

Realizadoras Portuguesas

**Cinema no Feminino
na Era Contemporânea**

Organização

Mariana Liz e Hilary Owen

ICS

Imprensa
de Ciências
Sociais

Imprensa de Ciências Sociais

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

Instituto de Ciências Sociais
da Universidade de Lisboa

Av. Prof. Aníbal de Bettencourt, 9
1600-189 Lisboa – Portugal
Telef. 21 780 4700 – Fax 21 794 0274

www.ics.ulisboa.pt/imprensa
E-mail: imprensa@ics.ul.pt

Instituto de Ciências Sociais – Catalogação na Publicação

Realizadoras portuguesas : cinema no feminino na era contemporânea / org. Mariana Liz,
Hilary Owen; pref. Lídia Jorge. – Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2023. – 23 cm
CDU 79

978-972-671-736-2 ; EPUB 978-972-671-738-6 ; PDF 978-972-671-737-9

Cinema - Portugal
Cinema contemporâneo
Mulheres no cinema



© Instituto de Ciências Sociais, 2023

Esta tradução de *Women's Cinema in Contemporary Portugal*,
1ª ed., foi publicada através de um contrato com a Bloomsbury Publishing Inc.
Organização e edição © Mariana Liz e Hilary Owen.
Capítulos @ autoras.

Imagem da capa: Fotograma do filme *Colo* de Teresa Villaverde (2017) © Alce Filmes.

Capa: Mariana do Vale

Projeto gráfico: Rui Rasquinho

Revisão: Levi Condinho e Clara Cuéllar dos Santos

Impressão e acabamento: Gráfica Manuel Barbosa & Filhos, Lda.

Depósito legal: 512 555/23

1.ª edição: Abril de 2023

Índice

As autoras	15
Agradecimentos	19
Prefácio: rompendo os círculos	23
<i>Lídia Jorge</i>	
Introdução	
Cinema português, cinema de mulheres, cinemas do mundo	33
<i>Mariana Liz e Hilary Owen</i>	

PRIMEIRA PARTE • HISTÓRIAS

Capítulo 1	
Inacabado: o cinema de Noémia Delgado	59
<i>Manuela Penafria</i>	
Capítulo 2	
Margarida Gil: quatro décadas de ficção para cinema	81
<i>Ana Isabel Soares</i>	

SEGUNDA PARTE • FEMINISMOS

Capítulo 3	
Monstros, mutantes e maternidade: políticas pós-humanas em Teresa Villaverde, Raquel Freire e Solveig Nordlund	105
<i>Hilary Owen</i>	

Capítulo 4

Lares urbanos e famílias urbanas: *Colo* de Teresa Villaverde e *Tempo Comum* de Susana Nobre

Mariana Liz

Capítulo 5

Mulheres naturais? Natureza e feminilidade em *Máscaras* de Noémia Delgado e *Transe* de Teresa Villaverde

Patrícia Vieira

TERCEIRA PARTE • ARQUIVOS

Capítulo 6

Imagem, memória histórica, política: *Kuxa Kanema* de Margarida Cardoso e *48* de Susana de Sousa Dias

Estela Vieira

Capítulo 7

Afeto e a viragem arquivística: documentários recentes de Inês de Medeiros e Susana de Sousa Dias

Alison Ribeiro de Menezes

Capítulo 8

O filme-ensaio e *Correspondências* de Rita Azevedo Gomes

Ana Cabral Martins

QUARTA PARTE • TRANSNACIONALISMOS

Capítulo 9

Cinema no feminino, cinema do mundo: *Yvone Kane* de Margarida Cardoso

Sally Faulkner

Capítulo 10

O ano zero português: realizadoras emergentes, 2013-2017

Filipa Rosário

Bibliografia

Índice remissivo

Patrícia Vieira

Capítulo 5

Mulheres naturais?

Natureza e feminilidade em *Máscaras* de Noémia Delgado e *Transe* de Teresa Villaverde

A representação das mulheres na relação com o mundo natural, que surge com frequência na cinematografia portuguesa, proporciona uma profícua porta de entrada para a análise de filmes portugueses dirigidos por mulheres.¹ Neste capítulo, triangulo a desde logo complexa relação das mulheres e do cinema com o meio ambiente, e defendo que os filmes de Noémia Delgado e Teresa Villaverde analisados mais adiante recorrem a representações da natureza com vista a fazerem observações a respeito de questões de género, remetendo para e refletindo acerca da tradição mais vasta da cultura ocidental que liga as mulheres ao mundo natural.

¹ A pesquisa para este artigo foi financiada através de uma bolsa atribuída pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), Projeto IF/00606/2015, e pelo projeto ECO financiado pelo European Research Council (ERC) no contexto do programa de investigação e inovação da União Europeia, Horizonte 2020 (bolsa nr. 101002359).

Mulheres, cinema e o ambiente

De modo a analisar a relação entre o cinema português realizado por mulheres e o ambiente, deve-se examinar sumariamente a ligação entre o cinema e o ambiente, por um lado, e a das mulheres ao ambiente, por outro. Deixando de lado a grande pegada ecológica da indústria cinematográfica – a seguir à refinação de petróleo, o cinema é o pior infrator ambiental na cidade de Los Angeles² – que depende, como qualquer outra atividade humana, de materiais concretos e recursos naturais, o cinema enquanto produção artística e cultural não pode deixar de interagir com o mundo natural.³ Ao contrário da literatura, que consegue evitar a descrição da natureza, o cinema baseia-se fortemente, desde o início, em representações da natureza que são necessariamente captadas pela câmara.⁴ Mesmo em filmes que decorrem em cenários urbanos, ou naqueles que colocam a tónica em histórias protagonizadas por seres humanos, os elementos naturais acabam por surgir nos planos, emprestando cor à ação.

Atendendo à centralidade do mundo natural no cinema, como cenário e, principalmente, como paisagem, não é de admirar que a área da ecocrítica no campo dos estudos de cinema tenha crescido paulatinamente nestes últimos anos. Várias investigações têm-se focado em

² Para mais informações sobre o impacto ambiental da indústria cinematográfica, ver o livro de Nadia Bozac, *The Cinema Footprint*, que visa compreender «como a noção da produção cinematográfica enquanto indústria, que está ligada à 'natureza' e aos recursos que esta gera como qualquer outra, reconfigura a nossa abordagem interpretativa e prática à imagem cinematográfica ao longo da história do cinema» (Bozac 2012, 1).

³ Como realça Scott MacDonald, «a película de filme, pelo menos até certo nível, engloba o modo como a vida moderna e o mundo natural estão imbricados: os sais de prata sensíveis à luz que, quando expostos à luz, criam uma imagem visível, ficam suspensos numa fina película gelatinosa, um dos principais ingredientes da qual é o colagénio. O colagénio obtém-se fervendo os ossos e os tecidos de animais. O celuloide, a base sobre a qual é disposta a emulsão, é feito a partir da celulose. Ou seja, a 'vida' que vemos em movimento no ecrã é uma espécie de reanimação da vida vegetal e animal no quadro do dispositivo mecânico/químico do cinema tradicional» (MacDonald 2013, 18).

⁴ Martin Lefebvre lembra-nos que «um dos primeiros prodígios que o cinema proporcionou ao seu público foram imagens em movimento do mundo natural. Os primeiros espectadores tinham o prazer de ver ondas a rebentar e folhas agitando-se ao vento» (Lefebvre 2006, xi).

filmes que declaradamente tematizam questões ligadas ao ambiente, designadamente filmes sobre catástrofes ambientais e outras distopias naturais, filmes que apelam ao ativismo ambiental, documentários sobre a natureza, e por aí adiante (ver Bereton 2016; Kaplan 2017, 407-416; Moore 2017; Rust e Monani 2013, 1-13). Paula Willoquet-Maricondi estabeleceu uma distinção entre filmes «ambientalistas», *i. e.*, aqueles que trazem para primeiro plano temas ligados ao ambiente como elementos da narrativa (por exemplo, *Erin Brockovich* [2000] de Steven Soderbergh), e o ecocinema, onde apenas se incluiriam os filmes que têm uma intenção manifestamente ativista (designadamente *The 11th Hour/A 11.ª Hora* [2007] de Nadia e Leila Conners).⁵ Para Willoquet-Maricondi, o ecocinema pode adotar um conjunto de abordagens de modo a chamar a atenção dos espectadores para a sua perceção do meio ambiente:

Um estilo lírico e contemplativo poderá incutir o gosto pelos ecossistemas e todos os elementos da natureza – ar, água, terra e organismos. Alternativamente, o ecocinema poderá empregar uma abordagem abertamente ativista de forma a inspirar em nós cuidado, e informar-nos, educar-nos e motivar-nos a agir com o conhecimento que nos proporciona. [Willoquet-Maricondi 2010, 45]

Willoquet-Maricondi traça a fronteira que separa os filmes que analisam temas ligados ao ambiente, sem questionar o estado atual da situação e, por vezes, reforçando a própria ideologia de consumo que causa os problemas ambientais (Ivakhiv 2008, 4-5),⁶ e os filmes que, de um modo ou de outro, promovem uma agenda orientada para a ecologia.

⁵ Nas palavras de Willoquet-Maricondi, «Há uma distinção importante que quero fazer entre filmes ‘ambientalistas’ e ecocinema, que são as intenções de conscientização e ativistas do último, bem como a responsabilidade de chamar a atenção para temas e práticas atuais que afetam a saúde do planeta. O ecocinema esforça-se declaradamente por inspirar os espectadores a agirem na esfera pessoal e política, incentivando à reflexão de modo a promover a mudança nas escolhas que fazemos, no dia a dia e a longo prazo, individualmente e como sociedade, a nível local e globalmente» (Willoquet-Maricondi 2010, 45).

⁶ Conforme sugere Ellen Moore, o ambientalismo mercantilizado de Hollywood exhibe «um constante ponto de tensão entre aquilo que sabemos ser verdade (o consumo em excesso está a prejudicar o planeta) e o incessante imperativo da indústria da cultura (não parem de consumir)» (Moore 2017, 20).

A distinção de Willoquet-Maricondi parece ser um desdobramento da tese de Scott MacDonald que afirma que o ecocinema – o termo foi cunhado por MacDonald (2004, 107-132) – depende da reconversão da percepção estimulada por planos de longa duração e por outras técnicas usadas no cinema independente e experimental. Embora MacDonald e Willoquet-Maricondi concordem que o rótulo «ecocinema» não se aplica a filmes que discutem simplesmente questões ligadas ao ambiente, MacDonald dá mais ênfase às técnicas de filmagem neste tipo de cinema. Para ele,

[...] a função principal do ecocinema não é produzir narrativas pró-ambientais filmadas num estilo convencional de Hollywood (ou seja, um estilo que implicitamente promove o consumismo) ou mesmo num estilo documental convencional (não obstante, como é evidente, os documentários alertarem para temas ligados ao ambiente). [MacDonald 2013, 20]

MacDonald acredita que a «função do ecocinema é proporcionar novas formas de experiências cinematográficas que mostram uma alternativa à relação média-espectadores e que contribuem para a promoção de uma mentalidade mais progressista a nível ambiental» (MacDonald 2013, 20). «Não será possível», pergunta MacDonald, que experiências deste tipo possam levar os espectadores a «orientar a inevitável mudança ambiental para direções que promovam um planeta mais saudável?» (2013, 41). Os filmes portugueses dirigidos por mulheres analisados nas páginas seguintes não adotam uma agenda abertamente ecocêntrica. Usam, no entanto, em linha com a teorização de MacDonald a respeito do ecocinema, uma variedade de técnicas de filmagem para chamar a atenção para o ambiente e para a relação entre a opressão das mulheres e o controlo da natureza.

A visão otimista de MacDonald acerca do impacto social daquilo que designa por ecocinema é contestada por outros críticos, céticos quanto à relação linear entre o cinema experimental e o ativismo ambiental. Como salienta David Ingram, o público para os filmes que MacDonald tem em mente é reduzido, de maneira que estes filmes podem acabar por pregar a quem já está convertido (Ingram 2013, 48). Além disso, existe uma diferença conceptual entre técnicas cinematográficas inovadoras, por muito bem-sucedidas que possam ser a

nível estético, mudança de comportamento e prática sociopolítica. Na opinião de Ingram, talvez não haja necessidade de uma categoria «ecocinema», uma vez que «os filmes poderão estimular conhecimento cognitivo e emocional a respeito de temas ligados ao ambiente até quando não são considerados política ou ecologicamente ‘corretos’ por parte de alguns ecocríticos» (Ingram 2013, 59). No mesmo sentido, Pietari Kääpä refere que «[s]e a definição de filme ambiental implica textos que reflitam a existência de seres humanos na biosfera mais vasta, é muito difícil delinear um tipo de cinema não-ambiental» (Kääpä 2013, 27).

Considerando que o cinema interage necessariamente com o mundo natural, qualquer filme poderá, em teoria, ser abordado a partir de um ponto de vista ecocinematográfico. Estou de acordo com acadêmicos como Steven Rust e Salma Monani, que acreditam que todos os filmes sujeitos a «um aprofundamento ecocrítico profícuo e a cuidada análise poderão revelar interessantes e fascinantes pontos de vista acerca das variadas relações entre o cinema e o mundo que nos rodeia» (Rust e Monani 2013, 3). Por conseguinte, os estudos no campo do ecocinema não se deviam limitar a filmes com uma mensagem declarada ou implicitamente ecológica. Pelo contrário, a ecocrítica cinematográfica é uma forma de analisar e interpretar cinema que põe a tónica nos diferentes modos como os filmes retratam variados aspetos do meio ambiente. Ainda que o cinema, como outra iniciativa humana qualquer, não consiga escapar às garras do antropocentrismo, a câmara tem um certo grau de autonomia, conforme nos mostrou Dziga Vertov já nos anos 1920. Poderá, por isso, proporcionar um vislumbre do mundo não-humano ou, no mínimo, permitir-nos reconsiderar a nossa perspetiva humana, enriquecida por uma cuidada reflexão acerca do ambiente ao nosso redor.⁷

Embora a relação entre o cinema e o meio ambiente tenha sido objeto de grande atenção, sobretudo nas últimas duas décadas, as investigadoras que se interessam pelo ecofeminismo há muito tempo que fazem notar a persistente associação das mulheres e dos seus

⁷ Conforme afirmam Rust e Monani, «os estudos no campo do cinema e do ecocinema permitem-nos reconhecer outras maneiras de olhar para o mundo sem ser a perspetiva limitada do olhar antropocêntrico que situa os desejos humanos individuais no âmbito do universo moral» (2013, 11).

corpos com a natureza, as paisagens e o meio ambiente com vista a chamar a atenção para a sua existência física em detrimento do seu «eu» racional.⁸ Caroline Merchant, por exemplo, mostra que o estado da natureza antes das sociedades organizadas era encarado como um espaço feminizado de anomia, matéria em bruto que tinha de ser moldada pela racionalidade masculina (Merchant 1989, xxiii). Com base nesta ideia, Val Plumwood afirma que a inclusão das mulheres na esfera da natureza foi um poderoso instrumento para a sua opressão, atendendo a que tudo o que diz respeito ao corpo e que está ligado ao mundo natural – emoções, paixão, etc. – tem sido desvalorizado quando comparado com a razão (Plumwood 1997, 20). Segundo Plumwood, uma das maneiras mais habituais de rebaixar as mulheres e a natureza é empurrando-as para segundo plano (1997, 21), uma estratégia que deixou as suas marcas na própria noção de ambiente como pano de fundo para a ação humana em obras literárias e também no cinema. Plumwood sugere que os laços que ligam as mulheres à natureza não deviam ser simplesmente descartados como relíquias do passado, de forma a que as mulheres se pudessem tornar «totalmente humanas», *i. e.*, mais como os homens. As mulheres (e o ambiente, aliás) deviam evitar conformar-se ao plano mestre, que sempre foi masculino (Plumwood 1997, 23), questionando as divisões entre corpo e razão e o domínio humano sobre a natureza (1997, 24). Os dois filmes que analiso mais à frente põem em causa as bases ideológicas de uma sociedade controlada por homens que oprime as mulheres e se aproveita da natureza. Num dos filmes, os homens comportam-se de maneira desordeira e transgressora, e no outro com brutalidade, anulando aquilo que Plumwood descreve como o plano mestre da racionalidade dos homens que tem sido usado para justificar o domínio masculino.

O ecofeminismo, termo usado pela primeira vez em 1974 pela escritora francesa Françoise d'Eaubonne, reconhece o sexismo e o

⁸ A palavra «natureza» vem da palavra latina «natura», que remonta ao verbo «nascer», ligando assim tudo o que é natural ao ato do nascimento, por oposição à criação humana através da arte, por exemplo. A palavra «ambiente» é muito mais recente e denota tudo aquilo que nos rodeia, podendo incluir ambientes naturais e urbanos. Irei contornar a discussão em termos das vantagens e desvantagens de cada um destes termos para a ecocrítica. Para os efeitos deste capítulo, as duas palavras serão usadas como sinónimos, salvo indicação em contrário.

aproveitamento da natureza como formas paralelas de opressão e tem como objetivo expor o modo «como a lógica de domínio sempre funcionou historicamente num contexto patriarcal de maneira a manter e justificar o duplo domínio das mulheres e da natureza» (Bereton 2016, 22; 82-83).⁹ Além disso, destaca o modo como certas visões da natureza e a naturalização das desigualdades socioeconómicas, raciais e de género, entre outras, têm sido usadas como um poderoso instrumento de controlo social e político (Sturgeon 2009, 12).¹⁰ As investigadoras feministas no campo dos estudos cinematográficos, em particular, têm analisado o modo como o cinema muitas vezes exprime o desejo masculino latente de domínio sobre as mulheres e a natureza. O estudo que Pat Bereton realizou acerca de filmes sobre catástrofes naturais, por exemplo, mostra como a natureza pode ser apresentada como uma ameaça à existência humana, e nesse caso a sobrevivência implica reabitar espaços familiares seguros e reatribuir papéis tradicionais às mulheres (Bereton 2016, 85). Na mesma linha, o estudo de E. Ann Kaplan a respeito do que define como filmes-catástrofe «pré-trauma», *i. e.*, que retratam catástrofes ecológicas iminentes, constata que estes filmes «se focam de modo inconsciente em fantasias masculinas em torno de um futuro catastrófico, em contraste com as que as *mulheres* talvez imaginem» (Kaplan 2017, 411). Kaplan acrescenta que o enredo de muitos destes filmes gira em torno de um homem branco que tenta salvar uma mulher ou uma criança, que costumam ser retratadas como vítimas. A investigação acerca da relação entre mulheres, cinema e o ambiente nunca incidiu, até agora, em

⁹ Como explica Noël Sturgeon, «No fundo, o ecofeminismo afirma que a opressão, a desigualdade e a exploração de determinados grupos (pessoas de cor, mulheres, pobres, pessoas LGBT, pessoas do sul global, animais) estão ligadas a nível teórico e estrutural pela degradação e excessiva exploração do ambiente. De um ponto de vista teórico e ideológico, estão ligados porque os referenciais ideológicos ocidentais operam dualmente, separando cultura e natureza, homens e mulheres, pessoas brancas e pessoas de cor, humanos e animais, mente e corpo, razão e emoção, pessoas heterossexuais e pessoas *queer*. Além disso, argumentam as ecofeministas, estas dualidades têm um valor hierárquico, considerando-se que o primeiro termo da lista anterior é superior ao segundo» (Sturgeon 2009, 9).

¹⁰ Sturgeon acrescenta: «àqueles que aparentam ser mais próximos da natureza (embora inferiores àqueles que são considerados 'civilizados') foi muitas vezes concedido o fardo simbólico de representarem os aspetos trágicos do desenvolvimento, na qualidade de habitantes de um Paraíso perdido imaginário» (Sturgeon 2009, 13).

filmes realizados especificamente por mulheres, um ponto cego sobre o qual me irei debruçar neste capítulo.

A principal questão quando se debate a importância do mundo natural no cinema e a sua ligação às mulheres, e que é de particular relevância na minha análise de Delgado e Villaverde, é a distinção entre cenário e paisagem. Segundo Martin Lefebvre, o cenário «refere-se a características espaciais que são essenciais a todos os filmes baseados em acontecimentos – quer se trate de ficção ou documentário. [...] Este espaço é construído pelo espectador a partir da informação audiovisual... e... é o lugar onde decorrem a ação ou os acontecimentos» (2006, 21). Na sua maioria, os espaços naturais costumam funcionar como cenário nos filmes convencionais, cuja regra de ouro dita que «tudo deve estar subordinado à narrativa» (Lefebvre 2006, 24; 28). Todavia, Lefebvre postula a existência de duas modalidades de atividade espetatorial, um modo espetacular e um modo narrativo: «os espectadores assistem a um filme em modo narrativo em determinadas alturas e noutras em modo espetacular, ambos permitindo que acompanhem a história e simultaneamente contemplem o espetáculo cinematográfico» (2006, 29).¹¹ É esta modalidade espetatorial que abre caminho ao aparecimento da paisagem nos filmes.

Para Lefebvre, «a contemplação do espetáculo cinematográfico depende de um olhar que se 'autonomize'... que viabiliza a noção de paisagem fílmica no cinema de ficção narrativo (e em documentários baseados em acontecimentos)» (2006, 29). Por conseguinte, a paisagem cinematográfica manifesta-se quando a atenção dos espectadores é desviada da ação do filme para o ambiente natural (e, podemos acrescentar, urbano) onde decorre. Embora Lefebvre não se debruce especificamente sobre o caso de produções que não se centrem no enredo, pode-se especular que, nestes filmes, o modo espetatorial é mais predominante, e que filmes deste tipo costumam focar-se em retratos da paisagem, ao invés de usarem a paisagem como mero cenário. Os filmes dirigidos por realizadoras portuguesas que mais

¹¹ Lefebvre acrescenta: «o espetáculo interrompe a progressão da narrativa para o espectador. [...] Quando contemplo uma parte de um filme, paro, por momentos, de seguir a história, mesmo que a narrativa não desapareça completamente da minha consciência» (2006, 29).

adiante irei analisar autonomizam o mundo natural enquanto paisagem, transformando-a num dos elementos do enredo e representando-a juntamente com as personagens femininas. Esta sobreposição do ambiente e das personagens femininas serve de comentário à tradicional associação entre as mulheres e a natureza identificada designadamente por Merchant e Plumwood, tecendo uma crítica subtil à sua subordinação a uma sociedade dominada por homens.

No resto deste capítulo, irei proceder à análise ecocinematográfica de dois filmes dirigidos por realizadoras portuguesas: o documentário *Máscaras* (1976), de Noémia Delgado (ver também Manuela Penafria neste volume), e *Transe* (2006), de Teresa Villaverde. Ambos os filmes abordam a relação entre os seres humanos e a envolvente natural e, em particular, as diferentes formas como as mulheres foram associadas à natureza em momentos importantes da história recente de Portugal. O filme de Delgado foi rodado em aldeias remotas imediatamente após a Revolução dos Cravos, um período em que a sociedade portuguesa atravessava um processo de rápida urbanização, o que significava igualmente que os laços que ligavam as pessoas à terra também estavam a mudar drasticamente. O filme documenta tradições ligadas aos ciclos naturais e o papel restrito das mulheres nestes rituais, bem como o desaparecimento destes costumes na esteira da modernização. *Transe*, de Villaverde, aborda uma outra fase decisiva do passado recente de Portugal, nomeadamente a projeção do país num mundo globalizado graças à abertura das fronteiras que o separavam do resto da Europa por intermédio do acordo de Schengen. O filme retrata uma Europa transnacional onde tanto a natureza como as mulheres se tornaram descartáveis, e as populações deslocadas contra a sua vontade deixaram de conseguir estabelecer ligações com o meio ambiente. Em ambos os casos, as realizadoras destacam as semelhanças entre a representação das mulheres e a representação do ambiente como uma maneira de fazer face às habituais abordagens à natureza, mas também às desigualdades de género.

As questões que me irão orientar na análise destes filmes são, portanto, as seguintes: tendo em vista a persistente associação cultural entre mulheres e natureza, de que modo é que os filmes de Delgado e Villaverde representam simultaneamente as mulheres e o mundo natural? Em que medida é que estes filmes questionam ou subvertem as atitudes predominantes face ao mundo natural e às mulheres?

Quais as diferenças que existem na representação que estes filmes fazem do meio ambiente e das mulheres e de que maneiras é que essas divergências refletem a evolução das concepções de mulher e natureza em Portugal?

Máscaras – Patriarcado e tradição no Portugal rural

O documentário de longa-metragem de Delgado, *Máscaras*, aborda a celebração de rituais ligados ao solstício de inverno em Trás-os-Montes, uma região montanhosa no nordeste de Portugal. Embora estas cerimónias se destinem exclusivamente a rapazes, que usam máscaras e participam num conjunto de rituais tradicionais que marcam a sua passagem para a vida adulta, o filme de Delgado põe em evidência a posição das mulheres nas aldeias, em conjunto com o deslumbrante ambiente natural da região. *Máscaras* começa com um *travelling* das montanhas ao som de uma voz feminina oriunda da região, que estabelece logo à partida a relação entre a natureza – aqui apresentada como paisagem e não como um simples cenário – e a feminilidade.¹² Após o *travelling* inicial, vemos um homem na lavoura da terra com uma junta de bois. A mensagem subliminar destas duas imagens é simples: as mulheres estão relacionadas com o mundo natural tal qual ele é, ao passo que os homens são responsáveis pela sua transformação. Esta dicotomia surge constantemente durante o filme. Quando é mostrada a primeira aldeia que aparece na obra, voltamos a ver um homem embrenhado nas tarefas agrícolas: desta vez, cultivando a terra. E o filme é perpassado por planos de mulheres que se dedicam a atividades quotidianas – dar colo a crianças, lavar roupa, cozinhar – a par de outros *travellings* da natureza (ver a figura 5.1). Ao associar as mulheres ao mundo natural, a realizadora retrata o estado das coisas e comenta a cultura patriarcal que o filme subtilmente condena.

Delgado pinta retratos panorâmicos da natureza, como o *travelling* inicial ou os planos gerais das montanhas e dos campos, mas também dedica grande atenção aos detalhes naturais, nomeadamente árvores, aves, animais de criação, e por aí adiante. Esta maneira de

¹² Numa entrevista, Noémia Delgado explica que a voz que ouvimos é «a voz de uma mulher a cantar, uma camponesa de Trás-os-Montes» (Delgado 2000, 43).



Figura 5.1 | Mulher em *Máscaras* (1976) de Noémia Delgado (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema).

filmar atenta à ecologia, semelhante ao estilo que os realizadores portugueses António Reis e Margarida Cordeiro adotaram para os seus filmes, remete para o que MacDonald definiu como ecocinema, na medida em que convoca a atenção do espectador para o mundo natural nas suas mais variadas formas. A montagem de imagens da natureza e de sequências que retratam os costumes sociais das diferentes aldeias dá ênfase à dependência da vida da aldeia e dos rituais retratados no filme dos ciclos naturais. Do mesmo modo, grandes planos de mulheres, que imitam os de animais e plantas, sublinham a presença constante de uma parte da população que é excluída da ação impulsionada pelos homens.

Numa reveladora cena de *Máscaras*, uma adolescente carregando um jovem cabrito branco passa por um grupo de rapazes mascarados. Parece envergonhada por ali estar, receosa do que os homens lhe possam dizer ou fazer, e só descontrai quando sai do caminho deles. Numa outra cena, um grupo de mulheres cruza-se com os homens em festa e, mais uma vez, parecem confrangidas por se encontrarem

num espaço dominado por homens. Os rituais do solstício implicam um comportamento transgressivo por parte dos rapazes, a quem é permitido, por exemplo, entrar em todas as casas da aldeia, «roubar» daí comida – um pedaço de pão, presunto, chouriço, e por aí adiante – e comportar-se de uma forma ruidosa e desordeira que não seria admissível nas mulheres.¹³ Numa aldeia em que os rituais decorrem durante o Carnaval, os rapazes mascaram-se de diabos e correm atrás das raparigas e das mulheres, conforme explica a *voz-off* do filme.¹⁴ Numa outra aldeia, vemos efetivamente dois homens vestidos de diabos a fingir que enxotam das ruas as mulheres, numa parábola do poder masculino. A linguagem corporal, muitas vezes sexualmente explícita, dos rapazes, a par do facto de estarem a celebrar a sua passagem para a idade adulta, acompanhada do consumo excessivo de álcool, sugere que as mulheres com quem se cruzam correm o risco, pelo menos potencialmente, de assédio e violência sexual. O traje dos homens, que imita demónios, dá a entender que, enquanto aos homens é permitido um módico mau comportamento, as mulheres têm de se guardar de uma conduta pecaminosa. O filme deixa claro que, nesta região, os espaços exteriores são controlados por homens e as mulheres aventuram-se neles por sua conta e risco.

Se a vida na zona montanhosa onde *Máscaras* foi filmado assenta num esforço por dominar a envolvente natural, o filme sugere que os costumes sociais da região também dependem de um domínio constante das mulheres. Na aldeia de Santo Estêvão, os rituais do solstício incluem uma refeição pública ao ar livre que se realiza perto da igreja, no centro da povoação. A mesa principal é ocupada pelos representantes simbólicos da população: o padre, o cidadão mais velho, o homem mais pobre, e outros homens influentes da comunidade. Tal como afirma Delgado em entrevista, «elas [as mulheres] não podiam participar. Nunca há uma mulher na mesa dos homens. Quem usa máscaras são os homens. As mulheres estão totalmente proibidas de participar, não podem ser mestres de cerimónia, não podem ser nada»

¹³ Delgado explica que, assim que punham as máscaras, os homens «mudavam completamente». «Não era nada fácil filmá-los», comenta ela, porque «ficavam dominados pela loucura» (Delgado 2000, 45).

¹⁴ A *voz-off* pertence ao poeta português Alexandre O'Neill, que era, à época, o marido de Delgado.

(Delgado 2000, 42). A ausência de mulheres à mesa dos representantes da aldeia e nas cerimónias em geral é indicativo da marginalização a que são sujeitas na esfera pública, no processo de tomada de decisões e nas posições de poder no quadro do tecido social da aldeia.

A relação entre a vontade de controlar a natureza e as mulheres é muito clara nas sequências que mostram os homens a lutar contra animais e a abatê-los. Na aldeia de Santo Estêvão, os rituais incluem uma luta entre os mascarados e os touros da aldeia; o primeiro a cair de costas ao chão perde a prova. Mais adiante, dois rapazes, nus da cintura para cima, imitam a luta com os touros, usando os mesmos movimentos até um deles cair de costas, para júbilo da audiência constituída apenas por homens. A correlação metafórica entre a virilidade masculina e os touros é do conhecimento geral e está cristalizada em eventos culturais como a tourada. Por conseguinte, a celebração de rituais masculinos de iniciação em Santo Estêvão segue uma longa tradição que relaciona o comportamento masculino com o comportamento de certos animais considerados particularmente fortes. A força e a agressividade masculinas são aqui naturalizadas e usadas para justificar o privilégio dos homens.

Além das lutas, os rituais em várias aldeias consistem no abate, desmembramento e consumo de animais pelo grupo de rapazes em festa. A *voz-off* explica que o abate de um bezerro é uma «parte essencial da celebração». O documentário acompanha este processo em detalhe, desde um grande plano da goela do animal a ser cortada, passando pela sua sangria, esquartejamento e confeção, até ao grande plano final da sua cabeça ensanguentada e olhos raiados de sangue, numa imagem que remete para a famosa cena de *Un Chien Andalou/Um Cão Andaluz* (1929) de Luis Buñuel, onde o olho de uma mulher (na verdade, era o olho de uma vaca) é cortado. Numa aldeia do concelho de Mogadouro, os homens cortam a goela de uma cabra de maneira a esta esvair-se em sangue, e o filme capta o som da terrível agonia do animal, enquanto numa outra aldeia o documentário se detém num prolongado grande plano do focinho de um animal abatido. Além das óbvias conotações de camaradagem masculina que a matança e a partilha de uma refeição composta pela carne de um animal acarretam, este ritual exclusivamente para homens remete para outras assimetrias relativas ao género. Os planos de pormenor dos focinhos de animais moribundos ou já mortos imitam os dos rostos das mulheres

inseridas nas sequências mais repletas de ação dos rituais masculinos que ocorrem no ecrã. Enquanto os planos de pormenor do filme são normalmente dos rostos das mulheres ou dos focinhos dos animais, os homens tendem a ser retratados em movimento, realizando as diferentes partes da cerimónia. Nestas sequências, os bezerros e as cabras estão indefesos diante dos grupos de homens e, à luz da ligação que o filme estabelece entre as mulheres e os animais, o seu sangramento faz lembrar o sangue da menstruação.

A mensagem latente nestas cenas é que a passagem dos homens para a vida adulta implica aprender a exercer o domínio sobre a natureza e sobre a população feminina das aldeias. Porém, ao deter-se insistentemente no mundo natural e nas mulheres, *Máscaras* sinaliza que a vida na região e os rituais masculinos retratados no documentário dependem diretamente da natureza e não poderiam realizar-se sem a presença das mulheres. Em declarações reveladoras quanto ao papel das mulheres daquela zona, Delgado afirma que «a única coisa que elas fazem é cozinhar o bezerro ou o corço que é sacrificado» (Delgado 2000, 42). Posto à margem das cerimónias, o trabalho que as mulheres realizam nos bastidores e os animais que preparam para a refeição são o que torna possível estas celebrações. Este estado de coisas pode ser interpretado de modo alegórico como um indicador da invisibilidade e subordinação da natureza e das mulheres num contexto em que ambas são, na realidade, fundamentais para a vida quotidiana.

Embora não seja um filme declaradamente feminista nem defensor do ativismo ambiental, o documentário de Delgado chama a atenção para a persistente associação entre as mulheres e a natureza num contexto cultural patriarcal. Ao revelar os mecanismos culturais que justificam a opressão das mulheres e dos elementos do mundo natural, o filme leva os espectadores a questionarem o sentimento de privilégio que os homens demonstram durante as celebrações. Filmado no rescaldo da Revolução dos Cravos que pôs fim a décadas de ditadura no país – nos poemas lidos pelos mascarados de uma das aldeias no âmbito dos rituais do solstício há referências à Revolução, a única vez que este memorável acontecimento político é mencionado no filme –, *Máscaras* é simultaneamente uma homenagem nostálgica a uma conceção do mundo prestes a desaparecer devido às profundas mudanças sociais em curso e uma denúncia dessa mesma

mentalidade. A própria Delgado reflete sobre os desafios que enfrentou como realizadora durante este período: «Eu era uma mulher muito só no meio de tantos homens» (Delgado 2000, 56), uma posição que ilumina o seu modo de fazer cinema. Tratando-se ostensivamente de um filme sobre rituais masculinos de passagem, realizado por uma mulher, a obra problematiza as tradições que documenta, assentes em desigualdades de género e numa visão dos homens como donos da natureza.

Transe – as mulheres e a natureza numa Europa globalizada

O filme *Transe* de Teresa Villaverde transporta os espectadores para um outro momento histórico, uma época em que as fronteiras que separavam Portugal do resto da Europa se abriram como resultado da adesão do país à União Europeia (então designada por Comunidade Económica Europeia) em 1986. Longe do ambiente rural fechado e das tradições seculares retratadas em *Máscaras*, o filme de Villaverde debruça-se sobre o mundo globalizado, onde tudo é efémero e as pessoas se movimentam em busca de melhores condições de vida. O filme relata a vida de uma rapariga oriunda de Sampetersburgo, Sonia (Ana Moreira), que troca a sua terra natal pela Alemanha, onde encontra trabalho num concessionário automóvel. Por estar no país ilegalmente, Sonia é raptada e vendida para a prostituição em Itália e, mais para o fim do filme, em Portugal. Embora se trate de um filme ficcional, *Transe* retrata o destino de milhares de mulheres e meninas da Europa de Leste, forçadas ao trabalho sexual nos países ocidentais mais ricos por traficantes que as mantêm praticamente na escravatura.¹⁵

Máscaras inscrevia-se na cultura e no ambiente do norte de Portugal, em sociedades agrícolas onde a vida era ditada pelos ciclos naturais e assentava na luta contra os elementos da natureza e na sua domesticação. Esta relação simbiótica com o mundo natural está

¹⁵ Ginette Verstraete comenta «o aumento alarmante de mulheres e crianças forçadas ao tráfico sexual atualmente na Europa – a Amnistia Internacional (AI) fala em 500 000 mulheres que terão entrado desta forma na Europa nos últimos anos» (2007, 116).

totalmente ausente em *Transe*, um filme sobre o desenraizamento e os deslocamentos constantes que impossibilitam qualquer ligação significativa à natureza. No entanto, o filme de Villaverde, à semelhança do de Delgado, estabelece um paralelo entre as mulheres e o mundo natural, embora dê uma perspectiva diferente desta correlação. O filme de Delgado chama a atenção para a ligação entre as mulheres e o meio ambiente com o objetivo de realçar as características de uma conceção patriarcal do mundo que assentava no domínio de ambos. O filme de Villaverde, por outro lado, sublinha as semelhanças entre a relação indiferente e desapegada com o mundo natural e o tratamento igualmente insensível das mulheres como seres descartáveis. O filme comenta as repercussões negativas do transnacionalismo e do capitalismo global, regimes sob os quais os seres humanos e não humanos são avaliados apenas na medida em que possam ser facilmente convertidos em dinheiro.

O início de *Transe* faz desde logo alusão aos elementos naturais, enquanto o genérico vai surgindo no ecrã ao som do vento e das pessoas que caminham, estas últimas antecipando o movimento constante que virá a ser o traço distintivo do filme. A vida de Sonia na sua terra natal é marcada por imagens do rio Neva, que mais uma vez apontam para o movimento que adiante surgirá, e por longas sequências que mostram paisagens geladas, por vezes filmadas de cima. As imagens aéreas da envolvente branca e gélida podem ser interpretadas como um descritor visual da própria vida de Sonia na Rússia, paralisada por um impasse emocional e económico para o qual a imigração é a única saída. Os espectadores podem ver e ouvir as camadas de gelo a abrir fissuras e a partir-se, à semelhança da vida da protagonista que se irá desmoronar no estrangeiro. Entre as sequências que retratam a vastidão gelada nos arredores de Sampetersburgo, escutamos um diálogo entre uma criança – tudo indica que seja o filho de Sonia – e um adulto. O menino pergunta «O planeta é para ser destruído? Quando nós quisermos?» e uma voz masculina responde-lhe «Sim». «Sempre?», questiona o menino, e mais uma vez a resposta é «Sim». Este diálogo atento às questões ambientais prefigura a destruição do próprio mundo de Sonia ao ser escravizada e forçada ao trabalho sexual, mas, de maneira mais abrangente, também aponta para a galopante degradação ambiental provocada pelo mundo globalizado representado no filme.

A viagem de Sonia da Rússia para a Alemanha é acompanhada por imagens de espaços verdes, vistos primeiro do comboio, depois de um autocarro e, por fim, de um barco. Estes *travellings* da vegetação demonstram que o próprio mundo natural está em trânsito, uma visão muito diferente da natureza como um dado adquirido estável que encontramos em *Máscaras*, em que ciclos regulares determinam as atividades humanas. Investigadores como Kääpä defendem as vantagens do cinema transnacional na promoção de uma consciência ecológica, na medida em que oscila «entre as especificidades do lugar e as ambiguidades do planeta», vencendo assim «algumas das limitações do binário entre formas globalizadas e formas nacionais de ecocinema» (Kääpä 2013, 37). A tese de Kääpä dialoga com a visão de Ursula Heise que, a par da atenção dada ao espaço local, afirma que o pensamento ecológico precisa de fomentar a sensibilização para os desafios ambientais do planeta com vista a ser eficaz. Enquanto alguns filmes transnacionais que retratam diferentes espaços podem promover diretamente uma consciência ecológica, *Transe* contribui para este objetivo apenas indiretamente, pondo em evidência a crescente indiferença humana em relação ao meio ambiente num cenário globalizado. O filme mostra o ambiente natural como um local de passagem que liga um lugar ao outro, o que implica que o transnacionalismo muitas vezes dê origem a uma sensação de desapego e de perda. A vivência da natureza em comunidades muito próximas como as que são representadas em *Máscaras* desaparece completamente em *Transe*, mas a promessa de liberdade que esta libertação do mundo natural e dos laços sociais poderia ter trazido às mulheres acaba por não se materializar para a protagonista do filme de Villaverde. Sonia tem de enfrentar uma natureza estranha e hostil que é tão insensível à sua condição como os seus raptos. Da mesma forma que os laços humanos se desfazem num mundo globalizado, o mesmo acontece à relação entre os seres humanos e o ambiente em seu redor. O resultado é uma versão ainda pior da dominação das mulheres do que aquela que é retratada em *Máscaras*, na medida em que mulheres como Sonia se transformam em objetos usados para o prazer masculino que, quando perdem a utilidade, são deitados fora.

Sonia vivencia apenas ligações fugazes com o mundo exterior, como acontece quando dá migalhas de pão a comer aos patos num lago durante uma breve paragem na sua viagem de autocarro para

a Alemanha. Por ser raptada e forçada ao trabalho sexual escravo, passa a maior parte do tempo em lugares fechados, trancada em carros, quartos e contentores industriais, de modo a não fugir dos seus raptos (ver a figura 5.2). No entanto, *Transe* evita quaisquer ligações simplistas entre espaços fechados e encarceramento, e entre natureza e ar livre e liberdade. Por exemplo, pouco tempo depois de ser sequestrada, Sonia foge para a floresta. Veste uma camisola verde que parece sugerir a sua proximidade às árvores e aos arbustos verdes e, por conseguinte, sublinha a comum associação das mulheres à natureza (ver a figura 5.3). Uma árvore que vem abaixo, provavelmente cortada para lenha, e tiros, que tudo indica serem de caçadores, estabelecem ainda um paralelismo entre a desoladora situação da protagonista e a envolvente natural. Tal como a floresta é tratada como um recurso, onde ocorre o abate de árvores e a caça, também Sonia será abusada pelos seus captos. Mas talvez por estar numa terra estrangeira, a protagonista é incapaz de identificar pontos em comum com o mundo natural em seu redor e não sente alívio num lugar que lhe é estranho. Deambula pela floresta sem conseguir arranjar comida e refúgio, as imagens turvas da copa da árvore que a câmara capta a partir de um plano subjetivo indicando a sua crescente desorientação. O seu corpo magro está deitado perto de uma árvore e é nessa altura que o seu captor pega nela e a leva para o carro para retomarem a viagem.

Numa outra sequência, o raptor de Sonia atira-a para uma banheira cheia de água e deixa-a na casa de banho fria e húmida até ela suplicar pela sua roupa. E mais adiante é novamente torturada com água a correr pelo seu corpo nu. Mais uma vez, o filme desfaz sistematicamente a associação de longa data entre as mulheres e a água, que aqui se torna numa maneira de castigar a protagonista. As cenas em que a água é usada para torturar e humilhar Sonia contrastam com as saudades que sente da neve da sua Rússia natal mais perto do fim do filme, quando já está em Portugal. *Transe* mistura planos da viagem de Sonia com as memórias e o mundo de fantasia em que ela se vai deixando enredar como forma de escapar à insuportável realidade das suas circunstâncias. Tendo atravessado toda a Europa, desde a região mais a leste até ao sudoeste, ela sonha com neve e frio no calor de Portugal. Estas imagens da neve apontam para o desejo da protagonista de regressar a um ambiente familiar que há muito se perdeu com a emigração e o rapto que se lhe seguiu. Anseia por um tempo e um

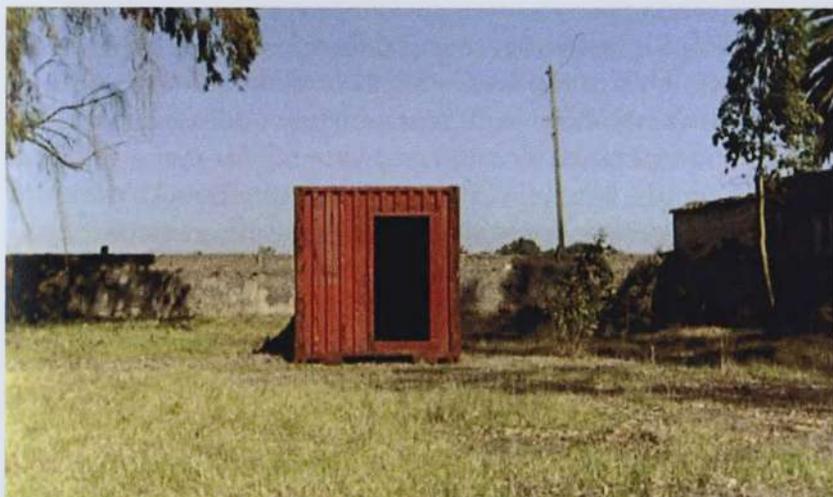


Figura 5.2 | Um contentor em *Transe* de Teresa Villaverde (Atalanta Filmes, 2007).



Figura 5.3 | Sónia na floresta em *Transe* de Teresa Villaverde (Atalanta Filmes, 2007).

lugar onde terá vivido uma sensação de pertença, um tempo e um lugar que, conforme o filme sugere, talvez nunca tenham existido, nem sequer no seu país, no contexto de um mundo globalizado.

A sequência mais chocante de *Transe* talvez seja aquela em que Sonia é violada por um cão, como retribuição pela sua última tentativa de fugir dos seus captores, no final do filme. As imagens desconexas do seu corpo despido, os seus gritos ensurdecedores e o ladrar alto e respiração rápida do cão compõem um dos momentos mais horrorizantes do filme. O alheamento da protagonista do mundo natural, das plantas e dos animais, foi plenamente consumado, pois acabam por contribuir para a sua desgraça. As mulheres, tal como os elementos naturais, designadamente o cão nesta sequência, tornaram-se meros bens que podem ser usados livremente. Em alternativa, conforme observa Ana Filipa Prata, baseando-se na formulação de Giorgio Agamben, são transformados em «vida nua» (Prata 2017, 215), destituídos da proteção que os costumes e os hábitos das sociedades tradicionais proporcionam e que é garantida por lei nos estados-nação modernos. Os espectadores apenas veem partes de Sonia e do cão nesta sequência, apontando para a fragmentação dos seus corpos, pedaços de carne que podem ser trocados por dinheiro num mundo que explora aqueles que estão mais desamparados.

Nos filmes de Delgado e de Villaverde, o destino das mulheres está ligado ao do ambiente. Evitando cuidadosamente uma narrativa redentora que remeteria para uma união idealizada entre as personagens femininas e a natureza, ambas as realizadoras implicitamente admitem a interligação entre a posição social das mulheres e a sua postura quanto ao mundo natural nos seus filmes. Em *Máscaras*, a associação das mulheres à natureza aponta para o controlo de ambas numa sociedade patriarcal. Filmado imediatamente a seguir à Revolução de 25 de Abril de 1974, que pôs fim a mais de quatro décadas de ditadura do Estado Novo, o filme comenta a subordinação social das mulheres nas aldeias portuguesas na época, uma situação que refletia uma mais vasta ideologia machista prevalecente durante o Estado Novo. O documentário demonstra como os homens eram considerados a parte ativa na transformação e domesticação do mundo natural e nas cerimónias rituais retratadas no filme, ao passo que as mulheres eram postas à margem e funcionavam, tal como a natureza, como mero pano de fundo da ação. Delgado dá ênfase à posição subalterna

das mulheres, simultaneamente revelando que é no seu trabalho que todas as atividades quotidianas assentam, deste modo implicitamente criticando a sua marginalização nas celebrações e na vida pública.

Transe mostra um mundo desconjuntado, onde os laços dos seres humanos entre si e com tudo o que os rodeia foram cortados pelas dificuldades económicas, migração e escravização. Enquanto a associação de longa data entre a natureza e as mulheres, diversas vezes analisada pelas ecofeministas, se revela uma construção artificial no filme de Villaverde, os constantes deslocamentos impossibilitam a criação de uma nova e mais significativa relação entre a protagonista e o ambiente. O afastamento dos seres humanos da natureza numa Europa transnacional, onde as pessoas estão em constante movimento, vai a par com a exploração das mulheres, que se tornam meras mercadorias. Filmado no contexto de profundas mudanças em Portugal, *Máscaras* denunciou uma estrutura social patriarcal rígida que estava prestes a desintegrar-se durante a rotação do documentário. *Transe*, por seu turno, revela o que se escondia por detrás de algumas destas transformações sociais, que legitimavam que o mundo natural e alguns seres humanos, nomeadamente mulheres economicamente vulneráveis, fossem considerados descartáveis. A sociedade contemporânea globalizada é mostrada como estando assente nestes seres humanos e não-humanos cujos corpos são usados, abusados e depois rejeitados quando já não são necessários.