto só para si*. No primeiro ensaio da obra, 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 vieram 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.”<sup>403</sup>

A acumulação de experiências similares, que invariavelmente a posicionaram como mulher, permitiu a Virginia Woolf sintetizar o processo através do qual todas as mulheres 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 “experiência” tornar-se-ia assim recorrente nos estudos sobre mulheres. Ultrapassando o estatuto de mera intuição ou sensibilidade femininas, ela é produzida, como relembra Teresa de Lauretis, não por ideias externas, valores ou causas materiais, “mas por um envolvimento pessoal e subjectivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afecto) aos acontecimentos do mundo.”<sup>404</sup> Por essa razão, autoras como Kathleen Weiler e Iris Young defendem a necessidade de inserção de uma componente empírica na pedagogia e formação feministas, enquanto mecanismo de interiorização e exteriorização, não apenas da experiência imediata e directa, mas também de processos mais gerais e englobantes. Para os principais defensores e praticantes, o método pedagógico permite ainda uma reflexão útil em torno das melhores estratégias de desenvolvimento de relações sociais emancipatórias.

O actual período de mudança e de fortes contestações à epistemologia, à educação e à própria organização dos sistemas políticos ocidentais será, neste sentido, favorável a uma formação de pendor humanista e igualitário, bem como à recuperação de metodologias alternativas de ensino. Para que as mesmas se concretizem, Kathleen Weiler sugere uma revisitação da proposta pedagógica formulada por Paulo Freire (anos 60), mediante uma necessária adaptação de carácter pós-moderno e integracionista. Da mensagem essencial de Freire – desenvolvida a partir do trabalho com camponeses no Brasil, Chile e Guiné Bissau – retém-se, como resumidamente recordamos, 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”<sup>405</sup>, Weiler propõe que a pedagogia feminista reveja e enriqueça o projecto freireano de libertação do sujeito. Entre as maiores

---

<sup>403</sup> Woolf, V. (2005). *Op. Cit.*, ps. 20 e 21.

<sup>404</sup> 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.

<sup>405</sup> Weiler, K. (2004). “Freire e uma pedagogia feminista da diferença”. Em: *Revista Ex Aequo* - Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres. Nº 8. Porto: Celta Editora. Nº 8, p. 94.

fragilidades (e consequentes alvos prioritários da reestruturação) deste último, 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. Consciente da dificuldade de aplicação prática de princípios tão generalistas às teorias feministas (pela não abordagem de especificidades raciais, sexistas ou mesmo físicas), e reiterando a sua necessidade de atualização, a autora nomeia a existência 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.

Assumindo uma estrutura heterogênea dos próprios estudos feministas (que abarcam visões socialistas, liberais, pós-modernas, radicais e conservadoras), Weiler reafirma a importância da compreensão da gênese da pedagogia nos movimentos de libertação das mulheres que, nos anos 60 e 70, buscavam uma mudança social – objectivo comum à pedagogia freireana. O processo de consciencialização da opressão como forma de a anular deverá assim partir da experiência pessoal, enriquecida, no caso da pedagogia feminista, pela diversidade de ideologias acima referidas. A este respeito, é ainda de sublinhar que as próprias feministas enfrentaram críticas semelhantes às que Weiler dirige a Paulo Freire: já na década de 70, diversas autoras e militantes lésbicas e/ou negras – como bell hooks, nos EUA, e Sueli Carneiro, no Brasil – contestaram fortemente a conceptualização universalista “mulher”, por a associarem a um ponto de vista redutor de mulheres brancas, heterossexuais e classe média. A par desse conceito, Judith Butler rejeitaria ainda a categoria “género” (apesar de promovida pelo feminismo com o intuito de não cingir a definição da mulher à sua biologia), por a julgar igualmente normalizadora, restrita a uma oposição binária entre feminino e masculino, e complementada por uma pressuposição heterossexual:

“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 através 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’.”<sup>406</sup>

Evidenciando uma forte influência foucaultiana, Butler sustenta que a definição de uma identidade de gênero exclui ou desvaloriza certos corpos, práticas e discursos, obscurecendo, em simultâneo, 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 gênero não é consequência do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não são consequência nem do sexo nem do gênero.”<sup>407</sup> A teorização da experiência quotidiana prevista pela pedagogia feminista manifestaria assim uma tendência incontornável 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 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.

Procurando responder ao mesmo, Iris Young relembra que a negação da existência de um colectivo social *mulheres* tem como consequência o reforço dos privilégios “daqueles que mais beneficiam mantendo as mulheres divididas.”<sup>408</sup> A consciencialização será portanto fundamental para que as próprias mulheres abandonem a percepção dos seus problemas e sofrimentos como pessoais e intransmissíveis (subentendendo-se aqui a opressão como um processo sistemático, estrutural e institucional). Neste sentido, a autora propõe que se renuncie ao emprego dos termos “grupo” ou “colectivo” na referência a mulheres, passando a usar-se o conceito “serialidade”, desenvolvido por Sartre em *Crítica da razão dialéctica* (1960). De uma perspectiva existencialista, conceptualizar o gênero como série social – um tipo específico de colectividade que o filósofo distingue dos grupos – terá como principal vantagem a não exigência de similitude de atributos, interesses, objectivos, contexto ou identidade. Numa serialidade, defende Young, “a pessoa sente não apenas os outros, mas

---

<sup>406</sup> 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’.”

<sup>407</sup> *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.”

<sup>408</sup> 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. Nº 8. Porto: Celta Editora, ps. 118 e 119.

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.”<sup>409</sup> Concretizando a sua tese, a autora reitera a inexistência de condições específicas para formar parte de uma série: os membros não são necessariamente idênticos pelo que podem chegar a trocar de posições entre si. O conceito será assim aplicável à mencionada partilha de experiências entre as personagens femininas de *Aparelho voador (...)*, quando Judite se coloca, a si própria, no lugar de Carmem.

Na definição sartriana, a unidade da série é amorfa e volátil, sendo o estatuto de membro definido pela vivência em torno das mesmas estruturas práctico-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.”<sup>410</sup> *Mulheres* são, em conclusão, 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. 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.”<sup>411</sup>

As estruturas de género, tal como as estruturas de raça, classe ou religião, não nomeiam, portanto, quaisquer atributos dos sujeitos (nem tão pouco constituem uma identidade), mas antes 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. Dizer que uma pessoa é uma mulher pode prever algo sobre os constrangimentos e expectativas gerais com que terá de lidar, mas não antecipa, como relembra Young, qualquer visão sobre os seus valores, atitudes e posicionamento social.

---

<sup>409</sup> *Idem*, p. 125.

<sup>410</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>411</sup> *Idem*, p. 131.

## 8. Considerações finais sobre *Aparelho voador a baixa altitude*

Em conclusão do presente capítulo, gostaríamos de sublinhar que a recuperação do conceito “serialidade” operada por Iris Young reflecte dois princípios fundamentais que dissolvem, no nosso entender, as eternas acusações de homogeneização e etnocentrismo apontadas às propostas feministas, nomeadamente: a existência de inúmeras mulheres que não consideram o facto de serem mulheres como parte essencial da sua identidade; e as possíveis variações identitárias entre as que se assumem como tal. Coincidentemente, esta é também a mensagem filosófica (e política) transmitida pelo filme, uma vez que, mediante a transposição do conto ballardiano para a sétima arte, as personagens femininas passam a ser reconhecidas como elementos de uma série. Deste modo, ao colocar-se no lugar de Carmem, Judite encara-a como alguém diferente, mas igual a si, situando-a numa realidade onde também ela própria poderia existir.

De um ponto de vista existencialista, “ser mulher” será exactamente isso, pelo que consideramos que a versão cinematográfica de *Aparelho voador a baixa altitude* ultrapassa os obstáculos colocados a uma potencialmente danosa generalização do conceito. 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 próprios de um género, abstendo-se de considerações místicas sobre uma suposta essência feminina.

O medo da diferença, realisticamente apontado por Hannah Arendt como a génese de movimentos anti-semitas, imperialistas e totalitários, permanecerá ainda, na visão ficcionada de Ballard e Nordlund, como a base de um sistema despótico e de uma normalidade subjectivamente imposta. Ao mesmo tempo, por entre os cenários caóticos de futuros cinzentos aqui recriados, reconhecemos que a origem de uma parte substancial dos problemas da Humanidade representa um ciclo quase-nietzschiano de “eterno retorno” ao longo da História, aspecto no qual poderíamos estabelecer um paralelismo com o filme *Noites*, analisado no capítulo anterior. A conceptualização filosófica, a construção das personagens, a consistente evolução da narrativa e a própria realização (aqui em termos técnicos) de Solveig Nordlund manifestam, no entanto, uma clareza e justificação de todos os dispositivos utilizados, o que não acontece na proposta de Cláudia Tomaz. Face à 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. Através dele espera-se que surja um maior cuidado e atenção para com o *outro*, numa integração humanista de múltiplas maneiras de ser.

# Capítulo 12: O fantasma do *anjo da casa* no filme *Daqui p'rá frente*

## Introdução

Nascida em Coimbra, em 1971, Catarina Ruivo é licenciada pela Escola Superior de Teatro e Cinema e especializada em montagem, tendo trabalhado nesta área nos filmes *Mal* (Alberto Seixas Santos: 1999), *Largo* (Pedro Sabino: 2001) e *A mulher polícia* (Joaquim Sapinho: 2003).<sup>412</sup> *Daqui p'rá frente* é a sua segunda longa-metragem (depois de *André Valente*: 2004), na qual assumiria, para além da realização, a montagem e a escrita do guião (este último, em parceria com António Figueiredo). Estreada 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.

A estrutura narrativa é linear e construída em torno de uma 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. Pela abordagem da temática “afirmação política do género feminino”, *Daqui p'rá frente* suscita o debate em torno dos obstáculos enfrentados pelas mulheres na procura de representatividade no espaço público. Tratando-se, o presente capítulo, de uma proposta de análise fílmica, procuraremos ainda promover uma reflexão teórica em torno dos 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.

### 1. “O eu és tu”

Como cenário principal onde a acção decorre, Catarina Ruivo elegeu o 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 captados retratos urbanos facilmente identificáveis, como a travessia diária nos cacilheiros do Tejo, episódios esporádicos de pequena criminalidade, e blocos de apartamentos, descaracterizados, onde apenas se vai dormir. Em termos narrativos, pode dizer-se que a obra marca um regresso da realizadora à

---

<sup>412</sup> Informação recolhida junto da própria e da produtora Clap Filmes, também disponível em: <http://www.clapfilmes.pt/daquiprafrente/realizadora.html>

temática das famílias disfuncionais, residentes nos subúrbios de uma grande cidade, 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 um filho que acusa o processo de separação. Já na segunda longa-metragem, Catarina Ruivo opta por centrar a sua atenção num casal na casa dos trinta anos que enfrenta uma crise conjugal, motivada por acentuadas diferenças de personalidades: enquanto Dora sonha com um mundo melhor que acredita ser possível de conquistar através da militância política, o marido prefere manter-se alheio de compromissos sociais. 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.

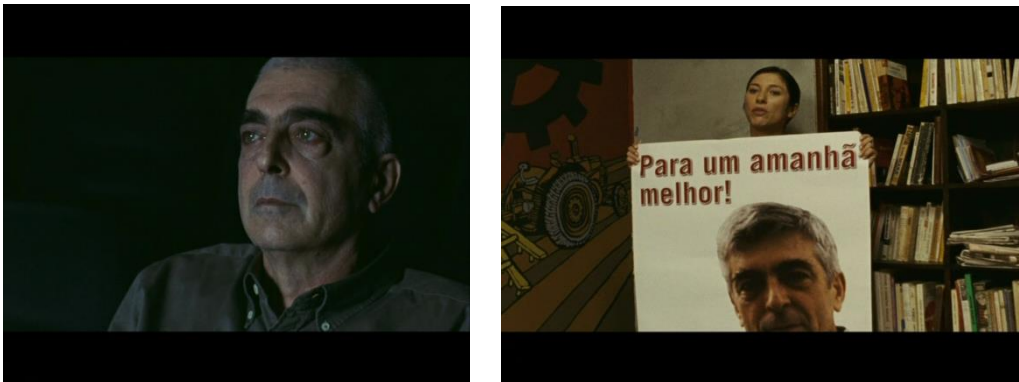


Imagem 58: Fotograma de *Daqui p'rá frente*, retirado de cópia gentilmente cedida pela produtora, para efeitos de investigação. Retrato da periferia de Lisboa, que Catarina Ruivo mostra no seu filme.

Em *Daqui p'rá frente*, como em *André Valente*, estamos assim perante o trabalho de uma cineasta do quotidiano, que gosta de contar histórias com gente dentro e que se revê, a si própria, no conteúdo da definição. Em entrevista concedida via *e-mail*, para complementaridade da nossa 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.”<sup>413</sup> Adoptando um discurso político (não no sentido partidário, mas de consciência social) com uma densidade semelhante à de Monique Rutler e Solveig Nordlund, Catarina Ruivo apela, tanto na entrevista, como em *Daqui p'rá frente*, à observação, ao inconformismo e à capacidade de reacção. Talvez por esse motivo, a personagem Tomás — líder de um pequeno partido no qual são reconhecíveis traços de um Bloco de Esquerda — assumia uma centralidade narrativa 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,

<sup>413</sup> Entrevista de Catarina Ruivo, concedida por *e-mail* para complementaridade do presente capítulo.

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.



Imagens 59 e 60: Fotogramas de *Daqui p'rá frente*. Tomás (interpretado por Luís Miguel Cintra), líder inicial do Partido Esquerda Unida, é o arquétipo do homem desencantado, que se emociona ao visualizar imagens do 25 de Abril. Dora (interpretada por Adelaide de Sousa) é a militante que questiona as suas opções políticas.

Dora, por sua vez, é frequentadora assídua das reuniões do partido, revelando-se uma presença incómoda para o líder, com quem mantém uma relação tensa e problemática. Apesar de respeitar a sua experiência e percurso político, a militante representa o contra-argumento a um discurso instituído pela tradição e, simultaneamente, a tendência que as camadas mais jovens procuram incutir nos partidos de esquerda com assento parlamentar. Em resposta à nossa 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.”<sup>414</sup>

No filme, a primeira discussão a que assistimos — denunciadora do referido conflito de gerações —, é motivada por Dora, que alerta para a necessidade de criação de um *slogan* simbólico, apelativo e mobilizador dos eleitores. Na sua opinião, e designando-se o partido por Esquerda Unida (EU), a mensagem a divulgar deveria ser semelhante à que sugere: “O EU É 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 associação do conteúdo do *slogan* a valores humanistas de tolerância e capacidade de identificação com o outro incide numa introjecção do que o *eu* necessita e numa projecção do que se supõe ser desejado pelo *tu*. Sustentam-se, de igual

---

<sup>414</sup> Entrevista já citada.

modo, 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”<sup>415</sup>), bem como a consideração saussureana da importância da linguagem na constituição do significado social. Consciente de que os desejos, objetivos, problemas e carências da alteridade são partilhados por cada ser, na sua individualidade, Dora revela, por último, uma avaliação cognitiva e uma forte base emocional – características habitualmente conotadas com o género feminino e com mais-valias no desempenho de cargos de responsabilidade.

## 2. Desigualdades que persistem

Apesar da polémica causada, a proposta de renovação do *slogan* é bem recebida por todos (à excepção de Tomás), o que motiva Dora a apresentar uma candidatura alternativa à liderança do partido. Em termos narrativos, se fossem estabelecidas metas para este *Daqui p’rá frente*, uma delas seria portanto 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.”<sup>416</sup>

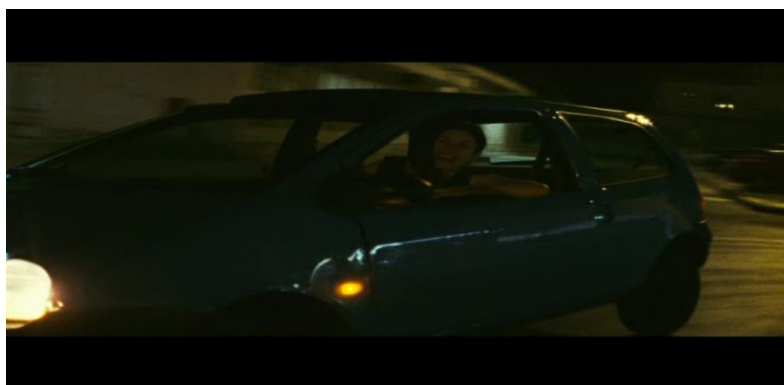


Imagem 61: Fotograma de *Daqui p’rá frente*, no momento em que Dora festeja, sozinha, a sua vitória, recriando uma situação baseada em factos reais.

---

<sup>415</sup> Marx. K. (1978). *Para a crítica da economia política*. São Paulo: Abril Cultural, p. 104.

<sup>416</sup> Entrevista já citada.

O microcosmos recriado em *Daqui p'rá frente* reflecte, deste modo, a situação de outras mulheres em Portugal – país onde há muito se discute a inserção de quotas nos sistemas políticos, face à constante falta de representatividade feminina em cargos de poder. Neste sentido, sendo Dora candidata às eleições autárquicas do seu concelho, julgamos pertinente elaborar um paralelismo com a realidade nacional, observando a percentagem de mulheres eleitas para o mesmo cargo. Recorrendo a dados do Instituto Nacional de Estatística, e calculando as respectivas percentagens, facilmente se pode concluir que as câmaras municipais do país são, na sua grande maioria, presididas por homens.

	1993	1997	2001	2005	2009
<b>H e M</b>	305	305	308	308	308
<b>Homens</b>	300	293	292	289	286
<b>Mulheres</b>	5	12	16	19	22
<b>Percentagem</b>	1,6 %	3,9 %	5,2 %	6,2%	7,1%

Tabela 3: Percentagem de câmaras municipais presididas por mulheres, em Portugal, desde 1993 a 2009.  
Fonte: [www.ine.pt](http://www.ine.pt) (site do Instituto Nacional de Estatística).

No início da década de 90, em 1993, cinco mulheres presidiam menos de dois por cento das 305 autarquias nacionais. Dezasseis anos depois, não pode dizer-se que a evolução destes números tenha sido francamente favorável ao sexo feminino, sendo que apenas 22 mulheres presidem, no momento actual, 7,1 por cento das 308 câmaras municipais. O argumento das dificuldades de conciliação entre vida privada e profissional é aqui fragilizado, uma vez que assumir a liderança de um município implica, previsivelmente, menos viagens e deslocações e uma sobrecarga menor em termos de 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 aqui considerados, 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 4: Percentagem de mulheres que ocupam o cargo de deputadas na Assembleia da República, entre 1976 e 2011. Fonte: [www.ine.pt](http://www.ine.pt) (site do Instituto Nacional de Estatística) e [www.parlamento.pt](http://www.parlamento.pt) (site da Assembleia da República).

A evolução da percentagem de deputadas desde o ano de 1976 (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 República<sup>417</sup>, o Parlamento é constituído por 230 deputados, 63 dos quais são mulheres (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 (31/07/1979 a

<sup>417</sup> Dados disponíveis em: [www.parlamento.pt](http://www.parlamento.pt)

03/01/1980), por nomeação do então Presidente da República, General Ramalho Eanes. Em Julho desse mesmo ano, em entrevista a *O 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.”<sup>418</sup>

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.”<sup>419</sup>

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 incontornável 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. Em 2010, de acordo com o “Relatório sobre o progresso da igualdade de oportunidades entre mulheres e homens no trabalho, no emprego e na formação profissional”, este indicador atingiu os 56 por cento. Sendo a taxa de actividade masculina de 68 por cento<sup>420</sup>, o desemprego consolida-se como flagelo social que atinge maioritariamente as mulheres. 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 determinados constrangimentos sociais que se mantêm, na contemporaneidade, sublinhe-se que, segundo dados da European Women's Professional Network (EWPN)<sup>421</sup>, as mulheres ocupam apenas 3,6 por cento dos cargos nos conselhos de administração das grandes empresas em Portugal – um número muito inferior à média europeia de 11,7 por cento. A histórica dificuldade de conciliação da vida

---

<sup>418</sup> 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.

<sup>419</sup> *Idem*, p. 34

<sup>420</sup> 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](http://www.cite.gov.pt/asstscite/downloads/Relat_Lei10_10.pdf)

<sup>421</sup> Dados disponíveis em: <http://www.europeanpwn.net/>

privada e pública continua a ser apontada como o principal factor justificativo para a manutenção daquelas desigualdades. Estatisticamente, a CITE comprova ainda que, ao nível da distribuição de tarefas diárias, 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, no entanto, uma sensibilidade que ultrapasse a crueza dos números, bem como os seus determinantes socioeconómicos. De um ponto de vista estético, é necessário ir além dos 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 contornando o mal-estar associado ao reconhecimento dos severos efeitos da desigualdade, mas antes 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 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 que procure abordar uma temática feminista entrelaça-se assim 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. Mediante a desconstrução de preconceitos instituídos, sem recurso à dramatização e miserabilismo comuns a outras obras centradas na mesma temática, este é um filme de fácil acesso e diálogos circunstanciais que, não obstante, interpela quem assiste, através da colocação de questões prementes, identitárias e culturais. O ponto forte da proposta de Catarina Ruivo consiste portanto no encontro do que escapa aos estereótipos tradicionais, e na filmagem de uma perspectiva exterior aos mesmos, sintetizando uma conceptualização distinta da dominante na cinematografia nacional. O olhar condescendente, contemplativo e, de certo modo, maniqueísta, dirigido por diversos

realizadores (e algumas realizadoras) contemporâneos à mulher determinada e insatisfeita, foi aqui substituído por um olhar plausível, realista e ético sobre uma mulher igualmente determinada, mas distintamente satisfeita em vários aspectos da sua vida.

Partindo de uma situação verídica, a obra de Catarina Ruivo poderia ainda ser apresentada como sucessora de um dos poucos filmes portugueses que centraram a sua atenção numa mulher real (à qual nunca foi prestado o devido reconhecimento político e social), já analisado nos capítulos precedentes da presente investigação. Tal como *Solo de violino* (Monique Rutler: 1992), *Daqui p'rá frente* vem, de certa forma, preencher a necessidade de realização de mais obras dedicadas a mulheres com um papel relevante na esfera pública nacional. Neste sentido, encontram-se ainda por filmar (em ficção), o percurso político de Maria de Lourdes Pintassilgo, a poesia de Sophia de Mello Breyner ou a literatura em tom de manifesto consubstanciada nas *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, entre outros exemplos que poderiam ser igualmente citados. São sugestões de retratos biográficos que se consagram como uma tradição artística (algo compensadora de desigualdades de género com manifesta persistência) maioritariamente cultivada pelo cinema norte-americano. 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.

### 3. Filmes de mulheres

No seguimento da análise até aqui formulada, recorrendo à metodologia preponderante na presente tese, será importante relembrar a crítica feminista desenvolvida por diversas autoras que consideram ter existido, desde o início, um processo de exclusão das mulheres reais da História do Cinema. Em 1972, como já referimos, 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”. Nas palavras da autora, analisadas no capítulo IV e que novamente recordamos, no cinema, o homem não é mostrado em relação às personagens femininas, mas antes numa imensa variedade de papéis:

“lutando contra a natureza (*O velho e o mar*; *Moby Dick*; *2001: Odisseia no Espaço*), ou contra o militarismo (*Dr. Strangelove*; *Catch 22*), ou provando a sua masculinidade nas pastagens (como em qualquer *western* de John Wayne).

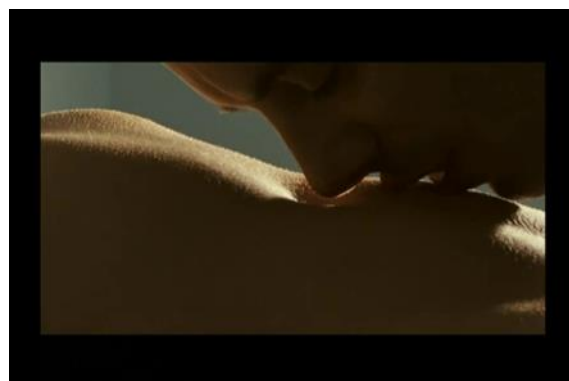
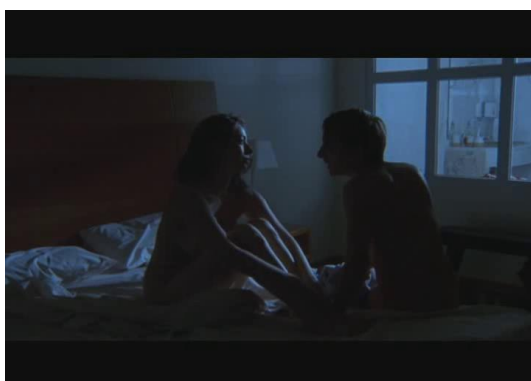
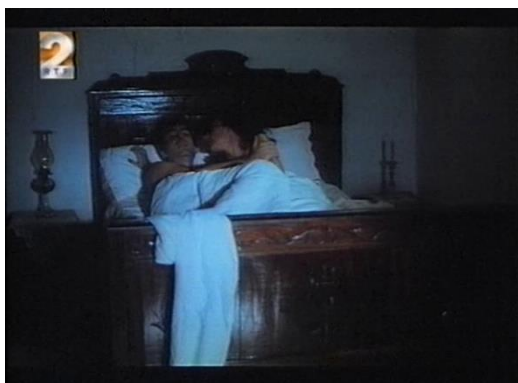
As mulheres proporcionam aos homens sarilhos ou intervalos sexuais, ou pura e simplesmente não se encontram presentes.”<sup>422</sup>

À ausência a que foram votadas as personagens femininas (reais) no grande ecrã contrapõe-se, em igual medida, uma conotação sexual explícita das personagens menos plausíveis ou identificáveis. Em *Daqui p'rá frente*, Dora, a mulher independente que não faz da beleza física uma arma de sedução e conquista de poder, quase contraria as duas propensões (opostas, mas igualmente nocivas) mencionadas por Smith. Num contexto histórico em que cuidar da imagem se constrange, cada vez mais, numa obrigação associada a critérios de profissionalismo e competência, a fortemente expositiva esfera política não poderia deixar de reflectir a tendência. Acreditamos que, por essa razão (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 os 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. Neste ponto, 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 verificámos nos três filmes anteriormente analisados, em *Daqui p'rá frente*, o corpo de Dora é mais manifestamente explorado nas cenas de intimidade do casal, por comparação com o de António. Enquanto Monique Rutler e Solveig Nordlund alcançaram um raro equilíbrio neste aspecto em particular, 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 constatar-se na sequência de imagens que mostramos em seguida.

---

<sup>422</sup> Smith, S. (1972). *Op. Cit.*, 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).”



Imagens 62, 63, 64 e 65: Fotogramas dos quatro filmes analisados na nossa investigação, como instrumento de comparação das opções de filmagem das 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 em que ambas as narrativas se desenrolam), Cláudia Tomaz (imagem 2) mostra o corpo de João de forma mais gratuita do que o seu próprio corpo. 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 desta exposição, o facto de a personagem principal de *Daqui p'rá frente* ser uma esteticista com ambições políticas constitui, por outro lado, um passo notório da realizadora na desconstrução de certos estereótipos, alcançada através da junção 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.

A subtileza da abordagem de determinados aspectos, associada a uma relativa complexidade da composição, excede, por sua vez, o arquétipo da *dama de ferro*, inflexível nas suas

posições, incapaz de cedências perante a consternação e sofrimento do outro. Por todas estas razões, poderá então definir-se *Daqui p'rá frente* como um filme *de e para* mulheres? A resposta não é passiva, sobretudo se considerarmos a definição formulada por Molly Haskell, para quem os *woman's films* são a conjugação perfeita dos desejos insatisfeitos de uma menina virgem ou de uma escritora idosa: “A imagem final é a de tardes molhadas e desperdiçadas.”<sup>423</sup> 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.

Em *Daqui p'rá frente*, somos, no entanto, menos confrontados/as com este tipo de sacrifícios, do que com uma compatibilização entre vida pessoal e profissional. 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 Tomás), a personagem feminina consegue superar as expectativas e ser bem-sucedida em ambas as esferas. O custo da sua independência não é uma vida emocional amargurada, compensada por horas excessivas de trabalho, apresentando-se como um contraponto aos já citados filmes de Canijo, pelo seu desfecho menos trágico e mais inspirador.

Tendo Annette Kuhn e Ann Kaplan (entre outras autoras já anteriormente estudadas) defendido que um cinema realizado por homens suscitou um olhar *voyeurista*, fetichista e masculinizado dos espectadores (e espectadoras, por universalização do mesmo), bem como a própria manutenção do sistema patriarcal e de inúmeros preconceitos em torno da mulher, pode concluir-se que o filme de Catarina Ruivo constitui uma alternativa a um sistema instituído. Recordando o já citado *slogan* feminista enunciado por Carol Hanisch e Kate Millett no início da década de 70, *Daqui p'rá frente* reforça ainda o argumento de que “o pessoal é político”. No filme, lembramos, para além da estranheza que a candidatura de Dora causa em Tomás, os obstáculos que a militante enfrenta são igualmente colocados pelo próprio

---

<sup>423</sup> Haskell, M. (1974). *Op. Cit.*, p. 153. No original: “... spilling out her secret longings in wish fulfillment or glorious martyrdom, and transmitting these fantasies to the frustrated housewife. The final image is one of wet, wasted afternoons.”

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 (base de todas as formas de dominação) sintetiza, deste modo, 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 assim, não raras vezes, uma forte pressão, que é exibida no filme, mas não justificativa de um final infeliz.

#### 4. A urgência da felicidade e a ausência de limites

Em termos de categorização do filme em análise, pode ainda dizer-se que, 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 “bons” ou “maus da fita” típicos de um género melodramático. Na ausência de profundos suspiros, esta percepção é experienciada logo na sequência inicial do filme, 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, com uma manifesta incapacidade de sustentação da relação: 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 66: Fotograma de *Daqui p’rá frente* retirado de uma das primeiras sequências do filme. Dora adormece à porta do prédio, sem chave de casa, e António leva-a para dentro, ao colo, manifestando os sentimentos que, inicialmente, unem o casal.

A sequência seguinte continua a revelar a cumplicidade do par romântico que dança ao som de Vinícius de Moraes e Miúcha: *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, que assume o evidente *leitmotiv* da bossa-nova brasileira, traduz emoções e sentimentos, num modo de acesso imediato para quem escuta. Completando o tom de (aparente) leveza do filme, pauta uma realidade e uma temática nem sempre fáceis, 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, consubstanciados 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* torna-se um mosaico de contrariedades de um amor que existe, mas que vai sendo vencido pelo desgaste do tempo. No debater da incomunicabilidade, efeito de sentido de um confronto entre os elementos do casal, parece ecoar o desejo de Vittoria/Monica Vitti em *Eclipse* (Michelangelo Antonioni: 1962): “Gostaria de não te amar. Ou amar-te muito mais.”

Nesta perspectiva, associando a origem dos conflitos a uma estrutura contrastante das duas personagens – sem tornar nenhuma melhor do que a outra através da 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.”<sup>424</sup>

Dora é, assim, 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. Desta forma, 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 assume estar cansado de adiar a felicidade: “Quero ser feliz agora, contigo. Se não puder ser contigo, paciência!” Sublinhe-se, no entanto que, para a cineasta, apesar de António não revelar a envolvimento social e política de Dora, este 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,

---

<sup>424</sup> Entrevista já citada.

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.”<sup>425</sup>

Identidades distintas que, na perspectiva de Stuart Hall, revelam influências diversas. De acordo com a tipologia estabelecida pelo autor, existem três tipos de sujeitos, correspondentes a diferentes momentos históricos, com os quais podemos identificar as personagens centrais do filme:<sup>426</sup>

- 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.
- 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 consequente necessidade de interacção 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.

Para 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 na 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, a vivência do momento e a ausência de limites, na traição a Dora. A fragmentação pós-modernista de identidades restringe, no entanto, 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, onde 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 dois tempos e modos: a

---

<sup>425</sup> *Idem.*

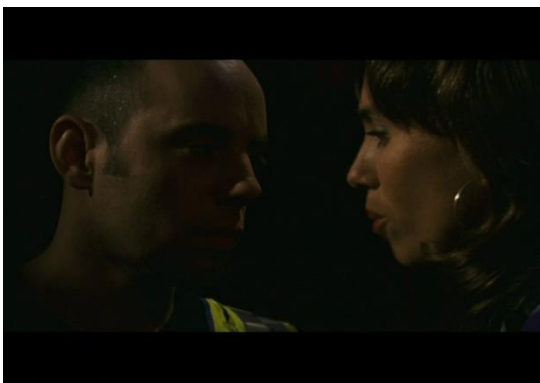
<sup>426</sup> Cf. Hall, S. & Gay. P. (1996). *Questions of cultural identity*. Thousand Oaks: Sage Publications.

revisitação da memória de um ideal político e a vivência de uma história de amor constrangida pela rotina do presente.

## 5. 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 sua esfera privada, vão adquirindo maior protagonismo. Neste sentido, Açucena, a vizinha do lado, assume um papel quase bipolar no desenrolar da acção, representando o lado bom e mau de cada ser humano, ou as duas faces da mesma moeda: um demónio que seduz António e um anjo que lhe demonstra o quanto ele ainda ama 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 secundários de relevância fundamental para a narrativa. No filme, a consistente interpretação de Isabel Ruth é coadjuvada por diálogos colados à realidade, onde 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 percebe os problemas do casal e que julga a nora pela falta de atenção para com o filho e as respectivas tarefas domésticas, “naturalmente destinadas” à mulher da casa – a perpetuação de um destino transmitido de mães para filhas, ou de sogras para noras, inseridas numa sociedade patriarcal, sem contestação ou questionamento.



Imagens 67 e 68: Fotogramas de *Daqui p'rá Frente* com António a contracenar com duas personagens secundárias: Açucena (Rita Durão), a vizinha do lado, com uma dupla função na narrativa; e a mãe (Isabel Ruth) que tenta perceber os problemas do casal.

Nesta perspectiva, *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, revelada no ensaio “Professions for women” (1937), refere-se ao espectro criado pelo poeta inglês Coventry Patmore (1854), que celebrava 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.”<sup>427</sup> Ao escrever, Woolf afirmava sentir a sombra das asas da criatura divina nas 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 profissão numa sociedade patriarcal, Virginia Woolf defende que esses objectivos igualitários só serão concretizáveis mediante uma eliminação conjunta, mas individualmente concretizada, do *anjo da casa*. Apesar de reconhecer certas facilidades em abraçar a sua profissão (ocupação pouco dispendiosa e considerada inofensiva, ao contrário do que aconteceria com a sétima arte), a escritora afirma nunca ter podido contar amplamente a sua experiência enquanto mulher. Até àquele momento, não conjecturava sequer que alguma mulher tivesse podido fazê-lo, por essa divulgação 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 caminho”.<sup>428</sup>

Reconhecendo a dificuldade da tarefa exigida (“É mais difícil matar um fantasma do que uma realidade”)<sup>429</sup>, Virginia Woolf antecipa, em tom dramático, que a sua própria morte teria ocorrido caso não tivesse cometido o homicídio, remetendo-nos uma vez mais para o tipo de situações em que a desistência feminina é consequência das dificuldades de conciliação entre vida privada e profissional. Sobre este aspecto, é ainda de sublinhar que o *anjo da casa*, contrariamente aos rígidos códigos canónicos atribuídos a celestiais criaturas, tem sexo – o feminino –, reforçando-se a falta de união entre as mulheres, a dualidade intrínseca e o estereótipo geralmente associados à feminilidade. O fantasma, que a autora descreve como

---

<sup>427</sup> 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.”

<sup>428</sup> 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.”

<sup>429</sup> *Idem*. No original: “It is harder to kill a phantom than a reality.”

“intensamente simpática, imensamente encantadora e completamente altruísta”<sup>430</sup>, consubstancia a metáfora iconográfica da mulher que atinge a excelência no desempenho das tarefas domésticas, sacrificando-se para aceder aos desejos e concordando com as opiniões de todos quantos a rodeiam. Consagra-se, desta forma, o que a própria Virginia Woolf já havia constatado 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.”<sup>431</sup> A passagem de espelho reflector à adopção de mecanismos de projecção e identificação próprios tem, no entanto, vindo a revelar-se um percurso lento e difícil.

Já 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.”<sup>432</sup>

Reconhecendo inúmeras intertextualidades e alusões de Cunningham a Virginia Woolf, notamos ainda que, pelo tríptico geracional de personagens femininas construídas pelo autor no referido romance, perpassa uma profunda melancolia, exibida como doença crónica de um século que pressionou, a diversos níveis, a existência feminina. Neste ponto, recordem-se as palavras de Carol Hanisch já analisadas na presente investigação: “As mulheres têm problemas, não são problemáticas! (...) Nós precisamos de mudar as condições objectivas (em que vivemos), e não ajustarmo-nos a elas.”<sup>433</sup> Entendendo que a única forma de uma mulher se libertar da opressão em que vive é libertando-se da própria 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 é esta mulher que, nos anos 50, se defronta com a cobrança externa, o cansaço e a necessidade de fuga,

---

<sup>430</sup> *Idem*. No original: “intensely sympathetic, immensely charming, utterly unselfish.”

<sup>431</sup> Woolf, V. (2005). *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>432</sup> Cunningham, M. (1998). *As horas*. Lisboa: Gradiva, p. 38.

<sup>433</sup> 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.”

num constante vaivém entre a lucidez e a loucura, tão bem 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.”<sup>434</sup>

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*<sup>435</sup> 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, cansaço, discussões e ausências constantes.

Na conclusão do paralelismo estabelecido, consideramos que, apesar de evidenciar os espectros (anjos ou fantasmas) que assombraram 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. O final feliz comprova, por sua vez, que o romantismo é possível e mais facilmente concretizado num mundo onde mulheres e homens lutam pela igualdade de direitos e de oportunidades.

## 6. Considerações finais sobre *Daqui p’rá frente*

As últimas décadas de produção cinematográfica (e literária) têm vindo a colmatar uma das lacunas apontadas por Virginia Woolf relativamente à ausência de narrativas sobre a experiência feminina e o que denomina como “a insignificância do escassamente partilhado”. *Daqui p’rá frente* será, como já havíamos referido, um dos filmes que se inscreve nesta

---

<sup>434</sup> Cunningham, M. (1998). *O. Cit.*, p. 101.

<sup>435</sup> Referência ao romance de Virginia Woolf, originalmente publicado em 1925.

tendência de final de século e início de um novo. No seu ensaio “Women and fiction”, a autora afirmava:

“A História da Inglaterra é a história da linha masculina, e não da feminina. Dos nossos pais, temos sempre conhecimento de algum facto, alguma distinção. Eles eram soldados ou marinheiros; trabalharam naquele escritório ou instituíram aquela lei. Mas das nossas mães, das nossas avós, das nossas bisavós, o que resta? Apenas uma tradição. Era linda; era ruiva; foi beijada por uma rainha. Não sabemos nada sobre elas, a não ser os seus nomes, datas de casamento e o número de filhos que geraram.”<sup>436</sup>

Antecipando um carácter intrinsecamente subjectivo, imensurável e invisível da experiência feminina, Virginia Woolf conclui: “mas as suas vidas são muito menos testadas e examinadas pelos processos regulares da vida. Frequentemente, nada tangível permanece do dia de uma mulher. A comida cozinhada é consumida; as crianças que elas foram cuidando seguiram as suas vidas pelo mundo fora.”<sup>437</sup> À relação estabelecida pela autora entre a independência feminina, a existência de um espaço próprio e de um rendimento fixo, subjaz, deste modo, o anterior conceito de que as principais preocupações da mulher deveriam ser a família e as tarefas domésticas. Neste sentido, será importante sublinhar 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 empenhamento 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.

*Daqui p’rá frente* é, portanto, em conclusão, um imenso retrato das relações – amorosas e sociais – que tipificam os dias que correm. Por um lado, não se limita a realizar 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

---

<sup>436</sup> Woolf, V. (s/d). “Women and fiction”. Em: Barrett, M. (ed., 1996). *Virginia Woolf on Women & Writing*. London: The Women’s Press, p. 44. No original: “The history of England is the history of the male line, not of the female. Of our fathers we know always some fact, some distinction. They were soldiers or they were sailors; they filled that office or they made that law. But of our mothers, our grandmothers, our greatgrandmothers, what remains? Nothing but a tradition. One was beautiful; one was red-haired; one was kissed by a Queen. We know nothing of them except their names and the dates of their marriages and the number of children they bore.”

<sup>437</sup> *Idem*, p. 49. No original: “but their lives are far less tested and examined by the ordinary processes of life. Often nothing tangible remains of a woman’s day. The food that has been cooked is eaten; the children that have been nursed have gone out into the world.”

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, invertendo-se o tradicional estatuto de herói num quase-final que se configura feliz, apesar (ou em função) da inversão registada: é Dora (a princesa dos tempos modernos, sem vestido rodado) quem abraça, protege e salva António (o príncipe, sem cavalo branco).

Sobre este aspecto, recordamos que, para diversas autoras feministas já devidamente citadas, o poder de controlar os acontecimentos tem sido, ao longo de mais de um século de História do Cinema, maioritariamente atribuído ao herói do filme – a figura masculina que, por sua vez, transmite a sua onipotência ao espectador masculino. Contrariar a tendência denunciada exige uma desconstrução dos dispositivos cinematográficos convencionais e a formulação de novas narrativas dominantes, o que, pelos motivos até aqui apresentados, foi conseguido no trabalho de Catarina Ruivo.

Nos momentos finais do filme, apesar de não revisitarmos as tradicionais cenas de grandiloquência com corridas em *slow motion* para os braços do amante, assiste-se a um passeio de mota pela ponte 25 de Abril, com direito a cabelos ao vento, música romântica 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 interessa. “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. O inesperado final feliz revela, por último e como já sustentámos, uma resistência à eterna dicotomia “carreira profissional *versus* vida pessoal” podendo, na nossa opinião, funcionar como inspiração positiva para as espectadoras femininas.

A personagem masculina, 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 através das 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”, António (re)conhecerá os prazeres de um amor exclusivo, auto-suficiente, mas não necessariamente imune e idealista.

Cedendo-lhe uma vez mais a palavra, quando perguntamos à cineasta se o desfecho tem como objectivo passar uma mensagem de esperança, Catarina Ruivo responde de uma forma que 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.”<sup>438</sup> 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 que apenas agradam a pequenos nichos de um mercado já, por si, bastante reduzido. Uma posição tão rara quanto necessária no novo cinema português.



Imagem 69: Fotograma de uma das últimas sequências de *Daqui p'rá frente*, reflexo da cumplicidade que volta a unir o casal, após um período de crise suscitado pelas ausências e protagonismo político de Dora.

---

<sup>438</sup> Entrevista já citada.

## Conclusão

*Nós moldamos as nossas ferramentas e, posteriormente, são elas que nos moldam.*

John Culkin<sup>439</sup>

Quatro anos de pesquisa intensa, leituras, visualização de filmes, entrevistas, participações em congressos e discussão de conceitos polémicos com outros investigadores chegam agora ao fim. Ou antes, a uma nova fase. Sinteticamente, pode dizer-se que o processo no qual nos envolvemos foi coincidente com a descrição de Culkin, no sentido de termos procurado estabelecer uma metodologia de análise com base nos temas desenvolvidos por autoras e autores feministas. Ao longo dos anos, essa mesma metodologia, associada à permanente visualização de imagens em movimento nas quais as relações de género são criticáveis, bem como a uma envolvência compulsória na temática, foram, de facto, modelando o nosso pensamento. De uma perspectiva foucaultiana, esbatemos assim as ténues fronteiras que separam o autor da sua obra: o primeiro como produtor evidente da segunda, que volta a exercer mutações no primeiro.

Numa tese com uma temática social e política tão dominante questionámos ainda, de modo não original, os limites da produção de conhecimento científico, no sentido académico mais restrito, reflectindo sobre identidades socialmente instituídas mas possível e subjectivamente alteradas. A partir da Universidade, analisámos constrangimentos pertencentes às esferas privada e pública, concluindo que o pessoal é, efectivamente, político, e que inúmeros desrespeitos pela universalidade dos direitos humanos são tecidos na intimidade de uma relação a dois.

Chegados então à última fase do percurso, consideramos fundamental rever algumas das questões formuladas no início, ao mesmo tempo que sumariamos respostas e despoletamos novas indagações que possam guiar futuras pesquisas – próprias ou de colegas que pretendam contestar e aprofundar as temáticas aqui abordadas. Recorde-se que a nossa pergunta de partida diz respeito à existência de um “cinema português no feminino”, enquanto cinematografia específica e minoritária, dirigida por mulheres, e inserida num contexto mais abrangente: o de uma cinematografia nacional, fragilizada por uma marcante invisibilidade.

---

<sup>439</sup> 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>.

Neste sentido, foi ponderada a possibilidade de um cinema realizado por mulheres como dispositivo eficaz na desconstrução de estereótipos enunciados ao longo de um século dominado por realizadores homens, postulando-se como um “contra-cinema”. Ao seleccionarmos o *corpus* de estudo, colocámos portanto a dupla hipótese de identificar um traço comum/olhar unificador que perpassasse os filmes ou, ao invés, uma heterogeneidade de formas e conteúdos.

A nossa premissa inicial incidiu assim no reconhecimento do tipo de personagens centrais em cada trama e na sua pertença ao género feminino que, por sua vez, potencializaria a criação de modelos alternativos de heroínas na ficção. Concretamente, procurámos descortinar a existência de um discurso feminista por detrás destes filmes, pelo que, desde logo, pudemos confirmar a nossa quinta hipótese de investigação: “Os conceitos-chave trabalhados pelas teorias feministas do cinema podem constituir ferramentas de análise fílmica, tanto de obras realizadas por homens como por mulheres” (H5). Após um estudo e reflexão intensivos em torno das críticas formuladas pelos defensores das diversas teorias, delineámos modelos alternativos de filmar. Partimos, no fundo, da premissa que incide no olhar de um realizador sobre o outro (a mulher), condensada numa estrutura que não permite a identificação absoluta daquele com a personagem. Seguidamente, questionámos a possibilidade de uma realizadora colmatar a mencionada falha (generalista e não totalitária), criando personagens mais realistas e próximas das espectadoras.

Na prossecução desse objectivo, formulámos novas hipóteses de trabalho, começando por conjecturar a possibilidade de o conceito “feminismo”, enquanto discurso que se manifesta contra determinadas formas de poder instituído, originar resistências e ambiguidades, não se tratando de uma filosofia unitária e genericamente aceite (H1). Nesse sentido, procurámos conhecer a génese dos diferentes 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 várias correntes.

Posteriormente, aplicámos os seus princípios à sétima arte, na fase em que julgamos ter obtido algumas das conclusões 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 assim a pensar, agora em termos comparativos, nos quatro filmes analisados:

- *Solo de violino* (Monique Rutler: 1992) é, de acordo com as reflexões elaboradas no capítulo 9, uma proposta feminista, pelos motivos enunciados e relativos à denúncia de uma profunda desigualdade de género no começo do século XX. Não obstante, 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 204). No início da década de 80, como também já relembrámos, 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 206). Em retrospectiva, a realizadora considera ainda que a sociedade portuguesa não evoluiu significativamente desde os anos 80 e 90, nos quais teve um maior volume de produção fílmica: “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 207). No seu discurso, bem como na sua obra, são assim notórias as marcas feministas, não assumidas enquanto tal.

- Em concordância com a colega, Solveig Nordlund, realizadora de uma das raras incursões do cinema português pela ficção científica, revela idênticos processos de resistência epistémica. Recuperando a análise proposta no capítulo 11, recorde-se que, em *Aparelho voador a baixa altitude* (2002), Nordlund feminiza o conto homónimo de J.G. Ballard, heroicizando e responsabilizando as mulheres pela compreensão e salvação de uma nova espécie de seres humanos. Não obstante, em entrevista concedida pessoalmente, clarifica-nos que tão pouco se revê no conceito “feminista” como definidor da sua obra ou da sua postura enquanto mulher e cineasta. Na dissertação que realizámos em torno 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. Sublinhamos, no entanto, a similitude de posturas de Solveig Nordlund e Monique Rutler, no sentido da não envolvimento ou identificação com lutas feministas.
- Cláudia Tomaz e Catarina Ruivo viriam manifestar posições semelhantes, convenientemente descritas nos capítulos 10 e 12 do nosso estudo. Como vimos, da entrevista facultada pela realizadora de *Noites*, sobressai também uma rejeição do conceito “feminista” e uma sucedânea preferência pelo termo “feminino”. Dada a potencial subjectividade do último e o nosso pedido de clarificação, Cláudia Tomaz reiterou: “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 de encontro a uma forma poética de cinema e de vivência em si” (página 243). Ainda que inconscientemente, Cláudia Tomaz enuncia mecanismos de poder e estruturas que preservam uma desigualdade social, reforçando ainda (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 o seu filme se centra nas dificuldades que uma mulher enfrenta para assumir um cargo político em virtude do seu género, questionámos a cineasta de uma forma linear e pouco evasiva: “Considera que este é um filme feminista? Porquê?”, mas a realizadora preferiu não responder. À questão colocada em seguida: “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. Neste 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 Antonioni, Bergman ou Ophüls conseguiram desenvolver, em alguns dos seus filmes (embora não em todos), personagens femininas que ultrapassaram os arquétipos mencionados.

Desta forma, e através da evolução registada ao longo de toda a História do Cinema, a nossa segunda hipótese de investigação, segundo a qual “O cinema, como mecanismo de produção e reflexão de vivências e realidades, espelhou a sociedade envolvente e o progresso nas diferentes fases de conquista dos direitos humanos que marcaram o século XX” (H2) adquire relativa consistência. Quando a participação feminina na esfera pública era escassa, e a sociedade correspondia totalmente ao modelo patriarcal, o cinema (como a literatura e outras artes) mimetizou comportamentos e mentalidades, reproduzindo e 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). Não obstante, o ícone oposto, consagrado nas mulheres de moralidade dúbia ou *femmes fatales* capazes de conduzir um homem à perdição, revelava já uma incapacidade de ver a mulher para lá dos arquétipos de uma sociedade urbana e cosmopolita, que atravessava períodos de grande instabilidade política e económica.

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. Unicamente a partir dos seus trabalhos, como vimos demonstrando nos capítulos precedentes, foi possível contrariar uma certa invisibilidade da mulher real no cinema para, posterior e mais generalizadamente, se encetarem debates em torno do desrespeito por direitos humanos fundamentais. Não será, portanto, coincidência que as principais obras de Bergman ou Antonioni com personagens femininas de maior complexidade sejam produzidas a partir das décadas de 60 e 70, quando as denúncias de cariz político igualitário se adensavam. Ao mesmo tempo, os filmes de cineastas precedentes como Dorothy Azner e Ida Lupino, ou de contemporâneas como Agnès Varda, Chantal Akerman, Lina Wertmüller, Gillian Armstrong ou Elaine May propunham novos olhares por detrás das câmaras, desafiando estruturas historicamente consolidadas.

Regressando ao contexto nacional, e procurando realizar um registo comparativo entre os quatro filmes mais aprofundadamente analisados, diríamos que, se em todos eles a marca feminista nos parece evidente, não será menos evidente o desconforto suscitado pela designação entre as realizadoras. As suas respostas são concordantes, num sentido de não se afirmarem como realizadoras feministas e politicamente activas, mas antes femininas e representantes da sensibilidade arquetípica de um género: “Feminista não, eu sou é feminina!”. A reacção comum permite-nos chegar a algumas conclusões. Para estas mulheres-cineastas, é prejudicial que a sua arte seja encarada de uma perspectiva feminista, ou inclusivamente de género, por uma possível invisibilidade ou redução de todos os outros traços. Deveria, no entanto, contrapor-se que o feminismo supõe uma tomada de consciência que “se incorpora” aos restantes valores da obra, preservando o seu estatuto polissémico e mais ou menos político, concomitante à já documentada existência de inúmeras correntes feministas e da quase impossibilidade de não identificação de uma mulher com nenhuma delas. Reforça-se, neste aspecto, a necessidade premente de consciencialização (em termos políticos) e de abertura a um conceito que, tendo criticado tantos estereótipos, viria a ser irremediavelmente conotado com inúmeros outros.

Em termos estatísticos, como vimos no capítulo 8 da presente tese, é também notório que a abertura do universo cinematográfico português (dificilmente poderia aqui aplicar-se o conceito “indústria”) à entrada das mulheres na posição específica de realizadoras se registou somente a partir da década de 80, nos primeiros anos da Democracia. Numa visão mais

generalista, o sistema político instituído – favorável à criação de condições de desenvolvimento de uma igualdade de oportunidades – foi conducente à entrada definitiva da mulher no mercado de trabalho e, em certos casos, ao assumir de cargos públicos até aí reservados ao género masculino (tópicos igualmente desenvolvidos na análise do filme *Daqui p'rá frente*, de Catarina Ruivo). Confirma-se, deste modo, a nossa sétima hipótese de investigação, que pondera: “A evolução do número de filmes realizados por mulheres reflecte, em parte, a evolução da presença da mulher na sociedade portuguesa” (H7).

Da constatação, pode portanto inferir-se que o incremento de estruturas que possibilitem a mais mulheres dirigirem os seus próprios filmes se traduz num importante passo na concretização de uma sociedade mais igualitária e, conseqüentemente, mais justa. A mesma pode ainda levar-nos a olhar para o cinema contemporâneo de forma algo optimista (pelo equilíbrio que seria de esperar na distribuição de papéis face aos progressos igualitários), pelo que colocámos e tentámos comprovar uma terceira hipótese que orientasse a nossa pesquisa: “Os estereótipos e *clichés* reproduzidos no cinema clássico de Hollywood, a par de uma objectificação ou invisibilidade das personagens femininas, é uma estrutura recorrente, que permanece actual nas diferentes cinematografias contemporâneas” (H3). Neste ponto, não conseguimos reduzir a pertinência da resposta a definitivos “sim” e “não”, ou a paradigmáticos “correcto” e “incorrecto”. Apesar das mudanças positivas registadas, mantém-se uma maior exposição e comercialização de um corpo ou rosto perfeitos, com restritas medidas e parâmetros de definição que recaem, essencialmente, sobre um dos géneros. 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:<sup>440</sup>

- Nos 500 filmes, apenas 30,8 por cento das personagens com um 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.

---

<sup>440</sup> Cf. “Gender inequality in film”. New York Film Academy (Acting and Film School). November, 2013. Disponível em: <https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/>

No cinema português, como temos vindo a constatar, as apostas mais recentes em produções comerciais foram igualmente empreendidas no sentido de uma gratuitidade das cenas de sexo, com atrizes 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 aumento do número de espectadores em sala não chega a ser cumprido. Sobre este ponto, e dada a sua relevância sociológica, voltamos a referir que, para além de autores canónicos como Manoel de Oliveira, Pedro Costa ou João César Monteiro, seria importante que toda uma vasta cinematografia contemporânea fosse revelada ao público português, para que posteriormente pudesse ser exibida em vários pontos do mundo.

Num desejável processo de internacionalização encontram-se já realizadores como Miguel Gomes, João Salaviza, João Pedro Rodrigues ou João Canijo, votando-se, no entanto, a uma dupla invisibilidade a nova geração de mulheres cineastas portuguesas. À excepção dos casos de Teresa Villaverde e Maria de Medeiros, com percursos internacionais reconhecidos, constata-se que a imensa maioria das ficções de longa-metragem realizadas por mulheres, em Portugal, têm entre mil a cinco mil espectadores. A situação já pormenorizadamente descrita no capítulo 8 da presente tese levou-nos ainda a listar diferentes possibilidades de contorno da dificuldade de chegar ao público, mediante uma aposta na versão digital de filmes, na criação de produtoras independentes e dedicadas ao cinema de autor, ou na produção assumida pelas próprias realizadoras noutros tipos de suporte (como o *on-line*, no caso de Cláudia Tomaz). Para além destas, destacámos ainda a sugestão de criação de um festival de cinema de mulheres, enquanto medida de discriminação positiva que incremente a produção fílmica, ao mesmo tempo que a divulga e notabiliza.

## **Da necessidade de desenvolvimento de um feminismo inclusivo**

Ao longo da investigação que agora concluímos, procurámos reflectir 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”. Questionámos, 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? Face a estas questões, colocámos uma sexta hipótese de trabalho: “A obra de arte é assinada pelo género do seu autor” (H6). Uma vez mais, não conseguimos reduzir a nossa constatação a redutores “sim” ou “não”, embora a nossa 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 reais criadas por realizadores, a sua percentagem aumenta consideravelmente quando mulheres filmam mulheres, escrevem sobre elas, ou produzem qualquer outro tipo de objecto artístico em torno de si próprias. Três dos quatro filmes por nós analisados em maior profundidade revelam precisamente esse prisma, ao mesmo tempo que comprovam a nossa oitava hipótese de investigação: “A maioria das mulheres cineastas recria personagens femininas fortes e independentes, com as quais uma audiência feminina diversificada poderá identificar-se” (H8). Sublinhamos, novamente, que nos referimos a uma maioria e não à sua totalidade, podendo cineastas como Kathryn Bigelow ou a própria Cláudia Tomaz constituir excepções, pela realização de filmes tendencialmente centrados nas personagens masculinas (no caso da primeira) ou em personagens niilistas (no caso da segunda).

Face aos expectáveis mecanismos de resistência encontrados, previstos na primeira hipótese de investigação do nosso estudo, formulámos ainda uma quarta hipótese de investigação que indica: “As teorias feministas do cinema têm procurado responder às constantes críticas de etnocentrismo e desactualização num contexto democrático, cosmopolita e respeitador dos direitos humanos” (H4). Como vimos, dependendo dos contextos geográficos e socioculturais em que é proferida, a designação “feminista” pode suscitar inúmeros desconfortos ou aversões totalitárias, que se prendem, geralmente, com a visão surrealista de feminismo como antónimo de machismo ou com a mais premente ideia de que as suas exigências e lutas já não farão qualquer sentido nas sociedades ocidentais ditas democráticas. Nestas, o direito de voto, de liberdade sexual e de acesso a um trabalho equitativamente pago (principais reivindicações das primeira e segunda vaga dos movimentos feministas) são conquistas tidas como terminadas. Um feminismo, ou um pós-feminismo, da terceira vaga viria assim, como também vimos, contestar a tentativa globalizante e etnocêntrica de se dirigir a todas as mulheres de uma forma igualitária. Não existindo uma consciência da sua identidade enquanto mulheres (ou, em certos casos, uma completa rejeição da mesma), como poderiam os movimentos feministas cumprir os seus objectivos unificadores e inclusivos?

No referido ponto, assimilamos a posição de Iris Young abordada no capítulo 11, que sublinha a importância da partilha de experiências unificadoras do género feminino, sem implicar uma uniformização de pensamentos ou ideais. Como membros de uma série, as mulheres não serão necessariamente idênticas, podendo, no entanto, trocar de posições entre si, em concordância com a proposta defendida por Amartya Sen, de coexistência de múltiplas identidades dentro do mesmo ser. Arriscando assim o paradoxo de um discurso que cria, segundo a conceptualização beauvoiriana, um “universal concreto” ou “singular”, entendemos que a arte (forma de expressão individual dirigida a um número potencialmente infinito de consumidores) se postula como meio privilegiado de alcançar o referido objectivo de unificação.

Entendemos, desta forma, que o cinema poderá (re)criar modelos que consubstanciem uma igualdade de género, atribuindo às mulheres papéis preponderantes, com as quais as espectadoras femininas se identifiquem. A naturalização desses modelos conduzirá a uma desejável e maior abertura da sociedade perante exemplos de chefia de cargos públicos por mulheres ou, numa esfera privada, na partilha e divisão de tarefas por ambos os elementos do casal. Ao nível educacional, pais e restantes tutores terão menos dificuldade em levar crianças às salas de cinema ou em optar pelos filmes a que assistem em casa, pela existência de novas personagens nas quais as suas filhas poderão então rever-se. Seria igualmente mais fácil motivar filhos de ambos os sexos (masculino e feminino) a um crescimento interior e exterior, que, em traços gerais, passamos a descrever: às meninas não seria atribuído como único ensejo a salvação pelo príncipe encantado, futuro pai dos seus filhos, enquanto aos meninos não seria exigida uma participação tão activa em acesos combates pelo sustento e protecção da família.

Perante a dificuldade já assumida por muitos realizadores na criação de personagens femininas reais, esta falha deverá, no nosso entender, ser colmatada por outras mulheres – argumento reforçado por uma paralela igualdade de oportunidades no acesso aos meios artísticos. Tendo os movimentos feministas criado novos léxicos e estratégias de superação das desigualdades, os mesmos puderam, progressivamente, conceber um novo sujeito social: a mulher, que deixa de ser mera leitora, consumidora ou espectadora de objectos culturais, e passa a ser escritora, realizadora e produtora daqueles.

Concluimos, portanto, que o projecto de um cinema de mulheres não se consubstancia, hoje, no distúrbio ou anulamento da visão centrada do homem, representando as suas lacunas ou repressões. O desafio presente traduz-se na efectivação de um olhar distinto, ou no incremento das condições de representação desse mesmo olhar. A diferenciação constitui, assim, o meio privilegiado para atingir a igualdade na construção de uma sociedade mais justa.



## 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. (2001). *A condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água.

\_\_\_\_\_ (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.

Barrett, M. (ed.). *Virginia Woolf on Women & Writing*. London: The Women's Press.

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.
- 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*. Tese 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. (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* (volumes 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*. Edinburgh: 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.

Greimas, A. J. & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones – De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno Editores.

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.

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.

Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M. (dir., 2004). *L'essai et le cinema*. Seysell: Éditions Champ Vallon.

Lipovetsky, G. (1997). *A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino*. Lisboa: Instituto Piaget.

Loades, D. (2003). *Reader's guide to British History*, volumes 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 de Madrid.

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. (1998). *A gaia ciência*. Lisboa: Relógio d'Água.

\_\_\_\_\_ (2000). *O anticristo, Ecce homo e Nietzsche contra Wagner*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

O' Neill, A. (2000). *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- 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, A. C. e Cunha, T.C. (orgs., 2013). *Geração invisível: Os novos cineastas portugueses*. Universidade da Beira Interior: Livros LabCom.
- 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.
- Rancière, 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.
- Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.
- 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 linguística 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.
- Tabucchi, A. (1984). *Nocturno indiano*. Alfragide: Dom Quixote.
- 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*. Tese de Licenciatura. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica (a aguardar publicação).
- Wallis, B. (ed., 2001). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- 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.
- Xavier, I. (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme.
- 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. Nº 21.

Bovenschen, S. (1976). "Is there a feminine aesthetic?" Em: *New German Critique*. Duke University Press, Durham, USA. Nº 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. Nº 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 Género, 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. Nº 13.

Couto, M. (2011). "Mudar o medo". Estoril: *Estoril Conferences*. Video 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. Nº 6.

Fernández, C. *et al.* (2006). Conversación com José Luis Guérin, originalmente publicada em *Cabeza Borradora*. Nº3. Madrid. Disponível em: [http://tierradegenistas.blog.com.es/2006/08/19/conversaciasn\\_con\\_josac\\_luis\\_guerasn-1037627/](http://tierradegenistas.blog.com.es/2006/08/19/conversaciasn_con_josac_luis_guerasn-1037627/)

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. Nº 2.

“Gender inequality in film”. New York Film Academy (Acting and Film School). November, 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). Nº 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](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. Nº 21.

Laporta, F. (1987). “Sobre el concepto de derechos humanos”. Em: *Doxa: Filosofía del Derecho*. Universidad de Alicante. Nº 4.

Lara, R. (2005). “Mujer, feminismo y ciencia-ficción”. Em: *Página Abierta*. Nº 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*. Nº 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.artecoia.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Imagem>

Mulvey, L. (1975). “Visual pleasure and narrative cinema”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. Nº 16.3.

Mulvey, L. (1979). "Feminism, film and the avant-garde". Em: *Framework - The journal of cinema and media*. Detroit: Wayne State University Press. Nº 10.

Palma, R. (2009). "O futuro num vão de escadas. A ficção científica no cinema português." Em: *8º 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 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.). *Avanca / Cinema, 2011*. Avanca: Edições Cine-Clube.

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*. Nº 24.

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*. Nº 11.

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. Nº 2.

Rimbaud, A. (1871). *Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871*. Disponível em: [http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/lettre\\_du\\_voyant.htm](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. Nº 1.

Weiler, K. (2004). “Freire e uma pedagogia feminista da diferença”. Em: *Revista Ex Aequo* – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres. Porto: Celta Editora. Nº 8.

Young, I. M. (2004). “O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um coletivo social.” Em: *Revista Ex Aequo* – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres. Porto: Celta Editora. Nº 8.

Woolf, V. (1932). *Professions for women*. Ensaio disponível, na íntegra em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html>.

## Jornais e revistas:

Câmara, V. (2000). “Sem medo”. Em: *Jornal 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: *Jornal Público* (Suplemento *Artes*). 22 de Setembro de 2000. Lisboa: Grupo Sonae.

Grilo, J. M (2000). “Imagens de João Mário Grilo”. Em: *Revista Visão*. 28 de Setembro de 2000. Lisboa: Abril Controljornal Edipresse.

Lameira, J. “O Maverick do cinema português”. *Jornal Público* (Suplemento *Ípsilon*). 7 de Setembro de 2012. Consultado a 5 de Julho de 2013, disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=309959>

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>

Rutler, M. (1990). Em: *Jornal de Letras*. 2 de Outubro de 1990. Lisboa: Grupo Impresa.

Rutler, M. em entrevista a Rosa, V. “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 Outubro. Electric sheep. Consultada a 2 de Junho de 2013, disponível em:

<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2009/10/02/the-beaches-of-agnes-interview-with-agnes-varda/>

## **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](http://www.parlamento.pt)

Comunidade Israelita de Lisboa: [www.cilisboa.org](http://www.cilisboa.org)

Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego: [www.cite.gov.pt](http://www.cite.gov.pt)

Festival Focus: [www.festivalfocus.org](http://www.festivalfocus.org)

Hannah Wilke: [www.hannahwilke.com](http://www.hannahwilke.com)

Infopedia: [www.infopedia.pt](http://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](http://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](http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Realizadoras_Txts.htm)

Museu Egas Moniz: <http://museuegasmoniz.cm-estarreja.pt>

Sight and Sound: <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012>

Women e-news: [www.womensenews.org](http://www.womensenews.org)

Women in the director's chair: <http://widc.org/links.html>

Women make movies: [www.wmm.com](http://www.wmm.com)

Youtube: [www.youtube.com](http://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](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/tiduniversais/dm-conv-edcmulheres.html>

Declaration of Independence (July 4, 1776):  
[http://avalon.law.yale.edu/18th\\_century/declare.asp](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](http://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](http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=10990)

Lei do divórcio, Decreto de 3 de Novembro de 1910:  
<http://www.laicidade.org/documentacao/legislacao-portuguesa/portugal/republica-1910-1926/divorcio>

The Virginia Declaration of Rights (1776): [http://www.constitution.org/bcp/virg\\_dor.htm](http://www.constitution.org/bcp/virg_dor.htm)

## Filmografia (das 4 cineastas em análise na presente tese):

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*