



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095 – 2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 06 – Ano III – 10/2014
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

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

Prof^a. Dr^a. Ana Catarina Pereira
Doutora em Ciências da Comunicação (Variante Cinema) pela Universidade da Beira Interior – Covilhã – Portugal
Docente na Licenciatura e Mestrado de Cinema na Universidade da Beira Interior – Covilhã – Portugal
E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com

Resumo: A História do Cinema tem início nos finais do século XIX, em sociedades europeias heterogêneas com uma estrutura patriarcal comum. Estudar as propostas feministas aplicadas à sétima arte implica portanto uma reflexão em torno de arquétipos de feminilidade e a simultânea denúncia de objectificações gratuitas motivadas pelo género. Na tese de doutoramento que aqui sintetizamos pretendeu identificar-se o processo que ditou a passagem das mulheres dos tradicionais postos de assistência secundária (na produção, fotografia, montagem, cenografia, guião) à realização de cinema. Constata-se o abandono do lugar do outro — objecto indecifrável a quem se dedica um poema, um olhar ou uma tentativa de compreensão — e um assumir da individualidade. A tese, defendida no passado dia 30 de Junho, na Universidade da Beira Interior, pretendia assim responder à pergunta de partida: “De que falamos quando falamos de cinema português realizado por mulheres cineastas?”

Palavras-chave: feminismo, cinema português, estereótipo, diferenciação.

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

Simone de Beauvoir

INTRODUÇÃO

As palavras colocadas em epígrafe fazem parte de uma bibliografia mais vasta, que muito haveria de influenciar o nosso percurso ao longo de quatro anos de leituras, investigação e visualização de filmes. Sintetizar a tese resultante implica, necessariamente, regressar ao seu título e às questões que nos colocámos a partir da sua definição: “A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação”. Dito de outra forma, pretendia viajar-se do incontornável argumento de Oscar Wilde, como se na arte todos fossemos anjos, a uma revelação da identidade do/a artista na obra produzida. Importava perceber se o cinema, enquanto meio de comunicação de uma mensagem, teria aprofundado a histórica divisão dos papéis atribuídos a cada género, sublinhando estereótipos e justificando desigualdades ou se, por outro lado, teria contribuído para uma defesa da igualdade de direitos, não apenas entre os sexos, mas também entre raças, culturas e classes sociais distintas.

Delineado aquele objectivo, aprofundou-se o estudo das principais teorias feministas fílmicas, bem como a crítica ao cinema clássico de Hollywood pela suposta constituição de narrativas exclusivamente dirigidas ao *voyeurismo* masculino. Nesse âmbito, recorde-se que, nos anos 70, quando os movimentos feministas começavam finalmente a alertar consciências e a repercutir efeitos práticos na sociedade, diversas pesquisadoras de estudos fílmicos procuraram aplicar os seus princípios à sua área de estudo. Se o cinema constituía um meio de comunicação de massas, sustentavam, 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. Inaugurando o processo de denúncia, Sharon Smith(1972) 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 seria mostrado em relação às personagens femininas, mas antes numa imensa variedade de papéis.

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 de uma presença. Desta forma, enquanto Laura Mulvey viria analisar a natureza do espectador cinematográfico equiparando-o a um *voyeur* e alertando para uma pressuposição discriminatória da sua masculinidade, a autora centra 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. (JOHNSTON, 1973, p. 25)

1. Imagens culturais com efeitos discriminadores

Em concordância com a observação da autora, diversos exemplos podiam ser nomeados, sendo Howard Hawks— bem como a solidariedade masculina típica dos seus filmes, por oposição à invisibilidade a que vota as personagens femininas— um dos mais representativos. Em *Only an angel shaves wings* (1939), *To have and have not* (1944) e *Rio Bravo* (1959), contrapõe-se uma presença comum e dominante dos homens — que assumem o estatuto de heróis, respeitadores da ordem — 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 trama, com a transparência

conveniente a uma mulher que vai gradualmente perdendo o seu poder de atracção, na subentendida condição para a conquista da confiança do homem amado.

Em *To have and have not* a estrutura repete-se: uma mulher de passado obscuro e sensualidade transbordante (quem não recorda o momento em que Lauren Bacall se encosta à parede e, com voz rouca e olhar felino, pergunta: “*Anybody got a match?/Alguém tem um fósforo?*” ?) tenta seduzir Harry Morgan. No filme, Humphrey Bogart interpreta o papel de proprietário de um pequeno barco com o qual auxilia membros da Resistência Francesa, durante a II Guerra Mundial, a fugirem da ilha da Martinica. Aos avanços directos da moralmente dúbia Marie “Slim” Browning, Harry vai reagindo com resistência e determinação. Somente no final, seguro de que o passado daquela mulher será fruto de sucessivos 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 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 constituir família na “vida real”) nunca é sequer mencionada: Lauren 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,¹ a mesma diferença de idades que o separava de Gloria Grahame, junto de quem protagonizou *In a lonely place* (Nicholas Ray: 1950). O pormenor da diferença de idades seria científica e esteticamente desinteressante, caso não tivesse sido um traço dominante na formação de casais cinematográficos — recordem-se os papéis de Audrey Hepburn em *Funny face* (Stanley Donen: 1957) e *Charade* (Stanley Donen: 1963), ou os de Grace Kelly em *High noon* (Fred Zinnemann: 1952), *Rear window* (Alfred Hitchcock: 1954) e *To catch a thief* (Alfred Hitchcock: 1955). Do mesmo modo, revejam-se os clássicos *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 associa-se não apenas o

¹ Informação retirada do *site* IMDB.

poder de decisão, como o da própria sabedoria e discernimento, fruto de uma maior maturidade, experiência e conhecimento adquiridos.

Sublinhe-se 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: *Allthatheavenallows* (Douglas Sirk: 1955), bem como o sucedâneo *Ali: feareatsthe soul* (Rainer Werner Fassbinder: 1974), *Senso* (Luchino Visconti: 1954), *Thegraduate* (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 *Therebound* (Bart Freundlich: 2009) são exemplos da estranheza causada pela maior idade da 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 face a diferentes tipos de processos criativos. Sublinhando que o desenvolvimento de estereótipos no cinema clássico de Hollywood terá sido uma estratégia consciente da “máquina de sonhos” daquela indústria, a autora considera que o facto de sempre ter existido, ao longo de toda a História do cinema, um maior espectro de papéis desempenhados pelas personagens masculinas 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, Johnston 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. No seu entender, o cinema terá assim sido perpetuado por uma ideologia misógina, burguesa e capitalista.

Na sequência destas denúncias, e na tentativa de combater as referidas falhas, muitas realizadoras optaram, 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. Os sonhos das entrevistadas, bem como as expectativas, preocupações e interpretações da realidade são proferidos na primeira pessoa e na ausência de filtros constrangedores, enquanto a missão de analisar o seu conteúdo é delegada a quem assiste. *A walk to beautiful* (Mary Olive Smith: 2008), *Veryyounggirls* (David Schisgall: Nina Alvarez e Priya Swaminathan, 2008) ou *Miss representation* (Jennifer Siebel Newsom: 2011) constituem exemplos de uma tendência crescente. O que é enunciado nestes filmes pode traduzir-se na expressão singular de uma voz feminina que busca, de acordo com os princípios beauvoirianos, a compreensão e identificação das mulheres que a escutam: o individual que se constitui como universal.

2. O não-lugar da espectadora

Regressando à reflexão feminista fílmica iniciada nos anos 70, chegamos naturalmente ao momento fulcral da sua produção. Em 1975, Laura Mulvey publica *Visual pleasure and narrative cinema*, na revista *Screen*. 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, Mulvey reitera que o cinema clássico de Hollywood explora a mulher como objecto de desejo e encara a figura do espectador como masculina. Através da acusação ao cinema clássico de Hollywood de uma discriminação das espectadoras na sala de cinema, e recorrendo à psicanálise enquanto arma política, Mulvey procurou demonstrar o modo como o inconsciente da cultura patriarcal estruturou o filme até àquele momento. A partir daí, o olhar do realizador, da personagem masculina principal e do próprio espectador do filme jamais seriam considerados inócuos.

Para Laura Mulvey, a cultura patriarcal dominante terá encarado, desde sempre, a mulher como “o outro macho”², 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 figura feminina permaneceu amarrada ao lugar de portadora (e não de fabricante) de significado, numa constante dicotomia discriminatória que o cinema viria reproduzir. A tendência seria agravada, na opinião da autora, pelo facto de a sétima arte oferecer uma série de prazeres possíveis, entre eles a escopofilia³. Num universo que considera sexualmente desequilibrado, o prazer de olhar traduzir-se-ia na dicotomia activo/masculino e passivo/feminino. Deste modo, 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 sido usada como objecto erótico, tanto para as personagens masculinas do filme como para o espectador em sala. O último projecta o seu desejo reprimido nos actores principais, iniciando um processo narcisista de identificação do ego com o objecto no ecrã. Através do mesmo, 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 onipotência. O processo correspondente no género feminino — de identificação da espectadora com as personagens femininas — é dificultado pela conjugação de dois aspectos fundamentais: a ausência de controlo daquelas sobre os acontecimentos, e a imagem de perfeição (física ou moral) transmitida, distante da mulher real que somos ou com a qual nos relacionamos quotidianamente.

A crítica de Laura Mulvey distingue-se assim das anteriores propostas ao desencadear uma alteração de foco analítico distanciada de uma análise puramente textual, aproximando-se de uma preocupação com as estruturas de identificação e prazeres visuais do cinema. Considerando que essa mudança foi produzida em direcção à relação espectador - ecrã, segundo a qual a identificação não se trata de

² Sublinhamos aqui a influência do pensamento de Simone de Beauvoir.

³ Do grego *scopophilia*, que significa “prazer em olhar”; expressão retirada da psicanálise e frequentemente utilizada por Jacques Lacan.

um simples mecanismo físico, mas antes da operação que constitui o sujeito humano, entendemos que 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).

O mesmo entendimento levou-nos a contrapor, 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 subjugam o olhar às sombras ilusórias da *performance* dos corpos: a recepção do espectador, a transformação que opera em si e a forma como decide agir torna-se uma incógnita. Sustentando, com base nas formulações de Marie-José Mondzain(2007) e Jacques Rancière (2010), que, no momento da recepção, os espectadores são envolvidos, formados por mas, ao mesmo tempo, construtores de significados, revela-se a importância do próprio processo de visualização e recepção das obras de arte.

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, 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 àqueles que assistem. No seu entender, essa discriminação tem fortes implicações na visualização de imagens por parte das espectadoras femininas na sala de cinema que, não raras vezes, se encontram em maioria na audiência. Um dos efeitos possíveis consiste na 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 instituída. O mesmo significa dizer, como Laura Mulvey defendera, que qualquer alternativa ao cinema dominante terá que contestar (e alterar) as formas de olhar — objectivo

alcançável, segundo Annette Kuhn, pelas próprias teorias feministas. A proposta embate, no entanto, numa das principais críticas apontadas às últimas: a sua heterogeneidade. Não obstante, a autora rejeita o argumento, afirmando existir unanimidade, em termos de análise fílmica, na defesa e promoção da sensibilização a determinados temas, nomeadamente:

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

Pressupondo 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” (KUHN, 1982, p. 67). Neste sentido, o objecto mais óbvio para iniciarem a sua análise será o próprio texto fílmico, mediante uma 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 ambos.

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 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 distribuidoras. 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 *on-line*, são estratégias possíveis. Para além destas, considerámos ainda que seria importante criar, em Portugal (à semelhança do que tem sido feito nos restantes países da União Europeia e nos Estados Unidos da América), um festival de cinema de mulheres, onde os seus filmes pudessem ser exibidos. A proposta 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.

Em termos estatísticos, e como já demonstrámos anteriormente (PEREIRA, 2012), existem 53 festivais de cinema de mulheres em todo o mundo. Destes, 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 com propósitos idênticos são realizados na Europa; cinco no continente asiático; apenas um na Oceânia e nenhum no continente africano.

Portugal faz 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 da mesma natureza. Em termos performativos, admitimos que a existência de um festival deste teor pudesse incentivar um maior número de realizadoras a filmar, bem como promover o debate em torno de questões relativas à igualdade de oportunidades em democracia.

Discordando das perspectivas teóricas até aqui apresentadas, Teresa de Lauretis afirmaria 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. No seu entender, a análise 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 assim repensar o cinema de mulheres como a realização de uma crítica política e de uma visão social feminista.

Para Teresa de Lauretis—que consagra a não ingenuidade do espectador e a incógnita dos processos de recepção—, as teóricas feministas cingiram-se ao dualismo “imagens positivas” / “imagens negativas” ou *clichés*. Tendo em conta o aparecimento simultâneo do cinema e da psicanálise no início do século XX (uma época cultivadora do verdadeiro romantismo), a autora julga natural ter-se estabelecido uma relação privilegiada entre a sétima arte e o desejo. Segundo afirma, 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 portanto essencial ao cinema e à criação de imagens, funcionando como uma espécie de meio para espectadores de ambos os sexos recordarem 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” (LAURETIS, 1982, p. 57).

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. 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. Segundo Lauretis, tanto o cinema como a psicanálise já demonstraram que o discurso sobre o desejo não destrói o prazer visual, nem sequer o sexual, mas antes os multiplica. Nesse sentido, defende que se reconstitua o próprio desejo feminino do ponto de vista da espectadora (objectivo alcançado, na nossa opinião, por realizadoras como Jane Campion e Pascale Ferran).

3. O estranho caso do cinema português

Na contemporaneidade, a manutenção de alguns arquétipos e a maior objectificação do corpo da mulher enquanto personagem, é ainda reconhecível em diversos contextos – no cinema, na televisão, na publicidade e na generalidade das formas de comunicação. Por esse motivo, e seguindo as propostas de autoras como Christine Gledhill e Teresa de Lauretis, procurámos analisar a situação inversa, colocando as mulheres por detrás das câmaras e testando a hipótese das suas personagens femininas se revestirem de um maior realismo e proximidade às espectadoras. Na definição do nosso objecto de estudo, e como já havíamos referido, elegemos o cinema português, por este atravessar um momento particular na sua História, associando um gosto e interesse pessoais à própria investigação desenvolvida e ao corpo docente da Universidade da Beira Interior.

Conscientes dos riscos de estudar um fenómeno tão recente, sobre o qual existe ainda tão escassa bibliografia na qual nos possamos sustentar, recordamos as considerações de João Bénard da Costa acerca da invisibilidade de grande parte da produção cinematográfica nacional. 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 (COSTA, 1998, p. 76). Dois pontos de vista igualmente redutores que nos instigaram ao desenvolvimento do estudo, sublinhando a importância de desmistificar um período áureo do cinema lusitano, 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) da parte de Pedro Costa. Numa perspectiva algo optimista, poderiam acrescentar-se os nomes de Fernando Lopes, Paulo Rocha ou João Canijo ao tríptico consagrado. 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 ainda 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.

Por estas razões, o estudo dos filmes realizados por mulheres, em Portugal, contraria o que Derrida designa como “mal de arquivo”, referindo-se à institucionalização de certos autores e às relações de poder afectas ao mesmo processo. Na mesma perspectiva, recorde-se, Foucault faz corresponder o arquivo à “lei do que pode ser dito; o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 1987, p. 149). Estudar o cinema português realizado por mulheres foi assim estudar uma dupla invisibilidade: aquela que ultrapassa a consagração de alguns- muito poucos- nomes, mas também o antagónico interesse da generalidade do público. Identificando, de início, os filmes que poderiam constituir casos de estudo, chegámos a um número: existia uma única longa-metragem de ficção, realizada por uma mulher, em Portugal, até à data de 25 de Abril de 1974. Estreada a 30 de Agosto de 1945, no Cine Ginásio, em Lisboa, *Três dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia, é uma adaptação da obra *Mundo perdido*, de Gentil Marques. O filme chegaria a ser apresentado no I Festival de Cannes, a 5 de Outubro do mesmo ano, restando dele, actualmente, apenas cerca de cinco minutos de película, nunca restaurada, mas disponível no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento.

A segunda longa-metragem de ficção data de 1976: *Trás-os-Montes* foi a co-realização de António Reis e de Margarida Cordeiro que atribuiu aos cineastas um reconhecimento internacional equiparável ao de Manoel de Oliveira. Um poema, uma etnoficção ou um retrato antropológico que evoca a ausência dos que partiram e a presença daqueles que insistem nas tradições seculares do Nordeste do país.

Para além destas, seriam realizadas, até ao final do ano de 2009, mais 38 ficções. A primeira “década forte”, em termos de produção, e como podemos ver no gráfico seguinte, corresponde à de 1980, com estreia de sete longas-metragens. Inicia-se então a difícil entrada das mulheres numa arte até aí reservada aos homens, quando se destacam os nomes de Margarida Gil, Monique Rutler e Solveig Nordlund: a “primeira geração de mulheres cineastas, em Portugal”.

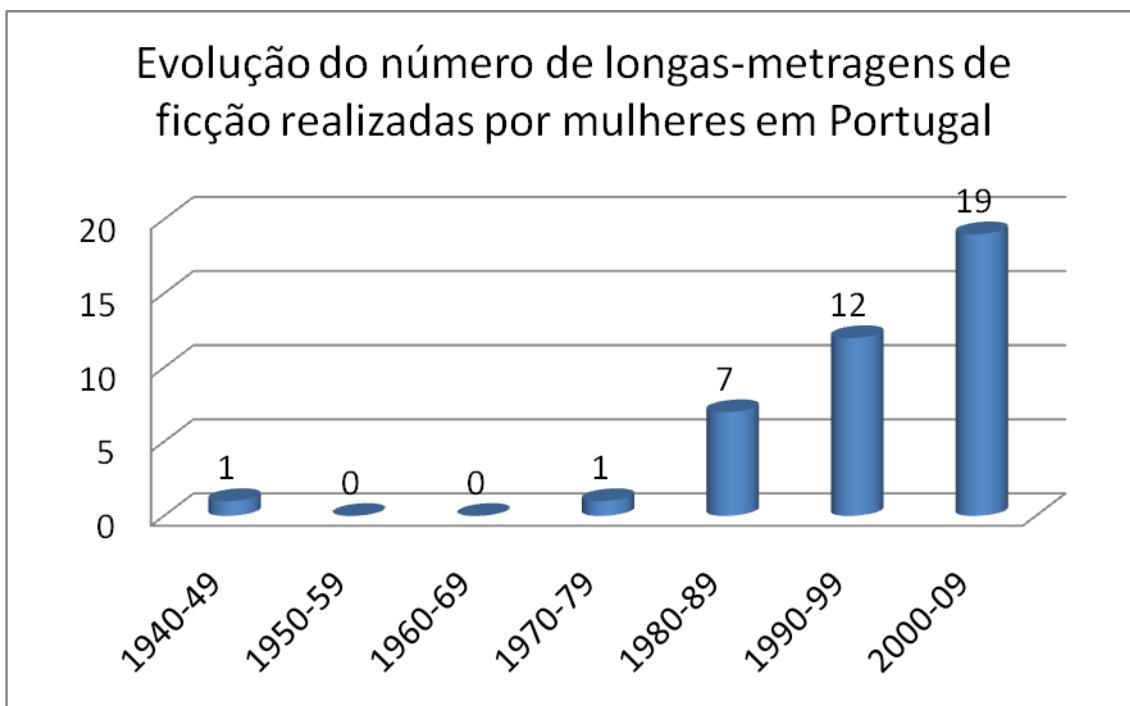


Gráfico 1: Evolução do número de longas-metragens de ficção realizadas por mulheres em Portugal. Gráfico construído a partir da nossa listagem elaborada no presente capítulo.

Nos anos 90, surgem os primeiros trabalhos de Teresa Villaverde, sendo o final do século marcado pela estreia de *Os mutantes*, a obra que lhe atribuiu uma consagração internacional definitiva –Teresa Villaverde é provavelmente a menos invisível das cineastas portuguesas, se pensarmos exclusivamente em ficção. Na mesma década estrearam 12 longas realizadas por mulheres-cineastas.

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, sobressaindo os nomes de Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz e Raquel Freire de entre a mais nova geração de cineastas portuguesas.

Em seguida, tentámos perceber se a distribuição de filmes seria equitativa por realizadora, e chegámos às seguintes conclusões:

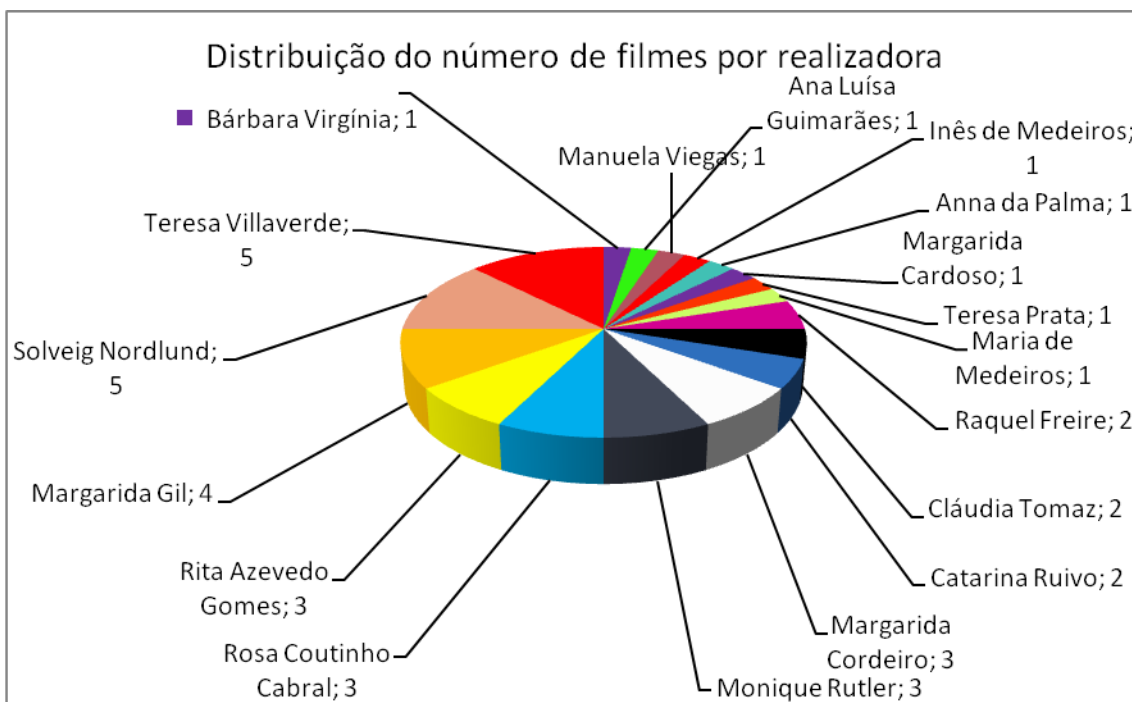


Gráfico 2: Distribuição do número de filmes por realizadora.

Teresa Villaverde e Solveig Nordlund são as cineastas com maior número de longas-metragens de ficção realizadas (cinco cada uma), seguindo-se o nome de Margarida Gil, com quatro. Paralelamente, oito das cineastas listadas realizaram apenas uma longa-metragem de ficção.

De outros prismas, o nosso estudo permitiu-nos ainda identificar os níveis de recepção destes filmes, sintetizados no gráfico que agora mostramos:



Gráfico 3: Correspondência entre o número de espectadores que assistiram, em sala, a determinado número de filmes.

Com dados relativos ao número de espectadores em sala, o quadro revela-nos que o número de filmes que não chegaram a ser estreados comercialmente foi ainda bastante significativo: cinco longas-metragens. A grande maioria das obras (19) tem entre 1 001 e 5 000 espectadores, sendo que, mais de 50 000 é um *record* apenas atingido por *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros.

Os dados do ICA permitem-nos, de igual forma, comparar o número de filmes realizados por homens e mulheres nas três últimas 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).

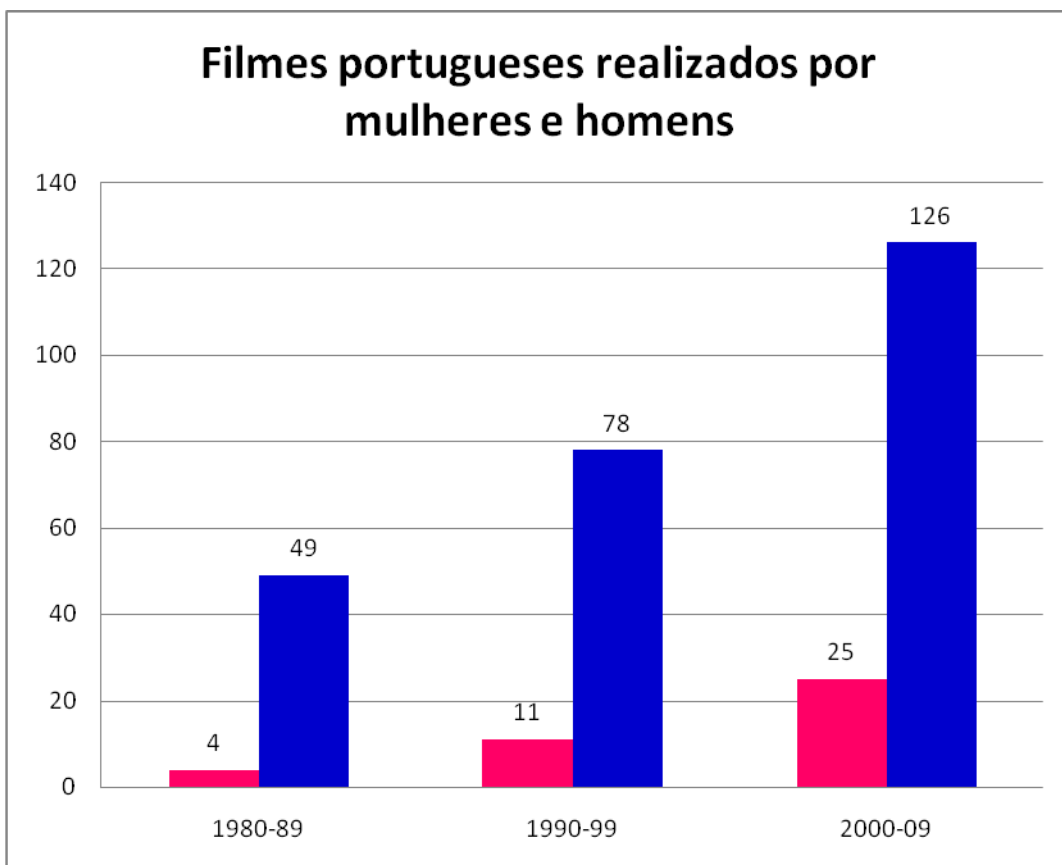


Gráfico 5: Número de filmes portugueses realizados por mulheres (rosa) e homens (azul). Gráfico construído a partir da listagem elaborada do ICA.

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 àcerca das quais aqui pretendemos informar podem ser apresentadas da seguinte forma:

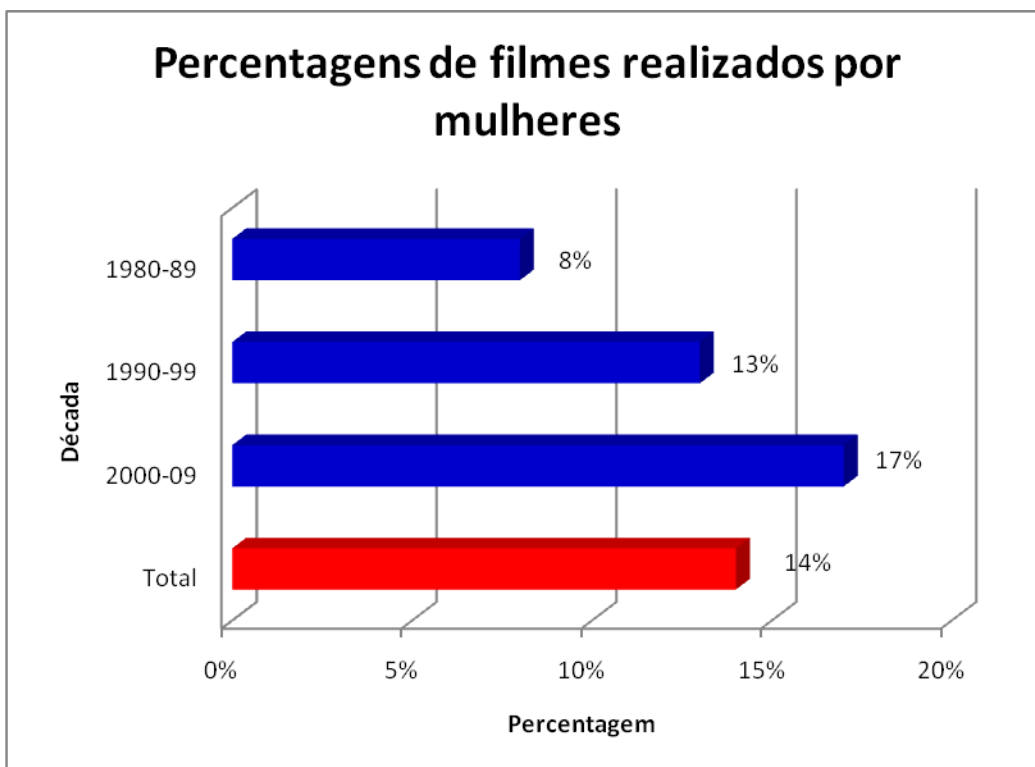


Gráfico 6: Percentagem de filmes portugueses realizados por mulheres. Gráfico construído a partir da listagem elaborada pelo ICA.

Neste gráfico, constata-se que as cineastas portuguesas realizaram 14 por cento das longas-metragens de ficção estreadas comercialmente nas três últimas décadas. Não obstante, caso pudéssemos contabilizar todos os filmes realizados desde o início da História do Cinema português, a percentagem seria significativamente mais reduzida.

4. Filmes de mulheres

Trabalhada a parte de definição do corpus fílmico, seleccionámos quatro longas-metragens para análise exaustiva, salvaguardando que gostaríamos de estudar os restantes filmes em futuras investigações. Em termos metodológicos, ponderámos os esquemas previstos por Jacques Aumont e Michel Marie (2004), Manuela Penafria (2009) e John Thompson (1998), que conjugam análises textuais, poéticas, narratológicas, historiográficas e icónicas, embora reconheçamos que nem sempre

fomos escrupulosos no seu seguimento. Privilegiámos, ao invés, uma reflexão sobre os principais objectivos, valores e ideias que cada filme reúne em si, num diálogo sociológico com os elementos feministas presentes, procurando um equilíbrio entre os discursos analítico e crítico.

Solo de violino foi o primeiro filme analisado, sendo o único realizado na década de 90 (1992, mais especificamente). Nele, Monique Rutler revela a história verídica de Adelaide Coelho da Cunha –filha do fundador e esposa do director do jornal “Diário de Notícias” –que, aos 48 anos, se apaixona pelo antigo motorista da família. Manuel é um jovem de 25 anos que havia sido despedido pelo marido de Adelaide devido às suas notórias tendências anarquistas. Quando decidem fugir juntos, a amante em fuga é internada e sujeita a tratamentos psiquiátricos indevidos. No processo, e sem qualquer respeito pelos princípios que gerem 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 lobotomia⁴—, Júlio de Matos — então director do Hospital Miguel Bombarda e um dos mais conceituados psiquiatras reformadores do ensino da especialidade em Portugal⁵— 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).⁶

O texto serviu-nos ainda de pretexto para compreender as principais razões pelas quais o adultério feminino é socialmentemais condenável do que o masculino. A perspectiva freudiana de um amor objectal preponderante nos homens; o desejo enquanto forma de contestação ao ego masculino e à sociedade patriarcal; a pressuposta negligência das obrigações maternas; e a própria visão economicista de desrespeito pela herança patrimonial seriam alguns dos factores apontados na tentativa de justificar o escândalo gerado à época perante a história de amor de Adelaide Coelho da Cunha.

⁴ Informação consultada a 3 de Setembro de 2013, em: <http://museuegasmoniz.cm-estarreja.pt/>

⁵ Informação consultada a 3 de Setembro de 2013, em: [http://www.infopedia.pt/\\$julio-de-matos](http://www.infopedia.pt/$julio-de-matos)

⁶ Informação recolhida em: 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.

No nosso estudo, analisámos também *Daqui p'rá frente*, filme de Catarina Ruivo, estreado em 2008, que relacionámos com o primeiro, por ser igualmente baseado em factos verídicos. Tal como *Solo de violino*, *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 de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, entre outras referências que poderiam ser igualmente citadas. Sugestões nossas de retratos biográficos que consagram uma tradição artística algo compensadora de desigualdades de género, mas 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) constituem apenas alguns exemplos.

Relativamente a *Daqui p'rá frente*, considerámos que a obra reconstitui os obstáculos enfrentados por uma jovem mulher, de classe média baixa, candidata a um cargo político na delegação regional do seu partido. Por esse motivo, a partir do filme, reflectimos sobre a representatividade política das mulheres em posições de governação, concluindo que a percentagem que actualmente assume a presidência de câmaras municipais no país é de apenas 7,1%, e que o número de mulheres deputadas na Assembleia da República se traduz numa percentagem de 27,4%.

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 pela colocação de questões prementes, identitárias e culturais.

De entre as obras seleccionadas para o nosso *corpus* de estudo, analisámos também *Aparelho voador a baixa altitude*. O filme, estreado em 2002, constitui uma das raras incursões do cinema português pela ficção científica, no qual a realizadora Solveig Nordlund procede a uma feminização do conto homónimo de J.G. Ballard. Nesta perspectiva, notámos que a narrativa 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 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. A urgência de mudança de paradigmas sente-se a cada fotograma; como a noção partilhada pela filósofa Hannah Arendt e pelo escritor Mia Couto de que o medo é um dispositivo central de governação na contemporaneidade: o medo da diferença, da alteridade, do desemprego, do terrorismo, da crise e da violência. O mesmo medo que permite a suspensão temporária da cidadania e a ascensão de regimes despóticos e totalitários.

Por último, analisámos também uma obra experimental, de Cláudia Tomaz, estreada em 2000. Centrado no dia-a-dia de um casal toxicodependente, *Noites* é um filme circular, que começa no cenário onde termina: um bairro degradado de uma Lisboa decadente e sombria. A sobrevivência diária que aqui reconhecemos é a de Teresa, portadora de uma doença grave, não especificada, e de João, o namorado 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 a polivalência típica de uma primeira obra, tendo a cineasta realizado, editado, escrito o guião e interpretado o papel principal.

Do profundo niilismo no qual as duas personagens se encontram, sobressai, no entanto, a inércia maior da parte de uma: face à doença, Teresa revela-se incapaz de se revoltar, libertar ou agir, para além de pedir dinheiro à mãe. João, por sua vez, é o único que se configura apto a prover formas de subsistência ao casal, ainda que pelo mais sombrio dos meios (a prostituição). 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.

5. Necessidade de um feminismo inclusivo

Em síntese, na tese defendida, procurámos conhecer a génese, objectivos e conquistas do feminismo ao longo da História. Sublinhámos a sua importância na luta por uma igualdade de direitos entre os sexos e optámos pela conceptualização pluralista “feminismos”, ressaltando as devidas distinções entre as diversas correntes. Numa fase posterior, aplicámos os seus princípios à sétima arte, obtendo algumas das conclusões mais relevantes da 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. Para melhor compreensão desta ausência, considere-se novamente, agora em termos comparativos, os quatro filmes analisados:

- *Solo de violino* (Monique Rutler: 1992) é, pelos motivos enunciados e relativos à denúncia de uma profunda desigualdade de género no começo do século XX, uma proposta feminista. 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” (entrevista concedida pessoalmente, com excertos publicados na página 204 da tese). No início da década de 80, 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 revela idênticos processos de resistência epistémica. Recuperando a análise proposta no capítulo 11 da nossa tese, recorde-se que, em *Aparelho voador a baixa altitude* (2002), Nordlund feminiza o conto homónimo de J.G. Ballard, heroizando 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.
- Cláudia Tomaz e Catarina Ruivo viriam manifestar-nos posições concordantes. Da entrevista facultada pela realizadora de *Noites*, sobressai 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, no seu discurso, Cláudia Tomaz enuncia mecanismos de poder e estruturas que preservam uma desigualdade social, reforçando (tal como Laura Mulvey, Claire Johnston ou Annette Kuhn) a necessidade de criação e aproveitamento de dispositivos alternativos que combatam essa desigualdade, ao mesmo tempo que adopta uma postura

política. 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 Bergman, Resnais, Ozu ou Ophüls conseguiram desenvolver, em alguns dos seus filmes (embora não em todos), personagens femininas que ultrapassaram os arquétipos mencionados. 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 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!”.

CONCLUSÃO

A descrita reacção comum das realizadoras em estudo 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 existência de inúmeras correntes feministas e da quase impossibilidade de não identificação de uma mulher com nenhuma delas. Reforça-se, nesse 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 pelos dados apresentados, é também notório que a abertura do universo cinematográfico português 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).

Constata-se que, dependendo dos contextos geográficos e socioculturais nos quais é proferida, a designação “feminista” pode suscitar inúmeros desconfortos ou aversões totalitárias, frequentemente originados na visão distorcida de feminismo

como antónimo de machismo ou na mais premente ideia de que as suas exigências e lutas já não farão qualquer sentido em sociedades ocidentais ditas democráticas. Naquelas, 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. Neste sentido, o feminismo(ou o pós-feminismo) da terceira vaga viria precisamente contestar a tentativa globalizante e etnocêntrica de se dirigir a todas as mulheres de uma forma igualitária. Relutantes na aceitação do mesmo, assimilamos antes a posição de Iris Young(2004) ao sublinhar a importância da partilha de experiências unificadoras do género feminino, sem implicar uma uniformização de pensamentos ou ideais. Como membros de uma série (conceito que utiliza a partir da proposta sartriana), as mulheres não serão necessariamente idênticas, podendo, no entanto, trocar de posições entre si.

Arriscando 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. O cinema, em particular, 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.

Perante a dificuldade já assumida por muitos realizadores na criação de personagens femininas reais, esta falha deverá, deste modo, 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:

Livros:

AUMONT, J. & MARIE, M. (2004). **A análise do filme**. Lisboa: Edições texto & grafia.

FOUCAULT, M. (1987). **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária.

JOHNSTON, C. (1973). **Notes on women's cinema**. London: Society for Education in Film and Television.

KUHN, A. (1982). **Women's pictures — Feminism and cinema**. London: Verso.

LAURETIS, T. (1982). **Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema**. Bloomington: Indiana University Press.

RANCIÈRE, J. (2010). **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro.

THOMPSON, J. (1998). **Ideologia e cultura moderna – Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Editora Vozes.

Artigos:

COSTA, J. B. (1998). **Breve história mal contada de um cinema mal visto**. Em: Ferreira, V. W. (coord., 1998). *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura.

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.artecoa.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.

PENAFRIA, M. (2009). **Análise de filmes – Conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso Sopcom. Covilhã: BOCC.

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, 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.

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.

YOUNG, I. M. (2004). **O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social**. Em: *Revista Ex Aequo* — Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres. Porto: Celta Editora. Nº 8.

Texto científico recebido em: 09/08/2014

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 31/10/2014

Revista Científica Vozes dos Vales - Ufvjm - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

www.facebook.com/revistavozesdosvales

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424

Periódico Científico Eletrônico divulgado nos programas brasileiros *Stricto Sensu*

(Mestrados e Doutorados) e em universidades de 38 países,

em diversas áreas do conhecimento.