

Quando elas começam a filmar: feminismos, cinema e direitos humanos

- Cuando ellas empiezan el rodaje: feminismos, cine y derechos humanos
- When female start filming: feminisms, film and human rights

Ana Catarina Pereira¹

Resumo: Dentro da palavra feminismo cabem múltiplos significantes e referências, facetas e objectivos. Dentro da palavra cinema cabem múltiplas imagens e arquétipos, possibilidades de identificação e eclectismos. Narrar a história do feminismo é uma tarefa árdua e votada à incompletude, mas essencialmente necessária, num artigo que se propõe analisar as diversas vertentes da corrente filosófica, aplicando-as à sétima arte. Atendendo à transversalidade temática da “Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos”, começamos por sublinhar que, em termos cronológicos, o início do feminismo, enquanto movimento político estruturalmente organizado, coincide com a Revolução Francesa. Até aquele momento, a sociedade tinha sido regida pelo modelo patriarcal instituído pela democracia ateniense. Sucessivas declarações de direitos e tratados filosóficos, proclamadas e proferidos em diversos países do Ocidente, perpetuariam o estatuto de invisibilidade jurídica, cultural e social a que a mulher havia sido votada. Será já na Idade Moderna que os primeiros avanços em termos igualitários começam a concretizar-se. Nesse contexto, Literatura e Cinema seriam meios fundamentais para a constituição de uma identidade feminina, motivando-se o estudo da obra de cineastas como Alice Guy Blaché, Germaine Dulac ou Agnès Varda, para uma melhor compreensão do papel precursor da arte em distintos movimentos políticos.

1 Doutora em Ciências da Comunicação. Docente de Cinema na Universidade da Beira Interior (Portugal). anacatarinapereira4@gmail.com

Palavras-chave: Feminismos. Mulheres-cineastas. Emancipação feminina. Etnocentrismo.

Resumen: Dentro de la palabra feminismo adaptarse a múltiples e importantes referencias, facetas y objetivos. Dentro de la película palabra encajar varias imágenes y arquetipos, identificando posibilidades y eclecticismos. Narrar la historia del feminismo es una tarea ardua e inevitablemente incompleta, pero esencialmente necesaria, en un artículo que tiene como objetivo analizar los distintos componentes de la corriente filosófica, aplicándolos a la séptima arte. Atentos al amplio tema de la publicación "Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos", comenzamos por enfatizar que, cronológicamente hablando, el comienzo del feminismo, como movimiento político estructuralmente organizado, coincide con la Revolución Francesa. Hasta ese momento, la sociedad había sido gobernada de acuerdo con el modelo patriarcal, establecido por la democracia ateniense. Sucesivas declaraciones de derechos y tratados filosóficos, proclamadas y proferridos en distintos países occidentales, perpetúan el estado de invisibilidad legal, cultural y social al cual la mujer había sido votada. Será ya en la Edad Moderna que los primeros avances en términos de igualdad comienzan a surgir. En ese contexto, Literatura y Cine serían medios fundamentales por la constitución de una identidad femenina, motivando el estudio de la obra de cineastas como Alice Guy Blachè, Germaine Dulac o Agnès Varda, para una mejor comprensión del papel precursor del arte en distintos movimientos políticos.

Palabras clave: Feminismos. Mujeres cineastas. Emancipación femenina. Etnocentrismo.

Abstract: Inside the word feminism fit multiple significant and references, faces and objectives. Within the word film fit multiple images and archetypes, identifying possibilities and eclecticisms. To write an introduction, despite brief, about feminism's History is an arduous and inevitably incomplete, but equally necessary task in an article which aims to analyse the different components of this philosophical current, applying them to the Cinema. Attending the broad theme of "Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos", we start by emphasizing that, chronologically speaking, the feminism foundation, as a political and structurally organized movement, coincides with the French Revolution. Until that time, society had been governed according to the patriarchal model, established by Athenian democracy. Successive declarations of rights and philosophical treatises, proclaimed in many Western countries, have perpetuated the status of legal, cultural and social's invisibility to which she had been voted on. It will be already in the Modern Age that the first advances and struggles for equality begin to succeed. In this sense, Literature and Cinema will be fundamental mediums on the constitution of a feminine identity, which motivates the study of filmmakers such as Alice Guy Blachè, Germaine Dulac or Agnès Varda, for a better understanding of arts' precursor function in different political movements.

Keywords: Feminisms. Women-filmmakers. Female emancipation. Ethnocentrism.

Historicidade dos direitos humanos

De um ponto de vista histórico, existe um relativo consenso quanto a uma genealogia da ideia de direitos humanos, contextualizada no século VII a. C., na Grécia Antiga. Com evidentes limitações, uma vez que a atribuição do título de cidadão era restrita aos homens livres, com mais de 18 anos, excluindo mulheres, crianças, estrangeiros e escravos, não deve deixar de sublinhar-se que este constituiu um pequeno mas significativo avanço, não na actual conceptualização e filosofia dos direitos humanos, mas dos direitos do homem. Apesar das incongruências registadas, seria precisamente na Antiguidade Clássica que se proclamaria a destituição do poder baseado na força e na divindade dos que o exercem, substituindo-o pelo uso da razão. A criação de uma democracia directa, por oposição às actuais democracias representativas, traduzir-se-ia em verdadeiras sessões/comícios ao ar livre, onde todos os cidadãos (ao invés de um grupo restrito de representantes) decidiam da vida política da *polis*, votando temas como a guerra ou a paz, as leis, as finanças e as obras públicas. Não existiam, desse modo, governo nem governados, ou subordinação a um único homem – o déspota.

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

A natureza, tendo em conta a necessidade da conservação, criou uns seres para mandar e outros para obedecer. Quis que o ser dotado de razão e de previsão mande como dono, assim como também que o ser capaz, por suas faculdades corporais, de executar as ordens, obedeça como escravo, e deste modo o interesse do senhor e do escravo confundem-se. A natureza fixou, por conseguinte, a condição especial da mulher e a do escravo. [...] Entre os bárbaros, a mulher e o escravo estão numa mesma linha, e compreende-se a razão de ser: a natureza não criou entre eles um ser destinado a mandar. (ARISTÓTELES, 1965, p. 25)

No discurso citado, Aristóteles revela retrocessos fulcrais relativamente ao pensamento de Sócrates e Platão. Na *República*, Sócrates, através da obra do seu discípulo, condenava já a escravatura dos gregos, por considerar que a raça (na sua totalidade) se encontrava muito próxima da perfeição. Num contexto internamente bélico, o filósofo defendia ainda que se procurasse atingir a reconciliação entre todos através da razão: uma legislação igualitária, bem como a prática do conhecimento e da contemplação, conduziria ao bem-estar, à harmonia e à aceitação do lugar de cada um na sociedade. Pelos mesmos motivos, Platão contrariou a visão dominante do pensamento grego, defendendo a igualdade entre mulheres e homens. Constatando que nenhum elemento da natureza humana impede que mulheres e escravos possuam dons ou apetências especiais para a filosofia ou para a actividade política (recorde-se que apenas os iluminados pela razão podem exercer o poder, ao contrário dos cegos irracionais, prisioneiros das

sombras da Caverna), a sua exclusão dos cargos directivos da cidade representará um desperdício de talentos e capacidades próprias. Da união, segundo Platão, nasceria à força:

[...] combaterão com a máxima valentia contra os inimigos, na medida em que não se abandonam uns aos outros, sabendo quem são e tratando-se uns aos outros pelos nomes de irmãos, pais e filhos. E, se o sexo feminino também combater com eles, quer nas mesmas fileiras, quer colocado por trás, para causar o temor dos inimigos e para o caso de haver necessidade de socorro, sei que deste modo serão totalmente invencíveis. (ARISTÓTELES, 1965, p. 249)

A igualdade entre homens, mulheres e escravos não era encarada por Platão como um direito, mas como um meio de melhorar o governo da cidade. Não obstante, a sua importância não deve ser rejeitada, tendo em conta que a filosofia política inerente apresenta uma forma original de legitimação do poder pelo saber dos governantes. Historicamente, o segundo momento marcante na evolução e conquista dos direitos humanos é alcançado, não por um sistema político, mas religioso. Assumindo a importância cultural do Cristianismo na Civilização Ocidental, recordamos que, na Carta de São Paulo aos Gálatas, é expressa a ideia de que todos os seres humanos são iguais, filhos de Deus e, portanto, detentores dos mesmos direitos:

Porque todos vós sois filhos de Deus, mediante a fé em Jesus Cristo; pois todos os que fostes baptizados em Cristo, vos revestistes de Cristo. Não há judeu nem grego, não há servo nem livre, não há homem nem mulher, pois todos vós sois um em Cristo. E, se sois de Cristo, sois então descendência de Abraão e herdeiros segundo a promessa. (Carta de São Paulo aos Gálatas, 3: 26-29)

Não desvalorizando a importância do momento, deve sublinhar-se, no entanto, que a própria explicação bíblica para a origem do Universo viria contestar o princípio proclamado e reforçar a ideia de uma superioridade masculina. Eva, presente de Deus a Adão, nascida da sua costela e, conseqüentemente, seu complemento natural, é responsável pelo pecado original e pela perdição do mundo, como São Paulo proclama aos Coríntios:

A cabeça de todo o homem é Cristo, a cabeça da mulher é o homem e a cabeça de Cristo é Deus. Todo o homem que reza ou profetiza, tendo a cabeça coberta, desonra a própria cabeça. E toda a mulher que reza ou profetiza, com a cabeça descoberta, desonra a própria cabeça, porque é como se estivesse rapada. Se uma mulher não se cobrir, corte também os cabelos. E se é vergonha para a mulher ter os cabelos rapados, então que se cubra. O homem não deve cobrir a cabeça, porque é imagem e glória de Deus; a mulher, porém, é glória do homem. O homem não foi tirado da mulher, mas a mulher do homem; nem o homem foi criado para a mulher, mas a mulher para o homem. (Primeira Epístola aos Coríntios, 11: 3-9)

Registadas as fragilidades e incongruências, pode-se dizer que os dois momentos coincidem com a fundação dos direitos humanos, quando a sua principal característica é a universalidade?

Primeiras tentativas de jurisdição

Tendo em conta a vocação de positivação dos direitos humanos abordada nos parágrafos anteriores, bem como os primeiros passos dados no sentido de uma institucionalização dos mesmos, concentremo-nos um pouco mais na importância da jurisdição ou constitucionalismo para uma consagração efectiva. Neste âmbito, considera-se que os primeiros passos foram dados em Inglaterra, aquando da queda do Império Angevino, durante a Idade Média. A traição de D. João I ao pai e irmãos e a suspeição de que mandara matar o sobrinho, Artur da Bretanha, por rezear a rivalidade na sucessão, abalaram o seu prestígio. Em guerra contra o rei de França e envolvido em conflitos com a nobreza e a Igreja Católica, D. João I, ou *João Sem Terra*, seria obrigado a assinar aquele que, mais tarde, seria considerado por muitos historiadores como o documento mítico fundador dos direitos humanos. A 15 de junho de 1215, a Magna Carta define a lei como um poder distinto do exercido pelo monarca, com força e importância próprias, situando-se acima daquele (Loades, 2003 & Trevelyan, 1942). O estabelecimento de impostos passa a depender do Conselho Geral do Reino, constituído pelos senhores feudais, ao mesmo tempo em que é proclamado o direito de acesso à justiça para todos os homens livres:

Nenhum homem livre será detido, sujeito a prisão, ou privado dos seus bens, ou colocado fora da lei, ou exilado, ou de qualquer modo molestado, e nós não procederemos nem mandaremos proceder contra ele senão mediante um julgamento regular pelos seus pares ou de harmonia com a lei do país. (COSTA, s/d)²

A Magna Carta – que pretende evitar a prisão injusta, bem como as opressões e detenções excessivamente prolongadas – é portanto assinada numa época anterior à formação dos modernos ideais de Liberdade, pelo que poderá ser vista como um princípio fundador, ainda que com evidentes limitações: a sua importância histórica concentra-se essencialmente no estatuto proibitivo (face ao poder tirânico do monarca) e não tanto nas afirmações e permissões consagradas. Não obstante, só quatro séculos mais tarde se viria a estender o conceito de “homens livres” perante a lei a todos os ingleses, restringindo-se ainda a adjectivação aos elementos do sexo masculino. Com sucessivas emendas ao longo dos séculos, em particular no momento da sua aprovação, em 1679, no reinado

2 Tradução da autora. No original: “Nullus liber homo capiatur, vel imprisonetur, aut dissaisietur, aut ultragetur, aut exuletur, aut eliquo, modo destruatur, aut semper eum ibimus, Nec super eum in carcerem mittemus, nisi per legale iudicium parium suorum vel per legem terrae.”

de Carlos II³, viria ainda a ser ratificada em 1689, quando Guilherme de Orange sobe ao trono e proclama a declaração de direitos elaborada pelo Parlamento inglês – a célebre *Bill of Rights*. Tratava-se já de um modelo próximo do posteriormente fixado pela Declaração francesa no qual, uma vez mais, são proclamadas liberdades negativas, que regulam as relações entre a Coroa e o Parlamento, em vez de direitos individuais universais.⁴

Quase um século depois, a 4 de julho de 1776, é adoptada pelo Congresso norte-americano a Declaração de Independência dos Estados Unidos, consagrando a igualdade entre *todos* os homens e a titularidade de um conjunto de direitos inalienáveis⁵. Nela são redigidos, pela mão de Thomas Jefferson, os direitos à liberdade, à vida e à felicidade⁶. Em França, seguidores dos mesmos ideais colocam em causa o Antigo Regime e a autoridade do clero e da nobreza. A grave crise que o país atravessava e a convocação da Corte pelo rei D. Luís XVI, com o fim de anunciar novo aumento de impostos, acabariam por desencadear a Revolução. O fim do feudalismo e a proclamação dos princípios de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” (*Liberté, Égalité, Fraternité*) coincide, portanto, com o início da Idade Moderna.

A 26 de agosto de 1789 é aprovada a primeira Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que proclama a igualdade entre todos os homens (artigo 1º) e os direitos à liberdade, propriedade, segurança e resistência à opressão (artigo 2º). São estabelecidas garantias penais (artigos 7º e 8º) e de defesa do cidadão (artigo 12º), enquanto as liberdades: religiosa, de opinião e de imprensa são respectivamente proclamadas nos artigos 10º e 11º. Paralelamente, a convulsão desencadeada encorajou algumas mulheres a denunciarem a discriminação de que eram vítimas em várias áreas da esfera pública – como a justiça, a educação e o trabalho. A Declaração serviria de modelo a Olympe de Gouges para redigir um projecto de Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, que apresentaria à Assembleia Nacional, dois anos mais tarde. Inspirada nos ideais políticos e filosóficos do marquês de Condorcet, a escritora, jornalista e militante defendeu a ca-

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

4 A *Bill of Rights* reafirma o direito exclusivo do Parlamento a estabelecer impostos e o direito de livre apresentação de petições. O monarca deixa de poder manter um exército permanente e de suspender (ou dispensar do cumprimento) leis aprovadas pelo Parlamento.

5 Este seria também um passo importante na conquista de uma das exigências mais comumente apontadas aos direitos humanos: a inalienabilidade ou a impossibilidade de renúncia do/a titular aos mesmos direitos. A sua definição aponta para o facto de não fazer qualquer sentido falar de direitos se, por um acto individual de consentimento, estes puderem desaparecer. Todo o ser humano tem assim a obrigação de respeitar os direitos dos outros, começando por respeitar os seus próprios. Em última instância, nem mesmo a incompreensão ou o desconhecimento por parte de alguém lhes retira a sua condição de titular. Tomemos como exemplo o caso de uma mulher que desconhece ter direito a um salário igual ao de um homem pela realização de um trabalho equiparado: apesar de diminuir consideravelmente as suas possibilidades de exigência de cumprimento, tal não significa que não seja detentora do mesmo.

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

pacidade de raciocínio da mulher, bem como a de tomar decisões morais. Entre os desafios lançados, os mais polêmicos seriam a afirmação de que as mulheres, como cidadãs, tinham direito à liberdade de expressão e, portanto, a revelar a identidade dos pais dos seus filhos, outorgando os mesmos direitos a filhos legítimos e bastardos. No artigo XI pode ler-se:

A livre comunicação dos pensamentos e das opiniões é um dos direitos mais preciosos da mulher, pois esta liberdade assegura a legitimidade dos pais perante os filhos. A partir deste, qualquer cidadã pode afirmar livremente 'eu sou mãe de uma criança que vos pertence', sem que um pré-juízo bárbaro a force a esconder a verdade; excepto para responder ao abuso dessa liberdade nos casos determinados por Lei. (GOUGES, 1791)⁷

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

No Reino Unido, o ano de 1792 seria igualmente marcado pela publicação de *A Vindication of the Rights of Woman*. Da autoria de Mary Wollstonecraft, a obra exige uma igualdade de oportunidades educativas entre os sexos, no trabalho e na política, ao mesmo tempo em que critica abertamente o ideal submisso da feminilidade: "Um rei é sempre um rei – e uma mulher é sempre uma mulher: a autoridade dele e o sexo dela estarão sempre entre eles e uma conversação racional." (WOLLSTONECRAFT, 1792)⁸ Ainda assim, somente em meados do século XIX, graças aos esforços conjuntos da educadora e artista, Barbara Leigh Smith, e do filósofo e economista, John Stuart Mill, seria criado um comité do sufrágio feminino (DUBY, G.; PERROT, M., 2000). Em 1866 apresentam ao Parlamento um projecto igualitário, que seria rejeitado.

Do outro lado do mesmo Oceano, nos Estados Unidos da América, o século XIX corresponderia também a um período de vigorosos movimentos feministas: em 1837 é fundada a universidade feminina de Holyoke e realizada, em Nova Iorque, uma convenção de mulheres que se opõem à escravatura⁹. Ainda em meados do mesmo século, um pouco por todo o Ocidente, o início da Revolução Industrial faria com que as mulheres entrassem no mercado de trabalho e exigissem igualdade jurídica, salarial e de voto. As

7 Tradução da autora. No original: "Article XI: La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de la femme, puisque cette liberté assure la légitimité des pères envers les enfants. Toute Citoyenne peut donc dire librement, je suis mère d'un enfant qui vous appartient, sans qu'un préjugé barbare la force à dissimuler la vérité; sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi."

8 Tradução da autora. No original: "A king is always a king – and a woman always a woman: his authority and her sex, ever stand between them and rational converse."

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

difíceis condições então impostas às trabalhadoras do sexo feminino conduziram a reivindicações coincidentes com as da classe operária em geral, formando-se uma estreita relação entre feminismo e os movimentos políticos de esquerda.

As primeiras imagens em movimento

Um século de progressos e lutas políticas, económicas e industriais, cujo final seria marcado pela projecção das primeiras imagens em movimento do Cinematógrafo dos irmãos Lumière e pelos primeiros efeitos especiais do ilusionista Georges Méliès. A curiosidade e o fascínio dos espectadores parisienses pautaram, por sua vez, o início da História do Cinema – uma arte não originária de um caos ou inquietude artística que promove a descoberta e aperfeiçoamento de uma nova técnica. O processo seria precisamente o inverso: de uma nova técnica surge uma nova arte, tendo o início correspondido a uma simples captação de movimentos, como chegadas de comboios, corridas de cavalos, funcionamento de máquinas ou circulação de pessoas nas ruas. Os filmes iniciais, lembra Panofsky, eram essencialmente dirigidos por “fotógrafos que eram tudo menos ‘produtores’ ou ‘realizadores’, com actuações de pessoas que eram tudo menos actores, e apreciados por pessoas que se sentiriam muito ofendidas se alguém as considerasse ‘apreciadores de arte’.” (PANOFSKY, 1934, p. 151)¹⁰

Do arcaísmo, da magia e de um certo tom naif dos primeiros filmes, destaca-se o carácter amador e a vontade de experienciar novos dispositivos. Destaca-se também, e de uma perspectiva menos romântica, uma imensa vontade de explicar minuciosamente todos os conteúdos que não podiam ainda ser pronunciados. Nesse sentido, perante a descrita falta de sensibilidade artística e hermenêutica do público que assistia às projecções de cinema, foram sendo configuradas duas formas de chegar aos destinatários: a colocação de intertítulos e legendas que evidenciassem todos os significados, incluindo os mais básicos; e/ou a introdução de uma iconografia fixa, que restringisse a possibilidade de interpretações alternativas. A segunda opção seria, no entender de Panofsky, responsável pelo surgimento de inúmeros estereótipos no cinema, entre os quais se destacam a vamp versus a menina ingénua e o homem de família versus o vilão, numa moderna personificação dos medievais vícios e virtudes. Os exemplos sucedem-se:

[1] A toalha de mesa axadrezada significava, de uma vez por todas, um meio social ‘pobre mas honesto’; [2] um casamento feliz que, em breve, seria ameaçado pelas sombras do passado, era simbolizado pela jovem esposa que derrama o café da manhã sobre o seu marido; [3] o primeiro beijo era invariavelmente anunciado pela gentil brincadeira da senhora com a gravata do seu parceiro e era sempre acompanhado pelo seu desvio com o pé esquerdo.” (IDEM, p. 162)¹¹

10 Tradução da autora. No original: “[...] photographers who were anything but ‘producers’ or ‘directors’, performed by people who were anything but actors, and enjoyed by people who would have been much offended had anyone called them ‘art lovers.’”

11 Tradução da autora. No original: “A checkered tablecloth meant, once and for all, a ‘poor but honest’ milieu; a happy

Na sua gênese, o *cliché* está assim relacionado com uma necessidade de criação de narrativas simplistas, com símbolos evidentes e de acesso imediato, dirigidas a um público pouco informado ou erudito. Numa fase posterior, mediante um aumento do número de espectadores capazes de interpretar e reflectir sobre as imagens em movimento, seria expectável que a fixidez da iconografia se revelasse cada vez menos necessária. A voracidade dos espectadores relativa a finais felizes e histórias lineares, com princípio, meio e fim, viria, no entanto e segundo Panofsky, a ditar a sua sobrevivência e recurso.

Voltando a focar-nos no contexto inicial da História de uma técnica progressivamente transformada em arte, constatamos que Alice Guy Blaché seria a primeira mulher cineasta, em todo o mundo, delineando o seu pioneirismo pela simultânea percepção de todas as possibilidades artísticas e políticas do cinema, para além do seu carácter de entretenimento. Entre 1896 e 1920 realizou e produziu centenas de curtas-metragens, tendo sido a primeira (e ao que se sabe, até este momento, a única) mulher proprietária e directora de um estúdio cinematográfico – o Solax Studio, em New Jersey (EUA)¹². A importância dos dados listados contrasta, no entanto, com a escassez de estudos académicos ou historiográficos, que se vão resumindo à sua biografia recentemente editada. Através da mesma, sabemos que a cineasta começou por ser secretária de Léon Gaumont, tendo desenvolvido as suas experiências fílmicas iniciais após ter assistido a algumas exposições do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em Paris. A sua primeira ficção – *La fée aux choux* (*A fada repolho*: 1896, disponível no youtube), filmada com a câmara de 60 milímetros recriada por Gaumont – centra-se numa fada que, por magia, retira bebés recém-nascidos de repolhos. A explicação para o nascimento de crianças baseada em lendas e contos populares (os mesmos que, pela tradicional divisão de tarefas, as mães contavam aos filhos) reflecte ainda, num contexto alargado, o pudor em torno da sexualidade que pautava o final de século.

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

marriage, soon to be endangered by the shadows from the past, was symbolized by the young wife's pouring the breakfast coffee for her husband; the first kiss was invariably announced by the lady's gently playing with her partner's necktie and was invariably accompanied by her kicking out with her left foot."

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

uma sociedade patriarcal; c) uma visão feminista que encara a própria diferenciação de gêneros como supérflua.

Nos cerca de seis minutos de duração da curta metragem, o homem costura, cuida dos filhos, usa vestidos e age com delicadeza, promulgando uma essência feminina ultradramatizada. A mulher fuma, bebe e tem um comportamento sexualizado; é grande, brutal, controla o espaço em que se movimenta, toma iniciativas e despoleta acções. No final, a rebelião dos homens femininos reintroduz a ordem, sendo que também aí a cineasta revela a polissemia da sua arte. Como interpretar este epílogo? Sugere-se que os lugares “feminino” e “masculino” devem ser mantidos como instrumentos de preservação de um equilíbrio social? Ou constata-se que, apesar de acções rebeldes e esporádicas tentativas de alterar os dispositivos de poder instituído, a sociedade patriarcal será sempre dominante?

Recorrendo a uma visão transversal, pode dizer-se que, tanto na estrutura comum aos seus filmes, como nas declarações públicas que efectuou, Alice Guy assumiu as dualidades intrínsecas ao feminismo e os (aparentemente antagónicos) estereótipos de uma feminilidade castradora. A sua filha, Simone Blachè, sintetizaria a nossa percepção, dizendo: “Em muitos aspectos, ela era uma pessoa do século XIX. Ela acreditava na estrutura familiar. E, no entanto, teve uma forte percepção feminista. Entusiasmava-se com tudo o que via e ouvia e que, de alguma forma, se relacionava com o feminismo.” (BLACHÈ, s/d., em: PANOSKY, 2005, p. 14)¹³ Ao invés de desafiar os arquétipos aceites e preservados pela sociedade patriarcal, a cineasta assimilou as suas características ao ponto de as considerar pré-requisitos essenciais na concretização de determinadas tarefas, agora já não apenas ligadas ao lar, mas também a actividades profissionais com implicações públicas. A existir uma supradesignada “sensibilidade feminina”, ela será, no seu entender, fundamental para a captação de imagens em movimento e construção de narrativas verosímeis, capazes de tocar e aproximar as audiências:

Para além de uma mulher se encontrar tão bem preparada para encenar fotodramas como um homem, ela ainda tem, sob diversas perspectivas, uma enorme vantagem sobre ele, graças à sua natureza. Muito do conhecimento necessário para narrar uma história e para conceber cenários faz absolutamente parte das competências de um membro do sexo frágil. Ela é uma autoridade em emoções. (IDEM, IBIDEM)¹⁴

Como mulher e como artista, Alice Guy Blachè apelou assim a que mais mulheres colocassem a sua suposta sensibilidade ao serviço do cinema. No momento histórico

13 Tradução da autora. No original: “In many respects she was a nineteenth century person. She believed in the family structure. And yet, she had strong feminist views. She was enthused by everything she saw and heard that was feminist in any way.”

14 Tradução da autora. No original: “Not only is a woman as well fitted to stage photodrama as a man, but in many ways she has a distinct advantage over him because of her very nature and because much of the knowledge called for in the telling of the story and the creation of the stage setting is absolutely within the province as a member of the gentler sex. She is an authority on the emotions.”

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

As primeiras mulheres-cineastas

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

Quis mostrar que o movimento e as suas combinações podiam criar a emoção sem arranjos de factos, sem peripécias, e quis dizer-vos: preservai o cinema por ele mesmo, pelo movimento sem literatura. [...] O filme integral que todos desejamos compor é uma sinfonia visual feita de imagens ritmadas e que só a sensação de um artista é capaz de coordenar e de colocar no ecrã. Não é a personagem a coisa mais importante do cinema, mas sim a relatividade das imagens entre si e, como em todas as outras artes, não é o facto exterior que verdadeiramente interessa, mas a emanção interior, um certo movimento das coisas e das pessoas visto através de um estado de alma. (GRILLO, J. M., 2010, p. 52)

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

colocados em evidência a rotina e os gestos do quotidiano, numa *performance* completa, sublinha-se a alternância e a alteridade que o novo trabalho de plasticização do tempo permite. Começam, em simultâneo, a revelar-se as preocupações estéticas que estariam também presentes num filme posterior da realizadora: em *L'invitation au voyage / O convite à viagem* (1927) consagra-se a ideia de uma "sinfonia visual" e discorre-se novamente sobre o motivo "casamento infeliz". A delicadeza dos gestos e das expressões (retratados em poéticos grandes planos, sob o *leitmotif* de um momento musical de repetição melancólica) faz deste um filme introspectivo. A sua centralidade não é a narrativa em si já que, para Dulac, a verdadeira essência do cinema reside na infinidade dos jogos de luz, na sobreposição dos planos e na materialização de um movimento comum, não apenas àqueles personagens quase-adúlteros, mas à própria vida¹⁵.

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

Ao recuperarmos os nomes das três cineastas referidas gostaríamos, no entanto, de reiterar um carácter premonitório do cinema, ao anteceder movimentos políticos, mimetizar debates sociais e reflectir temáticas existencialistas. O acesso a diferentes formas de expressão artística, entre as quais se encontrava o cinema, seria uma etapa importante naquele que viria a ser designado como "o século das mulheres".

Noutras áreas, e em diferentes conquistas políticas, a revolução russa de 1917 concedeu o direito de voto às mulheres, o que já havia acontecido na Nova Zelândia (em

15 No mesmo período histórico, para além de Germaine Dullac e Louis Delluc, também Ricciotto Canudo fez parte do grupo de primeiros teóricos que procuraram distinguir o cinema de todas as restantes artes, por este não se tratar já de fotografia, nem tão pouco de teatro ou literatura. O autor (1879-1923), um dos precursores das teorias do cinema a quem é atribuída a designação "sétima arte", defendeu que a sua especificidade criativa residia na capacidade de síntese entre as artes plásticas ou artes do espaço (a arquitectura que, na sua perspectiva, tem como complementos a pintura e a escultura) e as artes rítmicas ou artes do tempo (a música, complementada pela dança e pela poesia). Deste modo, Canudo inscreve o cinema no domínio das outras artes, conferindo-lhe um carácter estético (em vez de mero espectáculo popular); reconhece o cinema enquanto linguagem, capaz de renovar, transformar e difundir as outras artes, num projecto de *arte total*; e define, paralelamente, as propriedades do cinema. O seu *Manifeste des sept arts* seria originalmente publicado em 1923; a quase totalidade dos seus artigos e reflexões seria posteriormente reunida na obra *Lusine aux images* - Paris: Séguier et Art.

1893), na Austrália (1902), na Finlândia (1906) e na Noruega (1913). Até aos anos 50, a lista de países nos quais as mulheres podiam votar passa a integrar mais de cem nações, sendo precisamente no pós-Segunda Guerra Mundial que o feminismo ressurgiu com redobrado vigor, iniciando-se uma nova vaga (a segunda) sob a influência de obras como *Le deuxième sexe* (*O segundo sexo*; 1949), da filósofa francesa, Simone de Beauvoir, e *Theory of sexual politics* (*Teoria de uma política sexual*; 1969), da norte-americana Kate Millett. Os protestos deixam de se centrar exclusivamente na conquista de direitos das mulheres e passam a descrever a condição de opressão levada a cabo pela supremacia masculina, denunciando-se as estruturas sociais e psicológicas que a sustentam, ao mesmo tempo em que se projectam estratégias capazes de proporcionar uma libertação feminina.

Meados do século XX

No contexto internacional, o horror e medo provocados pela proliferação do nazismo despoletariam uma profunda necessidade de universalização efectiva dos direitos humanos. A 10 de dezembro de 1948 é feita a revisão da primeira declaração, que passa a denominar-se *Declaração Universal dos Direitos Humanos*¹⁶. Ao ser aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (com as abstenções da Arábia Saudita, Bielorrússia, Checoslováquia, Jugoslávia, Polónia, Ucrânia, União Sul-Africana e U.R.S.S.), são proclamados, pela primeira vez na História, direitos humanos dirigidos a todos, sem distinção de raça, sexo, nacionalidade ou classe social. No artigo 1º pode ler-se:

Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. São dotados de razão e de consciência e devem agir entre si num espírito de fraternidade.

[Enquanto na primeira secção do artigo 2, é especificado que]

Cada um pode valer-se de todos os direitos e de todas as liberdades proclamadas na presente Declaração, sem nenhuma distinção, nomeadamente de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou qualquer outro tipo de opinião, origem nacional ou social, fortuna, nascimento ou qualquer outro tipo de estatuto.

No ano seguinte é publicada a obra mais estudada de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, onde se defende que a humanidade continua a ser masculina, dada a incapacidade conjunta de o homem encarar a mulher como ser autónomo e de a mulher assumir uma identidade própria: “ela não é senão o que o homem decide que seja. [...] A fêmea é o não essencial perante o essencial. O homem é o Ser, o Absoluto, ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1976, p. 13). Inaugurando um debate histórico que seria retomado por todas as gerações seguintes de feministas (também na arte a formulação viria a ser aplicada), Beauvoir fixa, deste modo, o tema central do seu ensaio. Ao interrogar-se acerca do porquê de uma submissão silenciosa à soberania do sexo masculino, sustenta que a res-

16 Originalmente designada por Declaração Universal dos Direitos do Homem.

posta se encontra no facto de não existir, entre as mulheres, uma consciência de classe: negros, judeus ou proletários dizem “nós”, transformando brancos, nazistas ou burgueses em “outros”. Constrói-se, a partir daí, o contexto apropriado que compele a uma identificação maior (e repetitivamente geracional) de muitas mulheres com elementos do sexo masculino, podendo o mecanismo ser despoletado dentro da célula familiar ou, a um nível mais amplo, em sociedade, no caso dos líderes carismáticos. Segundo Beauvoir: “Burguesas, são solidárias dos homens burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres negras” (IDEM, IBIDEM).

Na psicanálise surge ainda um forte argumento para combater a desigualdade entre os sexos – o de que “nenhum factor intervém na vida psíquica sem se ter revestido de um sentido humano; não é o corpo-objecto descrito pelos cientistas que exige concretamente, mas sim o corpo vivido pelo sujeito. A mulher é uma fêmea na medida em que se sente fêmea” (IDEM, p. 68). Da constatação, Beauvoir inferiria uma das suas máximas mais citadas e discutidas, mesmo na contemporaneidade: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, deixando implícito que as características tradicionalmente associadas à condição feminina derivariam menos de imposições da natureza do que de mitos disseminados pela cultura.

Publicado num momento de conquista de direitos cívicos, reivindicados pelas diversas feministas que marcaram o primeiro movimento político, *O segundo sexo* apela a uma conquista da igualdade entre os sexos e a uma profunda liberdade feminina, sendo esta apenas alcançável através do exercício de uma profissão:

Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. Desde que ela deixa de ser uma parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona; entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino. (IDEM, p. 449)

Tal como Virginia Woolf, na obra *Um quarto só seu*, Beauvoir reitera a importância da independência económica da mulher, preconizando uma libertação de todos os estrangimentos sociais e morais que lhe são impostos, incluindo os relativos às exigências em termos de imagem e de aparência.

Na análise que realiza do momento histórico então vivido (de entrada das mulheres na esfera pública), constata-se uma invisibilidade da produção artística feminina. Ao abordar o tema, a autora contrariou o discurso apologético da indesmentível escassez, reconhecendo antes as inúmeras lacunas das precursoras que, de certo modo, foram vencidas pelo cansaço e pela falta de acesso aos bens que potenciam a realização de obras intemporais:

Nenhuma mulher escreveu o *Processo*, *Moby Dick*, *Ulisses*, ou *Os Sete Pilares da Sabedoria*. Elas não contestam a condição humana porque mal começam a poder assumi-la integralmente. É o que explica que suas obras careçam geralmente de ressonâncias metafísicas e também de humor negro; elas não põem o mundo entre parêntese-

ses, não lhe fazem perguntas, não lhe denunciam as contradições: levam-no a sério. (IDEM, p. 479)

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

Quando o combate para conquistar um lugar neste mundo é demasiado rude, não se pode pensar em dele sair; ora, é preciso primeiramente emergir dele numa soberana solidão, se se quer tentar reaprendê-lo: o que falta primeiramente à mulher é fazer, na angústia e no orgulho, o aprendizado de seu desamparo e de sua transcendência. (IDEM, p. 480)

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

Quando finalmente for possível a todo ser humano colocar seu orgulho além da diferenciação sexual, na glória difícil de sua livre existência, poderá a mulher – e somente então – confundir seus problemas, suas dúvidas, suas esperanças com os da humanidade; somente então ela poderá procurar desvendar toda a realidade, e não apenas sua pessoa, em sua vida e suas obras. Enquanto ainda lhe cumpre lutar para se tornar um ser humano, não lhe é possível ser uma criadora. (IDEM, p. 482)

Novamente em concordância com Virginia Woolf, Beauvoir sustenta que a produção artística feminina poderá elevar-se ao estatuto de obra-prima apenas e só quando se puder libertar de uma rígida diferenciação de géneros. A autora defendia assim o estatuto de uma mulher intelectual, não propriamente conotada com um género, o que quase se assemelha a um paradoxo; visto ser *O segundo sexo* a obra-denúncia de uma completa invisibilidade feminina, posteriormente encarado como uma das obras centrais da segunda fase dos movimentos feministas. Como paradoxal pareceu ter sido a duradoura e polémica relutância da autora em se assumir como feminista, nos mais de vinte anos que se seguiram à publicação da obra.

A esse respeito, é ainda de sublinhar que Beauvoir, bem como as principais seguidoras dos seus argumentos, enfrentaram críticas de diferentes quadrantes. Bell Hooks, nos EUA, e Sueli Carneiro, no Brasil, seriam apenas alguns exemplos, contestando fortemente a conceptualização universalista “mulher”, associada a um redutor ponto de

vista de mulheres brancas, heterossexuais e classe média. A par do conceito, Judith Butler rejeitaria ainda a categoria “gênero”, por a julgar igualmente normalizadora, restrita a uma oposição binária entre feminino e masculino, e complementada por uma pressuposição heterossexual (mesmo havendo sido promovida pelo feminismo com o intuito de não cingir a definição da mulher à sua biologia):

A ideia de que poderia existir uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault ironicamente a denomina, é criada precisamente por práticas reguladoras que geram identidades coerentes por meio de uma matriz de regras de gênero igualmente coerentes. A heterossexualização do desejo requer e instaura a produção de oposições discretas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, compreendidos estes conceitos como atributos que designam ‘homem’ e ‘mulher’. (BUTLER, 1999, p. 23)¹⁷

Evidenciando uma forte influência foucaultiana, Butler sustenta que a definição de uma identidade de gênero não inclui ou desvaloriza certos corpos, práticas e discursos, obscurecendo, concomitantemente, o seu próprio caráter construído e contestável. Na opinião da autora, promover essa matriz cultural implica que “certos tipos de ‘identidades’ não possam ‘existir’ — nomeadamente aquelas em que o gênero não é consequência do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não são consequência nem do sexo nem do gênero.” (IDEM, IBIDEM)¹⁸ A teorização da experiência quotidiana prevista pela pedagogia feminista manifesta, assim, uma tendência inevitável para a homogeneização, reforçando o que já havia sido socialmente instituído como normal e desviante. O dilema com que, nos últimos anos, as propostas deste teor se têm debatido – e que as fez evoluir para correntes cada vez mais específicas, como o ecofeminismo e o feminismo *queer*, entre outras – continua a ser o de descrever as mulheres como um colectivo social, evitando um falso essencialismo que normaliza e exclui. Acusados/as de etnocentrismo, autores/as feministas contemporâneos enfrentam, hoje, o desafio de criar correntes inclusivas, que possam abranger todas as raças, idades, classes, sexualidades e nacionalidades.

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

17 Tradução da autora. No original: “The notion that there might be a ‘truth’ of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between ‘feminine’ and ‘masculine’, where these are understood as expressive attributes of ‘male’ and ‘female.’”

18 Tradução da autora. No original: “[...] certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’ – that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not ‘follow’ from either sex or gender.”

Não obstante, e regressando ao contexto histórico que descrevíamos, a influência da tese de Simone de Beauvoir viria a ser notória no Cinema (e na Literatura), não só pelo modo como alguns realizadores tentaram mostrar estas novas mulheres emancipadas, mas também pela própria forma como algumas realizadoras passaram a dirigir os seus filmes. Agnès Varda e Vera Chytilova seriam duas cineastas marcantes no período correspondente à *Nouvelle Vague*, denunciando, em ambos os casos, um desrespeito pelos direitos das mulheres nas sociedades envolventes. Analisando o percurso de Varda, sublinhamos que, embora o seu trabalho se encontre intrinsecamente ligado à nova corrente estética que nasce em França nos anos 60, a realizadora demonstraria uma linguagem e sensibilidade individuais, sem total concordância com os convencionalismos e motes fornecidos pelos seus colegas conotados com o mesmo movimento. Híbrida e difícil de situar, entre a ficção e o documentário, a sua obra teria tanto de plasticidade como de reivindicação, poesia e luta, *mise en scène* e documento — dicotomias presentes desde os seus primeiros filmes, nos quais terá imiscuído a defesa dos seus próprios valores. Em *La Pointe-Courte* (1955) filmou os pescadores enquanto minoria socialmente ameaçada; em *Black panthers* (1968) deu voz à minoria negra perseguida pela repressão policial nos Estados Unidos da América; em *Le glaneurs et la glaneuse* (2000) questionou a sociedade consumista e apelou às restrições nos desperdícios alimentares.

A sua faceta feminista seria mais visível noutras obras, como *Réponse de femmes* (1975, disponível no youtube) e *L'une chante l'autre pas* (1977). Na primeira, curta-metragem de cerca de oito minutos, várias mulheres discorrem sobre o que significa ser mulher, o apelo à maternidade ou a ausência deste, e a sua relação com o sexo, numa clara oposição às ideias pré-concebidas e estereotipadas relativas à condição feminina, enunciadas por um narrador masculino e onnipresente ao longo do filme. Neste “cine-tratado”, segundo a definição da realizadora, diz-se: “ser mulher é ter também uma cabeça de mulher... Uma cabeça que pensa diferente de uma cabeça de homem.” A protagonista é a mulher real, desmaquilhada e com pensamento próprio: a mulher vista pela mulher, a mulher pensada e filmada na primeira pessoa, a mulher tal como ela é. Um mapeamento das especificidades femininas que surge da auto-observação e da reflexão, levando a cineasta a abdicar de regras e esquematismos de outros géneros cinematográficos, mostrando ideias e conceitos supostamente invisíveis, pela sua componente teórica e não diegética.

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

vontade que Varda tinha de ser uma feminista feliz. Da necessária renovação de mentalidades, gostos e tratamentos. Da reinvenção da mulher, do homem e do amor.

Na seguinte proposta feminista de Agnès Varda, *L'une chante l'autre pas* (1977), constata-se o activismo da realizadora relativamente a questões como o aborto clandestino, o planeamento familiar e a distribuição de tarefas domésticas na sociedade patriarcal. Numa estrutura dialéctica, é narrada a história de duas mulheres distintamente independentes, ao mesmo tempo em que se formula uma possível resposta às críticas apontadas a *Le bonheur* (1965), nomeadamente da parte de Claire Johnston que havia acusado o filme de evidenciar a dominação masculina e de desculpabilização de uma tendência natural para o adultério. Em *L'une chante l'autre pas* dissipam-se as dúvidas sobre a militância e valores da realizadora: Pauline (apelidada de *Pomme*, maçã, fruto do pecado original), 17 anos, é a adolescente inconformada que denuncia a educação e os hábitos patriarcais da sua família. Suzanne é a mulher romântica e deprimida que, aos 22 anos, já é mãe de dois filhos e gestante de um terceiro. Face aos problemas económicos e pessoais que enfrenta (o seu namorado é casado com outra mulher), Suzanne decide abortar, com a ajuda da amiga, encerrando-se a primeira parte do filme com o inesperado suicídio do seu companheiro. Dez anos depois, as amigas reencontram-se, sendo agora Pomme cantora e actriz em grupos que viajam permanentemente em *tour-née*, enquanto Suzanne é responsável por uma clínica e associação de mulheres. Na segunda parte, é também recriada uma situação semelhante à que a própria realizadora terá vivido, ao assinar o já mencionado manifesto "Eu abortei!", juntamente com Simone de Beauvoir, Catherine Deneuve, e outras figuras públicas francesas.

Reflectindo sobre o período conturbado da sua vida, e da própria História da Humanidade, Agnès Varda assumiria recentemente, na obra autobiográfica *Les plages d'Agnès* (2008), que aquelas eram as questões que mais a preocupavam no momento:

Não é apenas a questão de ser-se livre, mas, para acontecer, a luta das mulheres tem de ser colectiva. [...] Das reivindicações, a mais urgente era o direito de ter ou não filhos. [...] Procurei ser uma feminista alegre mas sentia-me muito zangada... A violação, as mulheres agredidas, as excisões do clítoris, os abortos em condições pavorosas, jovens que, indo para o hospital depois de fazerem uma raspagem, ouviam aos jovens internos: 'Sem anestesia, para aprenderem' [...] Fui uma das signatárias daquele manifesto que o jornal *Minute* chamou 'O manifesto das 343 galdérias' porque declarávamos: 'Nós já abortámos, julguem-nos!'¹⁹.

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

Sim, continua a ser importante. Basta ler os jornais. A luta está apenas no início em muitas partes do mundo. Em França, em Inglaterra, em alguns países mais educados houve mudanças, não totais

19 Excertos de reflexões de Agnès Varda, pronunciadas na primeira pessoa, no filme *Les plages d'Agnès*.

mas, pelo menos, o controlo da natalidade começa a ser entendido e usado. Mas em muitos países não é assim! Contudo, a liberdade das mulheres é empolgante. E cada vez mais mulheres fazem filmes. Temos algumas realizadoras muito boas. Claire Denis, por exemplo. O trabalho dela lida com algo fantástico que surge da vida e é tão forte, tão poderoso... (Varda, 2009)²⁰

“Women are messed over, not messed up”

Nos anos 60, e concluindo-se a contextualização política e social correspondente à segunda vaga dos movimentos feministas, é ainda formado o *Women's Liberation Movement* nos Estados Unidos da América, assumindo as críticas e conceitos beauvoirianos que se repercutiam pela Europa. Após várias décadas de silêncio sobre a primeira vaga, multiplicam-se o número de comícios, reuniões, acções de protesto e manifestações.²¹ A militância contra o concurso de beleza *Miss America* e a queima de soutiens em praça pública (na edição de 1968, em Atlantic City) seriam algumas das acções mais visíveis. Carol Hanisch, a quem é atribuída a ideia do manifesto, relembra que essa seria apenas uma de entre as inúmeras campanhas:

Depois de ouvirmos o depoimento de um membro cujo patrão não pretendia pagar o que lhe devia, um grupo foi até ao restaurante e ameaçou criar uma linha de piquete, se ele não pagasse. (Ele pagou.) As acções de grupo sobre um problema particular de um membro individual eram raras, mas as acções do novo processo de consciencialização eram comuns. Um dos pontos fortes dessa consciencialização, enquanto instrumento de organização, era que qualquer um poderia colocá-la em prática. Não era necessário um grau académico, curriculum profissional ou dinheiro, para poderes participar. A maioria das reuniões eram realizadas na sala de estar de alguém ou em qualquer outro espaço de reuniões que se encontrasse livre. (HANISCH, 2010)²²

20 Tradução da autora. No original: “Yes, it’s still important. I mean, read the paper. The fight is just beginning in many parts of the world. In France, in England, in some educated countries, it has changed, not totally, but at least the thing about birth control is coming to be understood and used. But in many countries it is not like that! The freedom of women though, it’s exciting. And more and more women make films. We have some very good directors. Claire Denis for example: her work deals with something fantastic coming out of life, and it’s so strong, so powerful.”

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

22 Tradução da autora. No original: “After hearing testimony by a member whose boss wouldn’t pay what he owed her, one group went right down to the restaurant and threatened to set up a picket line if he didn’t pay. (He did.) Group action on a problem of an individual member was rare, but actions from the new consciousness were common. One of the strengths of consciousness-raising as an organizing tool was that anyone could do it. You didn’t need an academic degree or other professional credentials or money to participate. Most meetings were held in someone’s living room or in some other free meeting space.”

A par da organização de iniciativas equivalentes, Carol Hanisch seria a responsável pela criação de um slogan beauvoiriano, exaustivamente pronunciado em comícios e manifestações temáticas: *"the personal is political/o pessoal é político"*²³. Recusando a existência de uma sensibilidade feminina (ou de tendências depressivas específicas de um gênero, supostamente trabalhadas nas sessões de "terapia" a que o movimento de libertação era associado), a autora reitera: "As mulheres têm problemas, não são problemáticas! Nós precisamos de mudar as condições objectivas (em que vivemos), e não ajustarmo-nos a elas." (HANISCH, 1970)²⁴ Nesse sentido, e no seu entender, a única forma de uma mulher se libertar da opressão em que vive passaria inevitavelmente por eliminar o sentimento de culpa.

Numa leitura autocrítica das actividades desenvolvidas, Carol Hanisch sublinha, no entanto, a atitude excludente e generalizada relativamente àqueles que não comungam dos mesmos ideais. Na sua opinião, o apolitismo apontado como a principal justificativa para o desinteresse ou discordância, não será o único motivo: "Eu penso que as mulheres 'apolíticas' não fazem parte do movimento por muito boas razões, e enquanto lhes continuarmos a dizer 'tens de pensar e viver como nós para te juntares ao círculo encantado' estaremos a falhar." (IDEM)²⁵ Buscando uma maior abertura das militantes à opinião de outras mulheres, Hanisch demonstrava, já nos anos 70, uma visão unificadora e apelativa ao maior número possível de ouvintes. Várias décadas mais tarde, este continuaria a ser um dos desafios centrais para autores e autoras assumidamente feministas. (IDEM)²⁶

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

Segundo Carol Hanisch, a anatematização das denominadas teorias pós-feministas relativa a termos como "supremacia masculina" e "patriarcado" terá também contribuído para a conversão de inúmeros estudos sobre as mulheres em estudos de gênero, ignorando-se o facto de "a opressão das mulheres ser originada na nossa função especial

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

24 Tradução da autora. No original: "Women are messed over, not messed up! We need to change the objective conditions, not adjust to them."

25 Tradução da autora. No original: "I think 'apolitical' women are not in the movement for very good reasons, and as long as we say 'you have to think like us and live like us to join the charmed circle', we will fail."

26 Tradução da autora. No original: "Feminists today [...] welcome men into their meetings, since they no longer consider men (and bosses) to be the beneficiaries of women's oppression."

de reprodução da humanidade (ter filhos) e numa falsa divisão do trabalho na criação destes — uma divisão que beneficia tanto os homens como os proprietários²⁷.” Em concomitância com os factores descritos, outros contribuiriam para uma perda da militância, tais como a actual crise económica e social, a cada vez maior carga horária de trabalho e o acesso generalizado às novas tecnologias. Sobre este aspecto, no entender da autora, o espírito participativo de reunião e debate frente-a-frente tem vindo a ser progressivamente substituído pelo limitado incentivo à reflexão e, em alguns casos, à mobilização via Facebook e outras redes virtuais.

Concordando com os seus argumentos, reforça-se a necessidade de releitura das principais exigências da segunda vaga de movimentos feministas. A sua aplicação aos filmes em análise, que agora concluímos, justifica-se ainda pela equivalente contextualização histórica e pela relação de intertextualidade entre obras de literatura, ensaios filosóficos, manifestações políticas e filmes dirigidos por cineastas-mulheres. Arte e política realizariam assim movimentos convergentes.

Referências

Bibliografia

ARISTÓTELES. *A política*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1965.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo* (v. 1 e 2). Venda Nova: Bertrand Editora, 1976.

Bíblia Sagrada. Lisboa: Difusora Bíblica - Missionários Capuchinhos.

Bill of Rights (1689). Disponível em: <http://avalon.law.yale.edu/17th_century/england.asp>. Acesso em: 24 fev. 2010.

BUTLER, J. *Gender trouble – feminism and the subversion of identity*. London: Routledge, 1999.

CANUDO, R. *Manifeste des sept arts - l'usine aux images*. Paris: Séguier et Arte, 1923.

COSTA, D. S. (s/d). *Habeas Corpus*: de sua formação embrionária até a Constituição Federal de 1988 – Análise histórico-jurídica. Em: *Portal Âmbito Jurídico*. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=10990>. Acesso em: 20 fev. 2010.

Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen (1789). Disponível em: <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp>>. Acesso em: 25 fev. 2010.

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

Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, Olympe de Gouges (1791). Disponível em: <<http://www.philo5.com/Mes%20lectures/GougesOlympeDe-DeclarationDroitsFemme.html>>. Acesso em: 14 mar. 2010.

Declaration of Human Rights (1948). Disponível em: <<http://www.un.org/en/documents/udhr/index.shtml>>. Acesso em: 14 jun. 2010.

Declaration of Independence (July 4, 1776). Disponível em: <http://avalon.law.yale.edu/18th_century/declare.asp>. Acesso em: 17 jun. 2015.

DUBY, G.; PERROT, M. *Historia de las mujeres* (v. 1 a 5). Madrid: Taurus, 2000.

GRILO, J. M. *As lições do cinema: manual de filmologia*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Edições Colibri, 2010.

HANISCH, C. The personal is political. Em: FIRESTONE, S.; KOEDT, A. (Orgs.1970). *Notes from the second year: women's Liberation, 1970*. Disponível na íntegra em: <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

_____. C. Women's Liberation Consciousness-Raising: Then and Now. Em: *On the issues magazine online*. New York: Choices Women's Medical Center, 2010. Disponível em: <http://www.ontheissuesmagazine.com/2010spring/2010spring_Hanisch.php>. Acesso em: 8 set. 2015.

LOADES, D. *Reader's guide to British History*, v. 1 e 2. London: Routledge, 2003.

LOCKE, J. *Dois tratados do governo civil*. Lisboa: Edições 70, 2006.

MAUROIS, A. *História de Inglaterra*. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1959.

MILLETT, K. *Sexual politics*. Champaign: University of Illinois Press, 2000.

PANOSKY, E. (1934). Style and medium in the motion pictures. Em: MAST, G. (Org., 1992). *Film theory and criticism: introductory reading*. London: Oxford University Press.

PANOSKY, R. *International female film directors: their contributions to the film industry and women's roles in society*. Honors Scholar Theses. Paper 5. University of Connecticut, 2005.

TREVELYAN, G. M. *História concisa de Inglaterra*, v. I e II. Lisboa: Biblioteca da História, 1942.

VARDA, A. The beaches of Agnès: Interview with Agnès Varda. Em: *Electric sheep*, 2 de outubro de 2009. Disponível em: <<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/featu>>

res/2009/10/02/the-beaches-of-agnes-interview-with-agnes-var-da/>. Acesso em: 12 set. 2015.

WOLLSTONECRAFT, M. (1792). *A vindication of the rights of woman*. Capítulo IV. Disponível em: <<http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/WolVind.html>>. Acesso em 14 mar. 2010.

WOOLF, V. *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005.

Filmografia

La fée aux choux. Realização de Alice Guy Blaché, 1896. Filme disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MTd7r0VkgNQ>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

Les résultats du féminisme. Realização de Alice Guy Blaché, 1906. Filme disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dQ-oB6HHttU>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

La souriante madame Beudet. Realização de Germaine Dulac, 1922

L'invitation au voyage. Realização de Germaine Dulac, 1927

Where are my children? Realização de Lois Weber, 1916.

De Agnès Varda:

La Pointe-Courte (1955)

Black panthers (1968)

Le bonheur (1965)

Réponse de femmes (1975, disponível no youtube)

L'une chante l'autre pas (1977)

Le glaneurs et la glaneuse (2000)

Les plages d'Agnès (2008)