

# iscte

INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

## **FEMINISMO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA PORTUGUÊS**

Carolina Barreiros de Almeida

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora: Doutora Maria João Vaz, Professora Associada  
Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Novembro 2022

# iscte

INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

## **FEMINISMO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA PORTUGUÊS**

Carolina Barreiros de Almeida

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora: Doutora Maria João Vaz, Professora Associada  
Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Novembro 2022

*Às mulheres da minha família.*

## Agradecimentos

Terminar esta dissertação representa o fim de um percurso e a certeza de que consegui adquirir mais uma experiência que irá contribuir para a minha realização profissional e pessoal. É um trabalho solitário, mas no qual encontramos pessoas que nos ajudam a superar as muitas incertezas que surgem, que racionalizam e nos auxiliam. E que nos incentivam a prosseguir, mesmo que nos apeteça desistir.

É a essas pessoas que quero agradecer, principalmente à minha orientadora, Professora Doutora Maria João Vaz, sem a sua disponibilidade, partilha de conhecimentos e orientação não conseguiria. A ela agradeço, especialmente os conselhos de foco e de síntese.

Quero também agradecer aos meus pais, por acreditarem em mim, por serem incansáveis na ajuda e por sempre me apoiarem em todas as escolhas que fiz.

Agradeço também à minha família mais próxima com a qual troquei ideias, à minha prima Margarida e aos meus tios, que também me incentivaram em toda a minha vida académica e que me transmitiram força e carinho.

E agradeço também às amigas e amigos que hoje me acompanham, Laura, Helena, Carolina, Sofia, Jessica e Joana e aos meus colegas da turma do mestrado de Estudos e Gestão da Cultura que criaram uma ótima experiência de mestrado, mesmo numa situação de pandemia.

Um especial agradecimento à minha amiga Anabela Gonçalves que muito me ajudou e incentivou nesta reta final.

Agradeço também ao Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, nas pessoas da Sra. Dra. Sara Moreira, Dra. Paula Ribeiro e Dr. João Eiras da Cinemateca que contactei e que amavelmente me cederam o visionamento de alguns filmes de realizadoras portuguesas, dos quais destaco *Três Dias sem Deus* (1946), de Bárbara Virgínia e *Os Mutantes* (1998), de Teresa Villaverde.

Muito obrigada.



## Resumo

Resultante de uma histórica desigualdade de direitos entre os géneros, e a exemplo de muitas outras áreas, também no espaço cinematográfico, a representação das mulheres tem sido subestimada ou esquecida.

Diversos movimentos feministas têm, em todo o mundo, reivindicado a favor dos seus direitos e vários autores identificaram quatro vagas do feminismo, às quais correspondem tempos e reivindicações diferentes.

Estas disputas não são exclusivas dos movimentos e organizações formais, são também lutas individuais, levadas a cabo por cada uma das mulheres. Através de textos e obras artísticas elas reivindicam e assumem as suas posições feministas.

Também no cinema e mais concretamente no cinema português houve, e continua a haver, mulheres que lutam pelos ideais feministas e que têm, consciente ou inconscientemente, realizado filmes que têm acompanhado as reivindicações das vagas feministas que lhes são contemporâneas.

Esta dissertação tem como objetivo provar que houve e ainda há realizadoras portuguesas que produziram obras cinematográficas com temas e preocupações consonantes com os da vaga feminista que lhe é ou era contemporânea.

Nesse sentido irei apresentar quatro filmes, um por cada vaga do feminismo, que analisarei detalhadamente, *Três Dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia, referente à primeira vaga, *Jogo de Mão*, de Monique Rutler, relativo à segunda vaga, *Os Mutantes*, de Teresa Villaverde, para a terceira vaga, e, finalmente, *Lobo e Cão*, de Cláudia Varejão, alusivo à quarta vaga.

**Palavras-chave:** Cinema, Cinema Português, Feminismo, Representação da Mulher, Realizadoras, Realizadoras Portuguesas



## Abstract

As in many other areas, the representation of women has been underestimated or forgotten in the cinematographic space do to a historical gender inequality.

Feminist movements have claimed for their rights all over the world and several authors have identified four waves of feminism, corresponding to different times and demands.

These disputes are not exclusive to formal movements and organizations; they are also individual struggles, undertaken by each woman. Through texts and artistic works, they claim and assume their feminist positions.

In cinema, too, and more specifically in Portuguese cinema, there were, and still are, women who fight for feminist ideals and who have, consciously or unconsciously, made films accompanying the demands of the feminist waves they are contemporary with.

This dissertation aims at proving that there were and still are Portuguese filmmakers who produced cinematographic works whose themes and concerns are in line with the feminist wave that was or is their contemporary.

In this sense, I will present and analyze in detail four films, one for each wave of feminism: *Três Dias sem Deus*, by Bárbara Virgínia, corresponding to the first wave, *Jogo de Mão*, by Monique Rutler, regarding the second wave, *Os Mutantes*, from Teresa Villaverde, for the third wave, and, finally, *Lobo e Cão*, by Cláudia Varejão, evocative of the fourth wave.

**Key-words:** Cinema, Portuguese Cinema, Feminism, Representation of Women, Female Directors, Portuguese Female Directors



## Índice

Agradecimentos.....	i
Resumo.....	iii
Abstract .....	v
Introdução.....	1
O tema e a problemática .....	1
Os Objetivos .....	2
O Estado da Arte.....	3
Metodologia.....	6
Estrutura do trabalho .....	13
Capítulo 1. Contexto histórico e conceitos .....	15
1.1. O feminismo .....	15
1.2. O cinema e as mulheres .....	27
1.2.1. Mulher-realizadora.....	28
1.2.2. Representação da mulher no cinema.....	37
Capítulo 2. As mulheres no cinema português .....	41
Capítulo 3. 1ª Vaga feminismo: <i>Três dias sem Deus</i> – 1946 (Bárbara Virgínia) .....	47
Capítulo 4. 2ª Vaga feminismo: <i>Jogo de Mão</i> - 1983 (Monique Rutler).....	55
Capítulo 5. 3ª Vaga feminismo: <i>Os mutantes</i> – 1998 (Teresa Villaverde).....	61
Capítulo 6. 4ª Vaga feminismo: <i>Lobo e Cão</i> – 2022 (Cláudia Varejão).....	67
Conclusão .....	73
Fontes e Bibliografia .....	83
Anexos.....	91

## Introdução

### O tema e a problemática

O tema que proponho nesta dissertação está relacionado com a minha percepção sobre a ínfima participação da mulher nas profissões ligadas ao cinema e mais particularmente na função que atualmente se define como a que fornece a visão artística a cada filme, a de realizadora. Esta minha consciência, fundada ainda enquanto mera espectadora e apreciadora cinéfila, aprofundou-se e foi-se alicerçando durante a minha licenciatura em cinema, que concluí na Escola Superior de Teatro e Cinema. No entanto, fui-me ainda apercebendo que esta escassez era também, e até há bem pouco tempo, acompanhada por uma sensação de invisibilidade: para além de poucas, as mulheres realizadoras que existiam eram relegadas para segundo plano.

Sabia que me interessava focar na função de realização, na mulher e a sua representatividade no cinema, foram estas as palavras-chave que me surgiram logo no início, aquando da minha ideia do tema para esta dissertação, desígnio talvez um pouco vago e sobretudo muito abrangente. Nesse sentido, fui tentando refinar o tema, enquadrando essa falta de representatividade e de visibilidade da mulher no cinema na luta pelo reconhecimento e pelas igualdades de direitos que os movimentos feministas têm preconizado desde o início da sua existência.

No mundo ocidental e no que respeita aos movimentos feministas identificam-se pelo menos três vagas distintas: a primeira, que se inicia nos finais do século XIX e vai até finais da década de 60 do século passado, a segunda, que se inicia nesse momento, e a terceira, que estaria em embrião no momento em que Kaplan escrevia o livro, ou seja, em inícios dos anos 90 do século passado (Kaplan, 1992). Já em 1991, Rebecca Walker tinha publicado um artigo intitulado *Became the Third Wave*, a propósito de um caso de assédio sexual de um juiz afro-americano, Clarence Thomas, a uma sua assistente também ela afro-americana, Anita Hill. Esse caso foi amplamente divulgado pelos meios de informação americanos e, no artigo, Rebecca refere que, independentemente de a razão estar do lado da mulher, tal não teve qualquer significado para a opinião pública, ninguém a ouviu, nem as outras mulheres, nem os homens afro-americanos, que estavam mais preocupados que os afro-americanos com algum poder, como era o caso de Clarence Thomas, lutassem pelos seus direitos. A discriminação das mulheres afro-americanas era um assunto secundário. (Walker, 1991)

Em 2013, a jornalista Kira Cochrane<sup>1</sup> escreveu um artigo, no jornal *The Guardian*, onde avança com a constatação da existência de uma quarta vaga feminista que se estava a formar no seu país, Inglaterra (Cochrane, 2013). Ao longo da dissertação explicarei as diferenças entre estas vagas, mas sublinho desde já uma particularidade: não ocorreram em todo o lado ao mesmo tempo. Com efeito, Kaplan dá os exemplos de França e Alemanha e a data de 1968 como começo da segunda vaga nesses dois países. No entanto, logo sublinha que, nos países do sul da Europa, designadamente Portugal, Espanha e Grécia, e devido aos seus regimes ditatoriais, a segunda vaga ocorreu muito mais tarde (Kaplan, 1992).

Este atraso, a invisibilidade na luta pelos direitos das mulheres e a “impossibilidade” de movimentos feministas se manifestarem com alguma liberdade poderá ter levado também à invisibilidade das mulheres na ficção cinematográfica. Mas é sobretudo uma outra realidade que mais me importa, e é esse o âmbito desta minha dissertação: de que forma o feminismo e os diferentes objetivos de cada uma das suas vagas foram representados no cinema de ficção feminino português, quer propositadamente, quer involuntariamente, ou subconscientemente, por influência sociocultural das realizadoras.

## Os Objetivos

Se através da sua ação houve escritoras, médicas, juristas e intelectuais que ficaram na história do feminismo, como Adelaide Cabete<sup>2</sup>, Ana de Castro Osório<sup>3</sup>, Elina Guimarães<sup>4</sup>, só para referir algumas das pioneiras, também haverá realizadoras que com os seus filmes o fizeram. Descobrir e reportar esses filmes será o objetivo desta minha dissertação: encontrar os filmes e as realizadoras portuguesas que contribuíram para a divulgação da mensagem feminista, tanto de uma forma intencional ou não.

---

<sup>1</sup> Também em 2013 Kira Cochran editou o livro *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave of the Feminism*, (The Guardian Books, 2013), no qual se dá conta de uma nova vaga feminista, a quarta.

<sup>2</sup> Adelaide Cabete (1867-1935), médica, presidente do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas e também cofundadora da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (Silva M. R., 1983)

<sup>3</sup> Ana de Castro Osório (1872–1935) foi uma das fundadoras da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas e da Associação de Propaganda Feminista, primeira organização sufragista portuguesa. Entre as suas obras destaca-se o livro *As Mulheres Portuguesas*, considerado o primeiro manifesto feminista português (Sibila Publicações, 2021).

<sup>4</sup> Elina Júlia Chaves Pereira Guimarães (1904-1991) foi uma escritora, jurista e ativista feminista, fez parte do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, organização feminista criada, em 1914, por Adelaide Cabete. Depois do 25 de abril de 1974 foi presidente da Liga de Direitos Cívicos da Mulher e membro de honra da Federação Internacional das Mulheres (Góis, 2022).

Como Ana de Castro Osório afirmou num seu discurso em 1912, transcrito no jornal da organização *A Mulher Portuguesa*, também houve realizadoras que através dos seus filmes e das ideias neles transmitidas, convergiram num ativismo de defesa da igualdade de género e dos ideais feministas:

Mas a nossa luta não é, por agora, a campanha frondista das ruas e dos comícios. Não! Deixemos a outras esse papel glorioso e ruidoso, que é necessário também, e caminhemos nós, sem nos hostilizarmos mutuamente, porque todas as propagandas femininas são úteis, se convergirem para o fim em que pusemos o nosso ideal de garantir, à mulher portuguesa, um futuro que a República nos tornou possível e próximo (Osório, 1912, citada em Silva, 1983).

A existência de filmes feministas realizados por portuguesas não constitui novidade, uma vez que alguns já foram estudados em trabalhos similares. A questão que ainda subsiste é a de saber se também o cinema terá servido de vanguarda às cada vez maiores preocupações feministas e se houve filmes que acompanharam essas lutas, envergando as respetivas bandeiras e ideais.

Assim, e atendendo a que as lutas feministas nem sempre tiveram os mesmos propósitos, será que houve realizadoras portuguesas que, com os seus filmes, voluntária ou involuntariamente, acompanharam a evolução das reivindicações feministas? Ou ainda, de que forma algumas realizadoras se deixaram influenciar conscientemente ou não, pelas lutas e propósitos inerentes a cada uma das vagas feministas, representando-os nos seus filmes?

Com base nestas questões defino o meu principal objetivo: constatar e provar que, apesar da sua reduzida quantidade e visibilidade, houve e há mulheres portuguesas que realizam longas-metragens de ficção com temas perfeitamente atuais e enquadrados com as lutas feministas suas contemporâneas. Nesse sentido tentarei comprovar a existência de filmes, um por cada vaga do feminismo, que retratem e abordem as principais preocupações dessa vaga.

## **O Estado da Arte**

Para a elaboração desta dissertação, fui consultar diversas fontes, privilegiando, sempre que possível, o que consta em repositórios de faculdades/universidades, primeiramente no do ISCTE, mas também nos de outras universidades, bem como em livros ou artigos científicos. Dado este meu tema estar relacionado com os grandes temas da mulher e do feminismo, da igualdade de género e do cinema, foram estas as “palavras-chave” que usei para a minha pesquisa. Sobre estes tópicos, existem muitos estudos; na verdade, a mulher e a sua sub-

representação na sociedade e mais concretamente na cultura têm sido objeto de estudo há muito tempo. Desses estudos e lutas, falarei um pouco mais à frente, em capítulo próprio. Por agora interessa-me referir alguns trabalhos mais ligados ao feminismo e à arte, mais especificamente à sétima arte, o cinema, que possam complementar ou ajudar na elaboração desta minha dissertação.

Começo por uma tese de mestrado sobre o papel da mulher na cultura, que tem como título *Condição feminina, consagração e (in)visibilidade artística: mulheres de exceção na cultura visual portuguesa* (Costa M. I., 2020). Nesta dissertação comparam-se as percentagens de mulheres nas listas de livros de história de arte, ínfimo, segundo a investigadora, o que, paradoxalmente, contrasta com a notoriedade internacional de muitas mulheres portuguesas. A autora dá como exemplo os seguintes nomes, todas elas se fizeram representar na Bienal de Veneza: Helena Almeida, Ângela Ferreira, Joana Vasconcelos, Leonor Antunes, Vieira da Silva, Estrela Faria, Ana Hatherly e Ilda David.

Já no que respeita à interligação entre o feminismo e o cinema destaco as teses de mestrado de Ana Luísa M. Colaço Lopes (Universidade Aberta), intitulada *Ecos da génese do movimento feminista norte-americano no cinema* (Lopes A. L., 2004), a de Rúben Gouveia Rodrigues (ISCTE), com o título *Representação da Mulher nas Grandes Produções de Hollywood* (Rodrigues, 2013) e a de Karoline Leandro Santos (UBI), intitulada *O feminino no cinema: As comédias românticas teens dos anos 90* (Santos, 2021), todas preocupadas com a representação da mulher nas grandes produções de Hollywood ou nas comédias românticas dos anos 90. Na primeira, Ana Lopes analisa, numa perspetiva feminista, como a autora refere, três filmes, *Gone With The Wind* (1939), de Victor Fleming, *Modern Times* (1936), de Charles Chaplin e *The Great Gatsby*, versão do ano 2000<sup>5</sup>, de Robert Markowitz. Esses três filmes não foram escolhidos ao acaso, eles retratam a sociedade americana em três períodos diferentes: (i) meados do século XIX, “O despertar da consciência feminista” (Lopes A. L., 2004, p. 9), (ii) o início do século XX, a forte industrialização e o sufragismo e, (iii) a década de 1920. Com base nesses três filmes a autora estuda a situação da mulher na sociedade norte-americana, especificando os principais momentos, em termos de movimentos e lutas feministas nesse período temporal de mais de um século.

Diria que as duas últimas dissertações, de Ruben Gouveia e de Karoline Santos, acabam por ser “duas faces da mesma moeda”, pois em ambas há a inquietação e a constatação de que

---

<sup>5</sup> Há pelo menos mais quatro versões/adaptações ao cinema desta obra de Francis Key Scott Fitzgerald, a primeira de 1926, de Herbert Brenon, outra em 1949, de Elliott Nugent e outra em 1974, de Jack Clayton e a mais recente, de 2013, realizada por Baz Luhrmann.

nesses tipos de produções se transmite uma ideia de uma mulher pré-concebida e onde se usam todos os clichés da mulher submissa, da “fada do lar” e onde a mulher é apresentada num papel subalterno.

Numa outra dissertação de mestrado, com o título *Um outro olhar: Igualdade de Género no cinema independente* (Passos, 2020), David Alexandre Santos Passos (ISCTE), entrevista três realizadoras portuguesas, Catarina Alves da Costa, Cláudia Varejão e Margarida Cardoso, e um realizador, Júlio Alves. David Passos, após a opinião quase unânime de que existe desigualdade de géneros nas profissões ligadas à produção cinematográfica, conclui que o cinema independente, afinal é aquele que se produz maioritariamente em Portugal, pode ainda ser uma das vias para que se consiga uma maior equidade, pois sendo um cinema menos comercial e mais apoiado governamentalmente, é-lhe permitido ser mais livre e fugir ao sistema industrial normalmente dominado por homens. O autor conclui ainda que iniciativas como o Festival Olhares do Mediterrâneo são também, só por si, uma atividade encorajadora para uma maior representatividade e visibilidade feminina no cinema; com efeito, o referido festival é dedicado unicamente a filmes realizados por mulheres e nele se mostra e premeia o trabalho anual de muitas realizadoras dos países mediterrânicos.

O trabalho de mestrado de Filipa Jesus Rocha Barbosa (Universidade do Minho), intitulada *A imagem da mulher no cinema. Representações do Feminino em Jane Campion, Sally Potter e Marleen Gorris* (Barbosa, 2003) aborda o trabalho de três realizadoras reconhecidas internacionalmente e analisa dois filmes de cada uma. Neles a mulher é representada de uma forma diferente e menos convencional, mas de uma forma positiva, tentando que as mesmas assumam pelo menos uma posição em pé de igualdade à dos homens representados. A autora, como afirma na introdução a propósito dos filmes *The Piano* (1993) e *The Portrait of a Lady* (1996), de Jane Campion, “estes filmes são excelentes na análise da causa feminista, pois ambos representam heroínas fortes, que desenvolvem uma narrativa interessante, na procura da sexualidade feminina” (Barbosa, 2003, p. 2).

É ainda de referir o artigo *Portuguese women film directors and the environment: Margarida Cardoso's Atlas*, de Patrícia Vieira (Vieira, 2020), publicado on-line e que se questiona sobre a existência de um cinema feminino português. Após uma análise do que se entende por cinema feminino, cinema realizado por mulheres que reflita, de alguma forma, sobre questões relacionadas com a emancipação feminina, Patrícia Vieira conclui, socorrendo-se de uma análise mais aprofundada da curta-metragem *Atlas*, de Margarida Cardoso, que o cinema produzido por realizadoras portuguesas, um pouco devido às influências socioculturais

que lhes foram transmitidas, reflete, ainda que inconscientemente, questões relacionadas com a emancipação feminina:

Still, it does mean that Portuguese women directors share a certain number of socio-cultural coordinates that will leave an imprint in their filming. Even when not directly reflecting upon matters related to female emancipation, women's cinema refracts some of these questions. (Vieira, 2020, p. 164)

Uma obra em português, muito completa, em que se cruzam as questões do feminismo, do cinema e da análise fílmica é o livro *Mulher-cineasta; da Arte pela Arte a uma Estética da Diferenciação*, de Ana Catarina dos Santos Pereira, resultante e adaptado da sua dissertação de doutoramento em Ciências da Comunicação (Pereira, 2014). Conforme a mesma refere no resumo trata-se de “uma reflexão em torno dos reconhecidos estereótipos e arquétipos com os quais a feminilidade terá sido conotada, e com a denúncia de objectificações gratuitas e discriminações por razões de género” (Pereira, 2014, p. vii).

## **Metodologia**

Após a escolha do tema da minha dissertação, houve que recolher a informação necessária, primeiramente para a parte teórica, em particular o contexto histórico e os conceitos relevantes, e, de seguida, para a parte de desenvolvimento, da análise de filmes e respetivo enquadramento. O procedimento para essa primeira parte consistiu na procura de estudos que abordassem os assuntos expostos, e de bibliografia relacionada com a história do cinema português e do feminismo. Para tal, recorri essencialmente aos repositórios universitários, e também à consulta de livros e artigos científicos, publicados em revistas e jornais.

Na segunda parte do meu trabalho, procurei apresentar um conjunto de filmes que, de uma forma ou de outra, mostrem posições feministas e que representem algumas das preocupações que estão subjacentes a cada uma das vagas. Por forma a estabelecer uma base razoável de filmes, de onde possa escolher os que irei analisar, tive de restringir o universo filmográfico. Primeiro e já que o tema do trabalho é o papel da mulher no cinema português, estabeleci como premissa que os mesmos tivessem como realizadora uma mulher, como defende Patrícia Vieira, essa é uma condição necessária para a existência de um cinema feminino (Vieira, 2020). Uma outra condição era que fosse portuguesa ou de nacionalidade portuguesa.

Embora exista uma fina linha entre documentário e ficção, ou como Manuela Penafria refere “todo o filme é, ao mesmo tempo, ficção e documentário” (Penafria, 2003, p. 191) assumo que nas obras consideradas como de ficção existe tendencialmente muito mais

intervenção e liberdade para o autor, para a realizadora transmitir, de uma forma plenamente assumida, todos os seus valores e ideias. Por esse motivo apenas considere para este meu trabalho obras de ficção, reconhecidas como tal pelo Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA).

Excluí também as curtas-metragens, não por demérito do formato, mas sim por uma questão de acessibilidade e representatividade. Contrariamente às longas-metragens que se encontram devidamente catalogadas pelo ICA, pelo Instituto Camões ou pelo *Internet Movie Database* (IMDb)<sup>6</sup>, e com cópia na Cinemateca-Museu do Cinema, as curtas têm normalmente o seu percurso promocional limitado aos festivais de cinema e ao seu público, num período temporal muito limitado. Poucas saem desse circuito, o que, aliado à ausência ou à impossibilidade de sistematização de arquivamento das mesmas, constrange a sua acessibilidade.

Fiz, assim, uma catalogação de todas as longas-metragens de ficção produzidas em Portugal por mulheres. Para tal, utilizei essencialmente a informação contida nos *sites* da Cinemateca, da Biblioteca Digital do Instituto Camões e do Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA). A fim de me ajudar a selecionar e escolher os filmes a analisar, consulte as respetivas sinopses publicadas em [sapo.pt](http://sapo.pt), [rtp.pt](http://rtp.pt), [cinecartaz.publico.pt](http://cinecartaz.publico.pt) ou [cinemateca.pt](http://cinemateca.pt), bem como as nomeações e os prémios recebidos, publicados no site [IMDb.com](http://IMDb.com).

Desse apuramento, restaram 62 longas-metragens de ficção realizadas por mulheres portuguesas ou com nacionalidade portuguesa (Anexo A). Não são muitas e a maioria já pertence a este século<sup>7</sup>. Foi de entre estas que escolhi quatro, uma por cada vaga do feminismo. Para essa escolha tive em consideração a adequação do tema à realidade da altura, excluindo filmes de época ou de ficção científica, a difusão da obra a nível internacional, a forma como a mulher é representada no filme e, finalmente, mas absolutamente essencial, a conformidade do tema com as lutas e reivindicações feministas subjacentes a cada uma das vagas.

No que respeita à difusão a nível internacional, o simples facto de ser nomeada e escolhida para representar Portugal em determinados festivais é um parâmetro revelador de qualidade, reconhecimento e do carácter de excelência da respetiva obra cinematográfica, assegura a relevância em termos artísticos e a importância da mesma entre os pares. Assim, escolhi apenas obras que tenham sido representadas em festivais prioritários de primeira categoria, Grupo I,

---

<sup>6</sup> IMDb é um acrónimo de *Internet Movie Database* e é uma base de dados de filmes a nível mundial, criada em 1990 pelo inglês Col Needham, é atualmente uma empresa gerida e detida pela Amazon (Encyclopedia Britannica, 2017).

<sup>7</sup> Até ao ano de 2000, de acordo com catalogação que elaborei, foram realizadas em Portugal, por mulheres portuguesas, 19 longas-metragens de ficção.

conforme classificação estabelecida pelo ICA para avaliação dos produtores a concurso e atribuição de financiamento (anexo B)<sup>8</sup>.

Em termos de representação da mulher, e inspirando-me no teste de Bedchel/Wallace, usado para decidir quais os filmes que deveriam ser vistos, quais os que tratavam a mulher de uma forma igualitária, apenas escolhi filmes que tinham como personagem principal uma mulher, que tinham pelo menos mais uma personagem feminina e em que as conversas entre as personagens femininas não sejam maioritariamente sobre assuntos relacionados com homens.

Dada a minha formação de base, o cinema, muitos dos filmes listados, pelo menos os mais antigos, foram vistos ou referidos numa das Unidades Curriculares mais teóricas do curso que completei. Outros, e dado o meu contínuo interesse em cinema, vi-os/revi-os já após terminar a licenciatura. Na listagem que elaborei, optei por colocar a sinopse de cada um dos filmes, a qual me serviu de ajuda na seleção dos que analisei mais detalhadamente, aqueles que apresentam/retratam traços ou reivindicações representativas da luta feminista do tempo em que foi realizado. Não se trata de escolher “o filme mais representativo” das lutas feministas de determinado período, mas sim de escolher um que o seja, uma vez que o objetivo desta minha dissertação é, tão só, o de provar que existe um cinema português realizado por mulheres que, deliberadamente ou não, se preocupam com os temas feministas que lhe são contemporâneos.

Com base no estudo de Gisele Kaplan (Kaplan, 1992), e conforme já atrás referi, estabeleci os seguintes períodos temporais para as três primeiras vagas feministas<sup>9</sup>. O primeiro, correspondente à primeira vaga, inicia-se em finais do século XIX e termina nos finais dos anos 60 do século passado, no caso de Portugal, e em outros países que tinham passado por uma ditadura, e conforme referido por Kaplan, o final da primeira vaga situa-se nos finais da década de 70, início da de 80; a segunda vaga vai até ao momento em que Kaplan escreve o livro, ou seja inícios dos anos 90, altura em que se assiste ao nascimento de uma terceira vaga. A partir de 2012/2013 começam a surgir artigos a identificar o surgimento de uma nova vaga, associada ao emergir de formas de contestação através de novos meios como as redes sociais e a aproximação das lutas feministas com os movimentos LGBTQIA+<sup>10</sup>, é essa a data que defini

---

<sup>8</sup> São considerados pelo ICA festivais prioritários, Grupo I o Festival de Curtas-Metragens de Clermont Ferrand, o ANIMA de Bruxelas, O Festival de Animação de Annecy e os Festivais de Berlim, de Cannes, de Veneza, de Sundance, de Roterdão, de Locarno, de San Sebastian, de Toronto e o de documentários de Roterdão.

<sup>9</sup> (Kaplan, 1992) refere que o estabelecimento destas datas e períodos apenas faz sentido para os denominados países ocidentais, aliás o estudo diz respeito ao feminismo na Europa ocidental.

<sup>10</sup> LGBTQIA+ is an abbreviation for lesbian, gay, bisexual, transgender, queer or questioning, intersex, asexual, and more. These terms are used to describe a person's sexual orientation or gender identity (Gold, 2018).

como início da quarta vaga do feminismo (Melo N. F., 2020).

Assim, para o capítulo correspondente à primeira vaga do feminismo e dado que até finais da década de 70<sup>11</sup> existe apenas uma longa-metragem de ficção realizada por uma mulher, *Três Dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia, foi essa a selecionada. É interessante verificar como esta obra, a única longa-metragem de ficção realizada por uma mulher durante o Estado Novo e mesmo nos anos imediatamente seguintes ao 25 de abril de 1974, obedece aos critérios que determinei: foi nomeada para apresentação e representação de Portugal no Festival de Cannes, tem uma protagonista feminina, com uma profissão de alguma influência na sociedade, e as ações dizem respeito a assuntos que não têm diretamente a ver com a relação mulher-homem. É a história de uma professora primária que é colocada numa aldeia albares em Portugal e que se depara com um conjunto de superstições e mitos que, temporariamente, a vão impedir de lecionar.

Nos primeiros anos da década de 80 do século passado, início da segunda vaga do feminismo em Portugal<sup>12</sup>, época em que já há alguma consolidação da democracia e o direito de voto feminino, uma das grandes lutas da anterior vaga, já se encontra assegurado na sua plenitude, surgem, de forma mais efetiva, preocupações com o direito ao aborto, a igualdade de género, a violência doméstica e a aquisição de direitos na maternidade. A Constituição Portuguesa de 1976 consagra, pela primeira vez, a igualdade de direito das mulheres e, em 1984, é descriminalizado o aborto nos casos de violação ou de perigo de vida da mulher (Assembleia da República, 1984). Simultaneamente é implementada uma lei da maternidade onde se concede uma licença de maternidade de 90 dias à mãe e a atribuição de licenças para assistência em caso de doença do filho<sup>13</sup> (Assembleia da República, 1984).

Um ano antes, em 1983, surgem duas longas-metragens de ficção realizadas por mulheres: *Dina e Django*, de Solveig Nordlund, e *Jogo de Mão*, de Monique Rutler. A primeira é uma história de amor de um casal jovem que se envolve no assassinato de um motorista de táxi e é passada em 1974, tendo como pano de fundo a revolução de abril. Para além de este filme não ter tido qualquer representação, nomeação ou premiação nos principais festivais internacionais, também não se poderá dizer que se trata de uma obra feminista, considerando o tema.

---

<sup>11</sup> O filme *Trás-os-Montes*, realizado por Margarida Cardoso e António Reis, em 1976, é considerado um documentário e não uma obra de ficção, é, por vezes catalogado como uma docuficção.

<sup>12</sup> Kaplan defende que a segunda vaga do feminismo se iniciou nos fins da década de 60 do século passado, no entanto, nos casos dos países que estiveram sobre regimes ditatoriais, como Portugal, esse início ocorreu um pouco depois, finais dos anos 70, início dos 80 (Kaplan, 1992).

<sup>13</sup> Na realidade já desde 1976 que estava consagrada a atribuição de uma licença remunerada de 90 dias à mãe por ocasião do nascimento, no entanto, só em 1984 há uma lei que regulamenta todos os direitos e deveres dos pais por ocasião da maternidade.

Nesse sentido, escolhi para analisar e enquadrar na segunda vaga do feminismo, a longa-metragem de Monique Rutler, também realizada em 1983, com o título *Jogo de Mão*, apresentado no Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz<sup>14</sup> e nomeada para competição, nesse mesmo ano, no Festival de Cinema de Veneza, no âmbito da *Biennale* da mesma cidade. É uma obra dividida em várias histórias em que, em qualquer uma delas, a protagonista é uma mulher. Dado que esta segunda vaga do feminismo decorreu até 1992/1993, seriam ainda elegíveis para análise os filmes *Solo de Violino* (1990), de Monique Rutler, *A Idade Maior* (1991), de Teresa Villaverde, *Nuvem* (1991), de Ana Luísa Guimarães, *Até Amanhã, Mário* (1993), de Solveig Nordlund e *Rosa Negra* (1993), de Margarida Gil. De todos estes, apenas as longas-metragens *Nuvem* e *Rosa Negra* foram nomeadas para um festival considerado de topo pelo ICA, respetivamente o *Venice Film Festival* e o *Locarno International Film Festival*. No entanto, no caso de *Nuvem*, o protagonista é um rapaz e, no caso de *Rosa Negra*, e analisando a respetiva sinopse, o nome do filme não é o de uma mulher, mas sim o de um local. Os papéis principais são desempenhados por um homem e uma mulher, e o protagonista parece ser o próprio local, que periodicamente é consumido pelo fogo. Metaforicamente, é o próprio fogo que faz revelar a verdade das relações entre as personagens. Não sendo este um tema feminista, optei, como acima referi, por escolher para análise nesta vaga o filme *Jogo de Mão*, de Monique Rutler.

Em meados da década de 90 do século passado começaram a surgir diversos realizadores e realizadoras portuguesas que levaram em frente projetos fílmicos em que abordavam assuntos mais inexplorados, mas ao mesmo tempo atuais, mas um pouco marginais em relação ao *status quo* da sociedade. Surgem, assim, na narrativa os temas da homossexualidade, da pobreza, da toxicod dependência, da violência doméstica ou da discriminação sexual, estes dois últimos muito ligados às questões feministas. Teresa Villaverde é uma dessas realizadoras, talvez a mais profícua de todas, e é dela o filme que escolhi para analisar no período que corresponde à terceira vaga do feminismo. Trata-se da longa-metragem *Os Mutantes*, nomeada em 1998 para o Festival de Cannes e vencedora nas categorias de melhor filme, melhor realização, melhor ator e melhor atriz, nos Globos de Ouro de Portugal, de 1999. Nesta vaga, que decorre desde 1992/1993 até 2012, muitos filmes foram feitos, mais precisamente 33, mais de metade de todas as longas-metragens de ficção realizadas por mulheres desde sempre. Desses, e para além de *Os Mutantes*, de Teresa Villaverde há mais 9 que foram nomeados ou premiados em festivais

---

<sup>14</sup> O Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz é organizado desde 1972, foi considerado um dos mais importantes do país.

classificados pelo ICA como prioritários, são os casos de *Três Irmãos* (1994), de Teresa Villaverde, *Comédia Infantil* (1998), de Solveig Nordlund, *Glória* (1999), de Manuela Viegas, *Capitães de Abril* (2000), de Maria de Medeiros, *Noites* (2000), de Cláudia Tomaz, *Água e Sal* (2001), de Teresa Villaverde, *André Valente* (2003), de Catarina Ruivo, *A Costa dos Murmúrios* (2004), de Margarida Cardoso e *Cisne* (2011), de Teresa Villaverde. Em *Comédia Infantil*, *Capitães de Abril*, *Noites* e *André Valente*, os protagonistas não são mulheres, ou são homens ou um rapaz. Assim, e para além de *Os Mutantes*, sobraram mais cinco filmes. Qualquer um deles poderia ter sido escolhido, uma vez que, tendo em atenção as respetivas sinopses, é possível verificar que todos têm protagonistas femininas, e que o tema pode abordar assuntos feministas, no entanto, era para mim óbvio que teria de escolher um de Teresa Villaverde, visto que, nessa década ela foi, sem qualquer sombra de dúvida, a realizadora portuguesa mais importante, que realizou mais filmes e que mais nomeações nacionais e internacionais conseguiu. De todos os que mencionei foi o filme *Os Mutantes* que mais me prendeu a atenção e aquele que mais se adequa com as lutas que as feministas promoveram nesta terceira vaga. O filme foi produzido precisamente nas vésperas da discussão de um assunto muito importante para o movimento feminista, a despenalização do aborto. Recorde-se que foi em 1998 o primeiro referendo sobre este assunto e que o filme reflete e gira muito à volta do mesmo.

Finalmente, como representativa da quarta vaga do feminismo, elegi a longa-metragem *Lobo e Cão*, de Cláudia Varejão, filme primeiramente apresentado e estreado em setembro passado no Festival de Veneza de 2022, no qual conquistou o prémio de *Best Film-Giornate Degli Autori*, e depois, em meados de outubro, no Festival Internacional do Filme Independente de Bordeaux, onde ganhou o *Prix Erasmus+ de la Compétition Internationale Longs Métrages*. Foi também nomeado para competição na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (20 de outubro a 2 de novembro de 2022), no *Vienna International Film Festival* (20 de outubro a 1 de novembro de 2022) e na *Mostra de València-Cinema del Mediterrani* (20 a 30 de outubro de 2022), local onde assisti à respetiva projeção e entrevista com a realizadora. Era para mim óbvio que teria de selecionar um filme o mais recente possível, e nunca anterior a 2013, data em que se iniciou esta quarta vaga. Nesta última década (2013 a 2022), foram feitos 17 filmes de ficção de longa-metragem por mulheres, cerca de 30% de todos os filmes realizados desde sempre e a maioria aborda temas feministas. Que tenham sido nomeados ou premiados em festivais prioritários houve seis, *Colo*, de Teresa Villaverde, *Djon África*, de Filipa Reis e João Guerra, *Tempo Comum*, de Susana Nobre, *Listen*, de Ana Rita Rocha Sousa, *Alma Viva*, de Cristéle Alves Meira e *Lobo e Cão*, de Cláudia Varejão. Os dois primeiros foram excluídos, o primeiro, *Colo*, porque não queria repetir a realizadora, e o segundo, *Djon África*, porque o

protagonista é um homem. Dos restantes quatro, apenas um, *Lobo e Cão*, tem como tema algo muito importante para esta vaga do feminismo, o direito da mulher a ser livre de se manifestar, a usar o corpo como melhor entender, a ter relações sexuais com quem pretender, a vestir-se ou despir-se como quiser. Sendo a narrativa e a ação do filme de Cláudia Varejão baseada numa pequena comunidade LGBTQIA+, para mais localizada em São Miguel, nos Açores, o que a torna ainda mais singular e frágil, este é, sem dúvida, dos quatro, o mais indicado e mais representativo, por agora, das preocupações do feminismo contemporâneo.

Após a seleção desses quatro filmes, procedi à respetiva análise. Não existe propriamente um método teórico definido para esse exercício; aliás, e conforme refere Manuela Penafria, a análise fílmica deverá seguir a metodologia que mais se adegue ao objetivo pretendido. A autora adianta, no entanto, que há pelo menos dois tipos de abordagens, a interna ou a externa. A primeira “centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito” (Penafria, 2009, p. 7). É uma análise que tem mais a ver com a decomposição técnica e estética do filme, e é também, talvez aquela que mais estou habituada enquanto cinéfila: analisar os planos utilizados, qual o estilo do realizador, em que tipo se insere o filme (se é uma obra essencialmente de terror, uma comédia ou um drama). A segunda, que mais me interessa para a presente dissertação, contextualiza o filme em todas as suas dimensões e condições de produção, enquadrando-o sociológica e culturalmente e exige a sua integração histórica. Também Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (Vanoye & Goliot-Lété, 2002), ainda que mais preocupados com uma abordagem técnico-cinematográfica (que estrutura dramática, que tipo e dispositivo de narrativa, clássica ou mais moderna, que estilo ou género-terror/comédia/gótico/..., qual a situação do narrador, de que forma se pode segmentar o filme, elipses, *flashbacks* e efeitos de câmara utilizados), definem duas fases para a análise fílmica, a descrição, que corresponde à recolha dos momentos representativos da ação e da narração e à explanação do significado dos possíveis segmentos do filme e a interpretação ou crítica, etapa que pretende correlacionar os elementos do filme com o mundo em seu redor, ou com as intenções implícitas ou explícitas do autor.

## **Estrutura do trabalho**

Após o esclarecimento sobre o objeto desta minha dissertação, a divulgação da respetiva de metodologia de procura e organização e também a exposição dos trabalhos que encontrei sobre o tema, prosseguirei, no próximo capítulo, com uma apresentação de conceitos e contextualização histórica do objeto de estudo. Nesse capítulo, dividido em quatro partes, apresentarei uma resenha sobre o que é o feminismo e quais as conquistas que as lutas erguidas em seu nome têm trazido para o seu objetivo maior, a igualdade entre todos os seres humanos. Será importante também nesse subcapítulo, intitulado “O Feminismo”, e já que o trabalho se baseia, em parte, na distinção das fases ou vagas do feminismo, estabelecer as características distintivas de cada uma e identificar, na medida do possível, uma cronologia e datação das diferentes vagas do feminismo, tendo como particular interesse o que se passou em Portugal nesse âmbito.

No subcapítulo “O cinema e as mulheres” farei uma breve apresentação das mulheres realizadoras que na sua época estiveram envolvidas em qualquer ativismo feminista, ou que realizaram obras marcadamente feministas, ou ainda cujo trabalho foi relevante ou inovador em termos cinematográficos. Neste contexto, também considerarei relevante elaborar uma breve análise sobre a forma como as mulheres têm sido retratadas no cinema. Nem sempre e nem em todos os tipos de cinema a mulher tem sido representada da mesma forma e com a relevância que pressupostamente lhe seria devida, já que em muitos casos, aparece como a mulher submissa, a dona de casa perfeita, o símbolo sexual ou de beleza, objeto de desejo do homem ou ainda como um “ser invisível”. Estes papéis e filmes, radicados num cinema de Hollywood, que abordam quase sempre os temas de uma perspectiva masculina, têm vindo a ser contrariados por mulheres, e por vezes homens também, com novas visões feministas.

No capítulo “As mulheres no cinema português” procuro descrever o que se tem passado no cinema português desde o seu aparecimento em 1896, dando obviamente destaque às obras realizadas por mulheres portuguesas, bem como, e utilizando alguns exemplos filmicos, transmitir algumas ideias sobre como tem sido representado o género feminino.

Nos quatro capítulos seguintes e, conforme já referido anteriormente, irei apresentar quatro filmes, que do meu ponto de vista, se enquadram em cada uma das vagas do feminismo. Irei fazer uma brevíssima apresentação da realizadora, um resumo da história de cada um dos filmes e, de seguida, apresentarei as razões por que considero que esses filmes contribuíram, na sua contemporaneidade para o movimento e a luta feminista.



## Capítulo 1. Contexto histórico e conceitos

### 1.1. O feminismo

O tema da desigualdade de direitos entre gêneros e a tentativa de fazer jurisdição sobre esta questão surgiu quase imediatamente a seguir à declaração dos direitos do homem e do cidadão, aprovada em 1789 pela Assembleia Nacional de França. Com efeito, e em plena consonância com os princípios da Revolução Francesa, designadamente o da igualdade, Olympe de Gouges<sup>15</sup> escreve, em 1791, a *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã). Esta declaração é como que uma réplica da Declaração dos Direitos dos Homens, mas assente na tentativa de igualar os direitos de ambos os gêneros. Mais ou menos em simultâneo, mas em Inglaterra, Mary Wollstonecraft<sup>16</sup> publica o livro *A Vindication of the Rights of Woman* (Uma reivindicação dos direitos das mulheres), também este inspirado na nova constituição francesa, no liberalismo, no iluminismo e no espírito da igualdade entre todos os homens e mulheres. Neste caso, a autora elabora toda uma teoria que refuta as ideias apresentadas no ensaio de Jean-Jaques Rousseau *Emílio, ou da Educação*, obra escrita em 1762, que na altura e para a Revolução Francesa constituía como que uma espécie de “Bíblia” da educação do homem moderno. Nessa obra, o autor explana o caminho ou o sistema educativo que um homem, Emílio, deve seguir para que, na sua fase adulta, se torne num homem bom. O quinto tomo dessa obra é especialmente dedicado ao que deve ser a educação de Sofia, a pretensa mulher ideal de Emílio. Só que, para Mary Wollstonecraft essa “Bíblia” estabelecia para o homem uma posição superior, a mulher era tratada como que um objeto secundário que deveria ser “esculpida” para usufruto do homem.

Embora, atualmente, estes textos sejam considerados os primeiros que abordaram temas feministas, na altura não tiveram grande repercussão, diria que a sociedade estava essencialmente preocupada com a igualdade entre os homens, relegando a igualdade de género para segundo plano. A formalização dos temas feministas apenas surge com maior expressão já no final do século XIX, início do século XX. É nessa época que surgem os movimentos

---

<sup>15</sup> Marie Gouze foi uma escritora francesa que utilizou o pseudónimo de Olympe de Gouges. Foi uma importante ativista política, tendo lutado por várias causas sociais. Entre os vários textos que escreveu destaca-se o panfleto *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (Declaração dos direitos da mulher e da cidadã), publicado em 1791. Tal como muitos outros franceses intervenientes politicamente nesta época atribulada da Revolução Francesa, Olympe de Gouges foi presa e condenada à morte, acabou na guilhotina (Encyclopedia Britannica, 2022).

<sup>16</sup> Mary Wollstonecraft, nascida em 1759, em Londres, publica, em 1792, o livro *A Vindication of the Rights of Woman*. Nesse mesmo ano foi para França, para melhor se imbuir do espírito da Revolução Francesa (Encyclopedia Britannica, 2022).

sufragistas, altura em que se passa do tempo da escrita e da teoria para ações mais práticas e para o reconhecimento de alguns direitos básicos.

Não é possível definir de forma clara o início do feminismo. Muitos autores mencionam, como atrás referi, os movimentos e as conquistas sufragistas, outros (as) referem a convenção de Seneca Falls<sup>17</sup> nos Estados Unidos em 1848 e outros ou outras referem o seu início nos escritos de Olympe de Gouges e de Mary Wollstonecraft, ou seja, cerca de um século antes, pela altura da Revolução Francesa. Ainda há autoras, como Joan Kelly, que vão ainda mais atrás, referindo, por exemplo o caso de Christine de Pisan<sup>18</sup> que denunciava o sexismo constante nos textos literários da época:

Histories of French feminism claim a longer past. They tend to identify Christine de Pisan (1364-1430?) as the first to hold modern feminist views and then to survey other early figures who followed her in expressing pro woman ideas up until the time of the French Revolution (Kelly, 1982, p. 4)

De acordo com Joan Kelly, Christine de Pisan foi a primeira pensadora feminista<sup>19</sup>, dando origem à discussão de temas contra a misoginia e sobre a igualdade de direitos entre géneros, debate/querela essa que se veio a denominar por “*querelle des femmes*” e que durou cerca de quatro séculos.

It is clear that for more than 400 years the feminist writers themselves drew strength and arguments from their predecessors in battle with the misogyny (Kelly, 1982, p. 28)

Não será assim tão importante estabelecer uma data exata de início dos movimentos ou das ideias feministas, importa sim tentar identificar que causas têm preconizado, de que forma o fizeram e quais os direitos já conquistados. Conforme atrás se referiu, as preocupações e as desigualdades entre géneros há muitos séculos que são sentidas e se, no início, as ações tomadas se limitaram à escrita, tentando melhorar a dignidade da mulher e combater a misoginia, após a Revolução Francesa e mais concretamente com a Revolução Industrial, a crescente

---

<sup>17</sup> Primeira convenção de direitos (sociais, civis e religiosos) das mulheres nos Estados Unidos da América. Realizada na localidade de Seneca Falls em 19 de Julho de 1848, contou com a presença de cerca de 200 mulheres. Desta convenção resultou a denominada “Declaração dos Sentimentos”, na qual se descrevem os direitos das mulheres, pelos quais se reclama, um deles seria, por exemplo, o direito de voto. (Encyclopedia Britannica, 2021)

<sup>18</sup> Christine de Pisan, apesar de ter nascido em Veneza, passou grande parte da sua vida em França. Nas suas obras *L'Épistre au Dieu d'amours* e *Le livre de la Cité des Dames*, a autora defende a posição da mulher contra a sátira utilizada na obra *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris e de Jean de Meun (Encyclopedia Britannica, 2022).

<sup>19</sup> Existem dúvidas quanto à data de aparecimento do termo feminismo (muito embora seja comumente atribuído ao teórico socialista francês Charles Fourier). Já o termo feminista é consensualmente apontado a Alexandre Dumas, filho, na sua obra *L'Homme-femme*, de 1837 (Offen, 1987),

necessidade de intervenção da mulher no mundo do trabalho, fora da esfera familiar, e o acesso à alfabetização começaram a consciencializar as mulheres a tomarem partido por diversas causas.

Gurgel destaca, a propósito da Revolução Francesa e desenvolvimentos feministas posteriores, a luta por uma melhoria das condições de trabalho, pelo direito ao divórcio e ao voto (Gurgel, 2010). A mulher, para além de ter de suportar horários de trabalho de 16 horas ou mais (tal como os homens), tinha ainda afazeres acrescidos em casa e salários muitíssimo mais baixos que os homens. A igualdade de direitos assume-se como uma luta, destacando-se o movimento sufragista que procura estabelecer legitimamente o direito de voto para as mulheres. O primeiro país onde este direito foi reconhecido foi a Nova Zelândia. Nesta conquista sobressai o nome de Kate Sheppard<sup>20</sup>, a qual organizou diversas petições a favor do sufrágio universal, que veio a ser legalmente reconhecido nesse país em 1893 (Ribeiro A. S., 2012).

Em Inglaterra, à medida que se avançava no século XX, os movimentos pro-sufrágio iam aumentando de intensidade.

Foi assim necessária a decidida mobilização e militância femininas em campanhas lideradas por mulheres de fortes convicções políticas, como Emmeline Pankrust (1858-1928) e as filhas, e a campanha audaciosa e violenta que desencadearam entre 1903-1914, para que o Parlamento inglês finalmente reconhecesse o direito das mulheres à plena cidadania, expresso pelo direito de voto, com a aprovação da lei de reforma eleitoral de 1918 (Abreu, 2002).

Noutros países, como os Estados Unidos da América ou a França, o direito ao voto apenas foi consagrado em 1920 e 1944, respetivamente. Em Portugal, temos a registar o episódio de Carolina Beatriz Ângelo (1878-1911) que conseguiu exercer o direito de voto em 1911, em virtude de o regime eleitoral, aprovado nesse mesmo ano pelo governo provisório, permitir o voto a todos os que soubessem ler e escrever e que fossem chefes de família, condições que eram cumpridas por Beatriz Ângelo<sup>21</sup>. Logo nos anos seguintes esta situação foi corrigida e só em 1931 passa a ser possível o voto feminino, embora com inúmeras restrições, só para “chefes de família” (viúvas ou mulheres que tivessem maridos ausentes nas colónias ou estrangeiro). Assim, só em 1968, com Marcello Caetano no poder, se aboliu a discriminação sexual no voto

---

<sup>20</sup> Kate Sheppard, nasceu em 1847, em Liverpool, Inglaterra, tendo emigrado para a Nova Zelândia em 1868. Editora de jornais e fervorosa ativista, tornou-se defensora e líder da principal organização que promoveu o sufrágio universal na Nova Zelândia (Encyclopedia Britannica, 2022).

<sup>21</sup> Em 1913 esta “anomalia” é corrigida, é aprovado um novo código eleitoral que considera eleitores apenas os cidadãos do sexo masculino (Assembleia da República, 2022).

e apenas após a Revolução de 1974, com a nova Constituição da República Portuguesa de 1976<sup>22</sup>, foi consagrado o sufrágio universal.

Sendo o tema do sufrágio feminino um dos mais importantes nesta primeira vaga do feminismo, logo nos primeiros anos do século XX foram criadas várias associações com o propósito de lutar por esse desígnio. Destaco o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, organização feminista de início do século que mais tempo perdurou, de 1914 a 1947, onde sobressaíram nomes como os de Ana de Castro Osório (1872-1935) Adelaide Cabete (1867-1935) e Elina Guimarães (1904-1991), e a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1908-1919), associação novamente com o cunho inicial de Ana de Castro Osório, mas também de Carolina Beatriz Ângelo e apadrinhada por influentes republicanos da altura como António José de Almeida ou Bernardino Machado. Estas duas associações tinham como preocupações comuns a melhoria da condição da mulher e o direito ao voto. A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, fundada em 1908, dois anos antes da implantação da República, ainda reclamava o derrube da monarquia, condição essencial para a conquista do voto e para que se implementassem as necessárias políticas de proteção das mulheres e crianças preconizadas nos seus objetivos (Esteves J. G., 1988).

Em consequência de diversas lutas internas e principalmente pela aparente secundarização do direito ao voto por parte das mulheres que a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas estava a fazer, em 1911, algumas das suas dirigentes demitiram-se, fundando, alguns dias depois, a Associação de Propaganda Feminista (1911-1918). Entre as respetivas fundadoras encontravam-se Carolina de Beatriz Ângelo e Ana de Castro Osório, os seus estatutos preconizavam, entre outros assuntos, a óbvia propaganda sufragista, mas também a melhoria das condições das mulheres, começando pela necessária alteração do Código Civil, que minorizava a mulher designadamente aquando do casamento e do divórcio, a melhoria das condições de trabalho, com trabalho igual para pagamento igual, e também a melhoria das condições de acesso a um conjunto de profissões, como, por exemplo, a advocacia ou o funcionalismo público. (Esteves J. , 1998)

A Associação da Propaganda Feminista defendia o trabalho como forma de libertação da mulher, mas “nunca o trabalho escravo e opressor....Teoricamente, defende-se o direito ao trabalho → independência económica → emancipação” (Silva M. R., 1983, p. 875). Outra reivindicação das primeiras feministas dizia respeito à educação das mulheres, sendo

---

<sup>22</sup> Em 10 de abril de 1976 foi aprovada a nova Constituição da República Portuguesa. No nº 2 do seu artigo 49 definia-se que “O sufrágio é universal, igual e secreto e reconhecido a todos os cidadãos maiores de 18 anos...” (Presidência da República, 1976).

interessante notar que, já nessa época, o analfabetismo era considerado como a raiz de todos os males:

O estatuto de ignorância das mulheres é a base reconhecida e confessa de todos os males. Pior que a ausência de direitos cívicos ou políticos, pior que a dependência económica é a ignorância total da mulher, a total inércia intelectual e a total dependência que daí resulta. A par do analfabetismo literal das classes inferiores, e, por vezes, não apenas destas, refere-se o analfabetismo cultural e intelectual das classes superiores, resultado de uma educação errada e deformadora que, desde a infância, é ministrada à mulher. (Silva M. R., 1983, p. 899).

Algumas das questões defendidas pelas feministas desta denominada primeira vaga ainda são atuais, sendo ainda tema em algumas partes do mundo ou em algumas partes da sociedade.

À medida que o século XX foi avançando, começaram a surgir outros e outras ativistas, das quais, a nível internacional, quero destacar duas escritoras e duas obras muito importantes quanto à consciencialização sobre aquilo em que se baseia o feminismo e sobre o que deverá preocupar as feministas do pós II Guerra Mundial. Destaco aqui, entre muitas outras que seria possível referir, Simone de Beauvoir (1908-1986)<sup>23</sup>, que escreveu *O Segundo Sexo* em 1949 (Beauvoir, 2015) e Betty Friedan (1921-2006)<sup>24</sup>, que, em 1963, publicou *A Mística Feminina* (Friedan, 1963). Nestas obras as escritoras rebatem os mitos em torno da feminilidade, Simone de Beauvoir analisa detalhadamente, fisiologicamente e historicamente o papel da mulher e conclui/prova que a ideia de ser inferior (segundo sexo) não se baseava em nada de científico ou filosófico, mas era, sim, uma construção “fabricada” ao longo dos séculos.

Edson Silva e Wallas Lima, na sua análise à obra de Simone de Beauvoir, referem que o livro e a construção da ideia de Segundo Sexo se baseiam em três noções basilares: 1- as diferenças entre homens e mulheres são de ordem cultural e não natural; 2- a opressão da mulher constitui uma realidade histórica; 3- é o discurso do macho que transforma a tradição em mito. Esta última ideia, este “esforço” por manter a tradição, “o ser assim porque sempre assim foi”, é que tem construído ao longo dos séculos a ideia de mulher como ser inferior. Assim, e de acordo com a autora, há que lutar contra esse determinismo para que se reconstrua um novo conceito de mulher e se consiga a verdadeira emancipação feminina (Silva & de Lima, 2017).

---

<sup>23</sup> Simone de Beauvoir, nos anos 60/70 do século XX empenhou-se na reivindicação ao direito ao aborto legal em França e, em 1983, funda a Liga do Direito Internacional das Mulheres, sendo a sua primeira presidente (franceinfo, 2019).

<sup>24</sup> Bettye Naomi Goldstein, mais conhecida como Betty Friedan jornalista e ativista, em 1966 foi co-fundadora e a primeira presidente da organização norte-americana National Organization for Women (Michaels, 2017),

Alguns anos após a publicação do livro *O Segundo Sexo*, Betty Friedan edita, nos Estados Unidos da América, o livro *Mística Feminina* (Friedan, 1963). Este seu livro, importantíssimo para a divulgação do feminismo naquele país, foi elaborado após um período de investigação junto das mulheres e permitiu identificar um conjunto de problemas e algum mal-estar em relação ao papel que elas desempenhavam na sociedade americana, designadamente quanto à sua realização profissional e independência financeira. O modelo de “donas de casa”, tão difundido e promovido na sociedade americana, principalmente no período pós II Guerra Mundial, estava a deixar insatisfeitas as mulheres, relegando-as para segundo plano. Logo no primeiro capítulo do livro *Mística Feminina*, a que deu o título “O problema sem nome”, Betty Friedan define o campo e as limitações que com as mulheres americanas se debatiam ao desempenhar o papel de dona de casa perfeita:

O problema permaneceu mergulhado, intacto, durante vários anos, na mente da mulher americana. Era uma insatisfação, uma estranha agitação, um anseio de que ela começou a padecer em meados do século XX, nos Estados Unidos. Cada dona de casa lutava sozinha com ele, enquanto arrumava camas, fazia as compras, escolhia tecido para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido, à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: «É só isto?» (Friedan, 1963, p. 17)

Para além desta vivência dedicada ao outro, pelo outro, aos filhos, ao marido, este emprego de dona de casa, que apesar de exigir à mulher decisões quanto aos produtos alimentares e eletrodomésticos a comprar, não deixava de ser a administração temporária (enquanto o casamento durasse) de um orçamento que era pertença do marido. Também e dado que o trabalho doméstico não era remunerado, as consequências financeiras em caso de divórcio eram gravíssimas para a mulher. Para nos libertarmos desta visão da dona de casa perfeita ou, como a autora define, mística feminina, Friedan advoga a igualdade de direitos em termos jurídicos, a igualdade salarial, a atribuição de licença de maternidade e o direito ao aborto. É neste âmbito de luta por direitos que Betty Friedan funda, em 1966, a *National Organization for Women* (NOW), organização que esteve na origem da conquista da legalização do direito ao aborto nos Estados Unidos em 1973 e que hoje volta à luta perante a possibilidade de reversão dessa conquista.

Para além do tema do aborto, nesta segunda vaga, que se desenvolve após a II Guerra Mundial, o feminismo preocupa-se com a liberdade da mulher em termos sexuais e profissionais. Ao nível sexual, o aparecimento da pílula contracetiva é um marco importantíssimo, permitindo à mulher um novo controlo sobre o seu corpo e a decisão de

quando engravidar<sup>25</sup>. No que respeita à sua situação social e profissional, e conforme Betty Friedan refere no seu livro *Mística Feminina*, as feministas propõem uma revolta contra os estereótipos femininos veiculados pela sociedade americana do pós-guerra, contra a associação da mulher às tarefas domésticas, que nem sequer são reconhecidas como trabalho e contra uma publicidade que associa à mulher a organização do lar.

Essa imagem da mulher ligada ao lar estava a tornar-se um pouco contraditória e corria como que em contraponto com a realidade, na qual as mulheres se tornavam cada vez mais participativas, ocupando empregos até então apenas pertença dos homens. Com efeito, a partir da década de 70 do século passado, nos Estados Unidos, a participação da mulher no mercado de trabalho aumentou significativamente, cerca de 10%: em 1970, 43,3% das mulheres em idade adulta trabalhavam e, em 1980, esse número passou para 51,5% (Toossi, 2002).

Estes anos foram profícuos em movimentos e manifestações, quer a nível internacional, quer nacional, são os casos, em 1979, da aprovação pela Assembleia Geral da ONU da *Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women*/Convenção para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher (CEDAW), ou da *National Organization for Women* (NOW), fundada em 1966, nos Estados Unidos, o *bra-burning*, por ocasião e protesto contra o uso estereotipado da imagem da mulher no concurso de Miss America de 1968, ou o Movimento da Libertação das Mulheres<sup>26</sup> e o *Manifest des 343*, publicado em 1971 no jornal *Nouvel Observateur* no qual 343 mulheres declaram ter abortado, apesar de esse ato ser proibido. No fundo estão a reclamar o direito a dispor do seu corpo e, simultaneamente, a reclamar o direito à legalização do aborto (Mokhtari, 2021).

É também interessante verificar que muitas das vezes estes movimentos feministas da segunda vaga tomavam como suas as outras lutas, ligando-se a causas de esquerda, como por exemplo na luta contra os regimes ditatoriais no Brasil ou no Chile (Woitowicz & Pedro, 2009).

Em Portugal todos estes movimentos, manifestações e manifestos eram incipientes ou devidamente silenciados pelo regime no poder: a censura do Estado Novo encarregava-se de filtrar todas as notícias provenientes do estrangeiro e os poucos que tinham acesso a elas pertenciam a uma pequena elite que, ou não tinha qualquer interesse em desestabilizar o regime, ou era controlada pela polícia política. A somar a isto, temos a considerar o baixíssimo nível de escolarização e de informação da população portuguesa, situação que mais contribuía para a

---

<sup>25</sup> A comercialização nos Estados Unidos da América da primeira pílula contraceptiva, com o nome comercial *Enovid*, foi aprovada pela *Food and Drug Administration* no ano de 1960 (Diário de Notícias, 2010).

<sup>26</sup> Movimento fundado em 1970, em França. Este movimento lutou pelos direitos da mulher em França, como a legalização do aborto, aprovada em França em 1975 (franceinfo, 2020)

impossibilidade de tomada de consciência da “mulher-comum”. Assim, e excetuando o caso da obra *Novas Cartas Portuguesas*<sup>27</sup>, da autoria de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, publicadas em 1972, em que, para além de uma forte crítica ao sistema político em vigor, se levantam as questões de desigualdade de género e opressão sobre as mulheres, o movimento e as lutas feministas eram praticamente inexistentes ou invisíveis em Portugal, pelo menos até ao 25 de Abril de 1974. Com efeito, só após essa data, mais concretamente em maio desse ano, é que foi criado o Movimento de Libertação das Mulheres (MLM) tendo como mentoras duas das três marias acima enunciadas, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno. Apesar de o Movimento de Libertação das Mulheres e o Movimento Democrático das Mulheres, fundado em 1968, terem organizado algumas manifestações após o 25 de Abril e de lutarem pela igualdade de direitos, pelo salário igual para trabalho igual e pela liberalização do aborto, o feminismo da segunda vaga nunca assumiu em Portugal o radicalismo assumido no estrangeiro (Pena, 2008).

Académicos/as e activistas defendem, inclusivamente, que o feminismo de 2ª vaga, beauvoiriano, não existiu (nomeadamente Boaventura Sousa Santos ou Virgínia Ferreira), ou que, tendo existido, se encontra circunscrito a lutas específicas, como a despenalização do aborto (Peça, 2010, p. 21).

Ainda a propósito de *Novas Cartas Portuguesas*, convém referir outra mulher que esteve ligada a essa publicação e que se responsabilizou pela primeira edição do livro<sup>28</sup>, trata-se de Natália Correia (1923-1993), poetisa e interveniente política antes do 25 de Abril no MUD (Movimento de Unidade Democrática) e posteriormente deputada pelo PPD (Partido Popular Democrático), e deputada independente nas listas do PRD (Partido Renovador Democrático). Antes do 25 de Abril, a sua defesa do matriarcado era contrária à posição patriarcal do regime do Estado Novo, “a utopia da mátria nega a autoridade da pátria e dos valores predominantemente masculinos que a civilização se encarregou de fortalecer ao longo da história” (Nascimento, 2018, p. 21). A esta ideia de mátria, Natália Correia associa uma certa liberdade sexual da mulher e preconiza a libertação dos tabus sexuais instituídos pelo patriarcado. A estas posições, anteriores ao 25 de abril, Natália Correia somou a sua intervenção, já na Assembleia da República, como deputada, a favor do aborto. Note-se, no entanto, que mesmo Natália Correia não se identificava totalmente com o feminismo, nem ela

---

<sup>27</sup> As novas cartas portuguesas é um livro, publicado em 1972, escrito por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Para além de ser uma das obras literárias portuguesas mais importantes na luta pela igualdade de género, aborda outros temas marcantes para a época como o colonialismo, a opressão e a censura.

<sup>28</sup> Natália Correia foi processada pela responsabilidade editorial das *Novas Cartas Portuguesas*.

nem outras mulheres, como Maria Antónia Palla, jornalista e feminista, que participou ativamente na campanha de liberalização do aborto, ou Snu Abecassis, fundadora das Publicações Dom Quixote que muito contribuiu na publicação antes e após o 25 de abril, de obras revolucionárias e feministas, como as de Natália Correia, ou Maria de Lurdes Pintassilgo (1930-2004), que, apesar de não serem feministas radicais, muito fizeram pelo movimento e pela igualdade de direitos entre homens e mulheres em Portugal. Maria Antónia Palla produziu uma reportagem, transmitida em 1976, sobre a prática clandestina de aborto numa clínica na Cova da Piedade, a qual provocou uma onda de choque e trouxe o tema para a política<sup>29</sup>. Maria de Lurdes Pintassilgo foi a única mulher que desempenhou o cargo de primeira-ministra em Portugal, entre 1979 e 1980. Antes, já tinha sido Presidente da Comissão da Condição Feminina, posteriormente designada Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, organismo estatal preocupado com a igualdade entre Mulheres e Homens, a Violência contra as Mulheres ou o Tráfico de Seres Humanos, e mais tarde Secretária de Estado e Ministra. Entre 1987 e 1989, foi deputada no Parlamento Europeu. Para além de ter participado em inúmeros simpósios e conferências nacionais e internacionais, desempenhou vários cargos internacionais, dos quais destaco a presidência da *Sisterhood Is Global Institute*, *think-tank* feminista, junto da ONU, fundada por Robin Morgan e Simone de Beauvoir em 1984 (Movimento Democrático das Mulheres, 2010).

Tal como nas restantes vagas do feminismo, a terceira não surge repentinamente. Trata-se de uma adaptação e de um desenvolvimento gradual, onde vão aparecendo novos conceitos e novas solicitações próprias da evolução da sociedade e do desfasamento entre as reais necessidades das mulheres e da incapacidade de resposta do feminismo nascido no pós II Guerra Mundial. A pouco e pouco, os objetivos dessa segunda vaga começam a ser atingidos, especialmente nos ditos países desenvolvidos (direito ao aborto, progressos na igualdade de salário, aquisição de direitos na maternidade), e novos paradigmas começam a surgir, o feminismo deixa de ser exclusivo das sociedades ocidentais ditas desenvolvidas e passa a ser uma luta de e para todos os seres humanos: surge a luta pelos direitos humanos das mulheres negras, das minorias ou das mulheres mais pobres.

---

<sup>29</sup> A interrupção voluntária de gravidez (IVG) só foi permitida a partir de 1984, mas apenas nos casos de perigo de vida da mulher, violação ou malformação do feto. Apenas em 2007, a IVG passou a ser permitida em função da vontade das mulheres. (Associação para o Planeamento da Família, 2022)

Em contraponto com a ideia de *sisterhood*/irmandade<sup>30</sup> entre as mulheres, associado ao feminismo de segunda vaga, surge o conceito de interseccionalidade, ou seja, a desigualdade entre homens e mulheres tem origem na combinação de diversos fatores tais como o racismo, o sexismo, o machismo, o patriarcalismo e das interações entre todos eles (Vicente, 2019).

Ou, melhor explicando, a aplicação do termo interseccionalidade neste âmbito tem a ver com a necessidade de compreendermos que os movimentos de luta que se centrem “apenas no que todos os membros do grupo pertinente (mulheres, pessoas de cor, classe trabalhadora), têm em comum é um movimento que defenderá melhor os membros do grupo (mulheres, pessoas de cor, classe trabalhadora) que são menos oprimidos” (Srinivasan, 2022, p. 40).

Um dos aspetos desta interseccionalidade é o “abraço” do feminismo a todas as orientações sexuais, como, por exemplo, a bissexualidade, orientação que a escritora e ativista norte-americana Rebecca Walker assume. A ela e ao seu artigo *Became the Third Wave* ficou associado o início da terceira vaga. Nesta vaga, datada de início dos anos 90 do século passado, a discussão em torno da sexualidade já não é sobre os contraceptivos e a generalização dos mesmos, mas sim a aceitação do prazer sexual da mulher e o dever de o reconhecer e respeitar. Esta nova atitude e a constante chamada de atenção sobre a importância do consentimento nas relações sexuais, levaram à reformulação da gravidade do crime de violação e ao desenvolvimento de novos elementos e mecanismos jurídicos de condenação do mesmo (Srinivasan, 2022).

Em Portugal, o crime de violação, até 1995, encontrava-se enquadrado, no Código Penal, no Título III-crimes contravalores e interesses da vida em sociedade.

Assim parece que só com a reforma de 1995 se alcançou plenamente a mudança almejada, passando os crimes sexuais a ser verdadeiros crimes contra as pessoas, mais propriamente, contra o valor da liberdade e autodeterminação sexual (ideia que se manteve integralmente com as posteriores reformas de 1998 e 2001). Este parece ser um ponto de chegada há muito esperado, pois, na verdade, só com a inserção dos crimes sexuais no âmbito dos crimes contra as pessoas e não contra quaisquer outros bens supra individuais – como a moralidade sexual – é que o Código Penal assume coerentemente a sua posição em relação ao bem jurídico que pretende proteger – a liberdade e autodeterminação sexual de cada pessoa, não um padrão rígido de comportamento a nível sexual. Em suma, o bem jurídico protegido pelo crime de violação passou a ser a liberdade sexual da mulher, em vez da moralidade ou da honra, como se afirmava desde 1852. (Moreira, 2016, p. 13)

---

<sup>30</sup> A união ou irmandade de todas as mulheres, através de associações ou de outras formas, levava a que determinadas injustiças e condições ficassem escondidas. A ideia de irmandade já não funciona, pois dá a entender que existe uma solução única para todas as mulheres.

Estas preocupações da terceira vaga feminista levaram, a partir da década de 90 do século passado, ao aparecimento em Portugal de alguns organismos, como por exemplo a Associação Portuguesa de Apoio à Vítima (APAV)<sup>31</sup>, fundada em 1990, a Associação de Mulheres Contra a Violência, fundada em 1993, ou, a propósito da defesa de minorias, a Associação para a Promoção das Mulheres e das Crianças Ciganas Portuguesas, criada em 2000, bem como, na sequência do assassinato de Gisberta Salce Júnior, em 2006, o surgimento de diversos movimentos a promover e lutar pelos direitos LGBTQIA+, como, por exemplo, a ILGA<sup>32</sup>, fundada em 1995, ou a Marcha do Orgulho do Porto (Farinha, 2022).

Diria que a quarta vaga feminista começou, ou pelo menos tornou-se mais visível, a partir do movimento *#MeToo*<sup>33</sup>. Neste movimento estão feministas que querem ver a sua individualidade respeitada, que não querem ser ofendidas sexualmente devido a abusos de poder, que querem decidir sobre a sua orientação sexual e a possibilidade de a manifestar e de não serem catalogadas por isso, que lutam contra o *mainstream* da publicidade que impõe corpos perfeitos para as mulheres e que lutam por serem reconhecidas como seres humanos e não como estereótipos que as fragilizam e diminuem. Trata-se de um desenvolvimento e amadurecimento das ideias da terceira vaga, de uma luta ao lado de todas as formas de discriminação, das mulheres negras, das transgénero e de outras comunidades LGBTQIA+ e ainda de outras minorias étnicas, é também uma convocação do homem para as respetivas causas. Movimentos como *#HeforShe*, Ele por Ela, criado no seio das Nações Unidas, tentam integrar/envolver, com o apoio das redes sociais, os homens na luta pela igualdade de direitos e pelo feminismo.

O feminismo da quarta vaga continua a desenvolver a problemática da interseccionalidade, iniciada com a terceira vaga feminista, mas vai mais longe, reclamando o fim da masculinidade tóxica, mais os direitos para os progenitores, mais liberdade para um pai poder ser pai, mudanças na educação que é dada às crianças, fim da educação assente em estereótipos de género e maior presença do homem feminista na luta feminista, que é, na verdade, uma luta pelos direitos humanos (Vicente, 2019, p. 75).

---

<sup>31</sup> A APAV não foi criada especificamente para apoio a vítimas de crimes sexuais, no entanto, a grande maioria dos casos reportados, cerca de 73%, dizem respeito a violência doméstica (Estatísticas APAV-Relatório 2020).

<sup>32</sup> Associação ILGA Portugal – Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo. Luta pela igualdade e contra a discriminação das pessoas LGBTQIA+.

<sup>33</sup> O movimento *#MeToo* teve origem numa campanha organizada pela ativista norte-americana negra Tarana Burke, em 2006, na qual eram partilhadas experiências de violência sexual sobre adolescentes negras. Este movimento ganhou preponderância em 2017 devido à denúncia de figuras mediáticas ligadas a Hollywood, como foi o caso do produtor de cinema Harvey Weinstein.

A quarta vaga está intimamente ligada ao desenvolvimento das redes sociais, uma vez que as lutas já não se fazem tanto nas ruas, mas mais na internet, no espaço virtual. “Em outras palavras, o feminismo encontrou no ciberespaço uma nova forma de protestar” (Luppi, 2021, p. 25). Esta forma de luta é mesmo uma das principais características da quarta vaga, a própria tecnologia permite um maior envolvimento, tornando o protesto e também o debate mais fáceis e globais<sup>34</sup>.

A ligação à internet reflete também uma diminuição da institucionalização em termos de organizações feministas, com instituições mais simples, privilegiando a criação de *sites* e grupos nas plataformas digitais como o *Facebook*, *Twitter* ou *Instagram*, com objetivos que podem ser apenas temporários. Esta “informatização” do feminismo torna-o mais democrático, todas as pessoas, todas as feministas discutem sobre os assuntos que lhes interessa, o debate deixa de estar apenas nos jornais, nos meios académicos. A criação de um blogue ou de uma *Instastory* pode vir a ser tão eficaz quanto uma manifestação: as jovens de hoje estão constantemente atentas a tudo o que se passa na rede e é também por aí que a quarta vaga faz a diferença.

Mas a luta pela igualdade não se faz só no ciberespaço, há conquistas e reivindicações recentes que têm vindo ou por via legislativa ou por influência governamental. É o caso da lei da paridade com a qual se começou, em 2006, por garantir a presença de pelo menos um terço de cada um dos géneros nas listas de candidatura apresentadas para a Assembleia da República, para o Parlamento Europeu e para as Autarquias Locais, e que agora obriga a 40% de cada um dos géneros. Obviamente que não se trata de uma reivindicação específica da quarta vaga do feminismo, mas é um marco que assinala o caminho para uma maior igualdade de direitos.

Esta quarta vaga caracteriza-se ainda por uma integração ou interação do feminismo com outras lutas de minorias e especialmente com os movimentos relacionados com o género e com todas as formas de discriminação sexual. Surgem preocupações mais específicas, como, por exemplo, com os direitos da transexualidade ou o das mulheres negras, tendencialmente menos visíveis e mais expostas a abusos na sociedade ocidental, questionamentos dos padrões associados ao mundo da moda, o direito da mulher a ter um corpo saudável, e ainda reivindicações contra o assédio sexual no trabalho, nos meios académicos ou mesmo na via pública. Como exemplo das preocupações desta vaga, relembro o levantamento e a chamada à

---

<sup>34</sup> Ao mesmo tempo que as redes sociais ajudam na divulgação dos temas de luta feministas, também são um meio de difusão de discursos sexistas e machistas e inclusivamente de assédio sexual, como tantos exemplos existem.

praça pública e aos meios judiciais da recente polémica de assédio moral e sexual na Universidade de Lisboa.

## 1.2. O cinema e as mulheres

Foi com o cinematógrafo<sup>35</sup> que os irmãos Lumière granjearam o título de iniciadores do cinema. Esse instrumento permitia-lhes, com relativa facilidade, gravar e mostrar imagens em movimento. Como a maioria das invenções esta máquina foi precedida de inúmeras outras, das quais destaco o fenaquistoscópio<sup>36</sup>, instrumento que está na base do cinema de animação, o zoopraxinoscópio<sup>37</sup>, o fuzil cronofotográfico<sup>38</sup>, o praxinoscópio<sup>39</sup> e o quinetógrafo<sup>40</sup>, que registava as imagens para serem exibidas de forma individual.

No entanto o início do cinema não é marcado apenas por invenções e novas maquinarias, no fundo, o seu principal objetivo é a projeção e visualização pelo público e, neste sentido, também aí os irmãos Lumière inovaram, sendo da sua autoria a primeira projeção de um filme para uma plateia, realizada no Grand Café, em Paris, em 1895.

Feita esta pequena introdução sobre o início do cinema importa agora focar-me sobre o objeto principal deste subcapítulo, as mulheres e o cinema e, nesse âmbito, várias vertentes poderão ter interesse. Analisando aquilo que chamaria por espetáculo cinematográfico destaco os possíveis intervenientes: pessoal técnico/artístico (realizadoras, produtoras, técnicas de iluminação, diretoras de arte, ...), atrizes e o público. Destes três vetores descarto desde já o último, uma vez que não fazem parte deste trabalho considerações sobre visualização filmica. Das outras duas vertentes, e dado que o meu trabalho versa sobre mulheres realizadoras,

---

<sup>35</sup> O cinematógrafo consistia na combinação de uma câmara de filmar e de uma máquina de projeção. Em relação aos anteriores inventos nesta área possuía características que o distinguiam; nomeadamente a sua leveza (o que aumentava a sua portabilidade) e a possibilidade de, com o mesmo aparelho, filmar e projetar. Inventado em 1893 por Léon Bouly, foi posteriormente patenteado e melhorado pelos irmãos Lumière.

<sup>36</sup> Instrumento inventado por Joseph Plateau em 1830, constituído por dois círculos de cartão que rodam em sobreposição. Com uma determinada rotação constante tem-se a sensação de que os desenhos são animados.

<sup>37</sup> Máquina construída por Eadweard Muybridge em 1879. Através de um movimento giratório dava a sensação que os objetos desenhados no seu interior se moviam.

<sup>38</sup> Adaptação de um rolo fotográfico a uma espingarda. Tirava uma sequência de fotografias com intervalos de tempo iguais. Inventado por Etienne-Jules Marey em 1878.

<sup>39</sup> Aparelho construído por Charles Émile Reynaud em 1877. Parecido com o zoopraxinoscópio, mas em vez de ranhuras possuía espelhos, permitindo a projeção das imagens.

<sup>40</sup> Instrumento patenteados por Thomas Edison em 1891. Em 1894, em Nova Iorque, foi aberto um estabelecimento com vários quinetógrafos, cada um com o seu filme, onde, através de pagamento, era possível a visualização individual desses filmes.

interessa-me saber qual a representação das mesmas no cinema mundial e, especialmente, no português. Quanto às restantes figuras das equipas técnicas cinematográficas e embora fosse interessante abordá-las, já que me parece que o género feminino se encontra muito sub-representado, também não fazem parte deste meu estudo. Restam ainda as atrizes e, neste aspeto, interessa-me essencialmente saber os papéis interpretados, ou seja, de que forma elas têm vindo a representar o género feminino e de que forma tem sido representada a mulher no cinema ao longo dos tempos.

### 1.2.1. Mulher-realizadora

Um pouco depois de os irmãos Lumière realizarem o seu famoso filme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, um dos primeiros<sup>41</sup> a ser projetado em sala para uma plateia, Alice Guy Blaché<sup>42</sup> produz e realiza a curta-metragem *La Fée aux choux/A Fada dos repolhos*, que será o primeiro filme no mundo feito por uma mulher. Pode-se ainda dizer que este filme, em conjunto com *L'Arroseur Arrosé* de Louis Lumière e *Le Manoir du diable*, de George Méliès, são os primeiros filmes de ficção do mundo<sup>43</sup> (onde é introduzida uma pequena narrativa). Interessante ainda é a escolha ou peculiaridade do tema para este primeiro filme de Alice Guy Blaché, não será exagero considerá-lo como um “assunto” feminista, uma vez que a história é protagonizada por uma mulher (a fada), que retira bebés de dentro de repolhos. Aliás, se observarmos, mesmo que rapidamente, para o repertório fílmico desta realizadora, com mais de mil filmes produzidos, surgem alguns temas socialmente interventivos: destaca-se a sua abordagem ao feminismo na comédia *Les Résultats du féminisme* (1906), na qual se veem vários homens a fazerem trabalho que, na altura, era considerado feminino (passar a ferro, passear o bebé, costurar, ...) e as mulheres nos papéis de capataz ou galã, ou a fumar e beber, a chamada de atenção para a discriminação social/racial no filme *A Fool and His Money* (1912), onde todos os atores são negros, ou o filme *The Making of an American Citizen* (1912) sobre os problemas dos imigrantes europeus nos Estados Unidos.

---

<sup>41</sup> A sessão apresentada em Dezembro de 1895, no *Grand Café*, em Paris, contava com dez curtas-metragens com cerca de um minuto cada, sendo que a primeira foi *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière/La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895). Outras mostravam algumas cenas familiares dos Lumière como o *Almoço do Bebê/Le Repas de Bébé* (1895), e ainda outras, que exibiam cenas cómicas como o *Regador Regado/L'Arroseur Arrosé* (1895).” (Cordero-Hoyo, 2021, p. 24)

<sup>42</sup> Alice Guy Blaché (1873-1968), francesa, começou a trabalhar em 1894 na empresa Gaumont como secretária. Mais tarde torna-se produtora e realizadora de centenas de filmes quer pela Gaumont quer por uma empresa que formou em conjunto com o seu marido, a Solax, já nos Estados Unidos para onde emigrou em 1907. (Alison McMahan, 2018)

<sup>43</sup> Todos os três filmes realizados em 1896.

Se no início, a indústria cinematográfica se localizava nos países europeus, com as companhias produtoras Gaumont e Pathé, a pouco e pouco foi-se deslocando para os Estados Unidos, daí o casal Blaché ter imigrado para essa nação onde começaram a surgir nomes grandes de realizadores e realizadoras, ligados(as) aos grandes estúdios americanos como a United Artists, a Paramount e os Universal Studios. Foi o caso de D.W. Griffith que produziu milhares de filmes, criou diversos mecanismos de filmagem e estabeleceu um conjunto de códigos e regras que estão na base do ato de filmar e de montar o filme. No campo feminino, Lois Weber (1879-1939), para além de produtora, escritora/argumentista e atriz, foi uma das realizadoras mais produtivas da época do cinema mudo, tendo realizado cerca de 40 longas-metragens e mais de 100 curtas-metragens, apresentando pela primeira vez a imagem de um nu frontal<sup>44</sup>, inovou ao apresentar algumas novas técnicas cinematográficas como a dupla exposição e a divisão do ecrã, permitindo que o espetador visualizasse três pontos de vista em simultâneo.

Embora Griffith fosse importante artisticamente, durante a década de 1910, o realizador e argumentista mais famoso e que mais lucros obtinha em Hollywood era uma mulher: Lois Weber. Trabalhando para a Paramount, escreveu, realizou (e às vezes até protagonizou) alguns dos maiores sucessos da década, tanto aos olhos do público como da crítica, e explorou temas sociais controversos como o trabalho das mulheres de classe baixa em *Sapatos/Shoes* (1916) e o controlo da natalidade em *Onde Estão os Meus Filhos?/Where Are My Children?* (1916). (Cordero-Hoyo, 2021, p. 33).

Na época do cinema mudo, outras mulheres se destacaram, chamo apenas a especial atenção para Germaine Dulac (1882-1942), jornalista<sup>45</sup> e ativista feminista que, em França, desde 1915 e até finais da década de 1920, desenvolve uma carreira de sucesso como realizadora de inúmeras curtas e de cerca de 20 longas-metragens, onde se incluem *La Souriante Madame Beudet/A Sorridente Madame Beudet* (1922), que aborda um assunto mais ou menos feminista (conta a história de uma mulher entediada com o seu casamento e que para lhe pôr fim toma uma atitude radical, planeando a morte do marido) e *La Coquille et Leclergyman/A concha e o Clérigo* (1928), considerado o primeiro filme do cinema surrealista<sup>46</sup> (Foster, 1995).

---

<sup>44</sup> No seu filme *Hypocrites* (1915) Lois Weber apresenta, em dupla exposição e de forma translúcida uma estátua feminina nua, que de repente se transforma em humana (James, 2019)

<sup>45</sup> Germaine Dulac trabalhou como editora do jornal *La Française*, fundado em 1906 e que, na época, tinha como um dos seus objetivos o apoio ao movimento sufragista francês. (Formaglio, 2017)

<sup>46</sup> O movimento surrealista foi iniciado por André Breton, ao publicar, em 1924, o Manifesto surrealista. O surrealismo explora ideias inerentes ao inconsciente humano, aos sonhos. Apesar de não ser o primeiro, o filme *Un Chien Andalou/Um Cão Andaluz* (1929) é o mais conhecido dos filmes surrealistas, um pouco por causa do seu realizador, Louis Bunuel (que veio a ficar conhecido, a par de David Lynch, como um dos grandes nomes do cinema surrealista), e do argumento de Salvador Dali.

Elena Cordero-Hoyo afirma que em Hollywood, com o aparecimento do cinema sonoro, as carreiras técnicas atrás das câmaras ficaram reservadas para os homens (Cordero-Hoyo, 2021). Com efeito, nos anos de 1930/1940, e de acordo com a lista *International Women Director*<sup>47</sup> surgem apenas nove mulheres e dessas, apenas duas com obra digna de relevo internacional: a americana Dorothy Arzner (1897-1979), primeira mulher realizadora de um filme sonoro, *Manhatan Cocktail* (1928), produzido um ano após o surgimento desse sistema e Leni Riefenstahl (1902–2003). Esta última, ligada ao regime nazi, ficou conhecida pelos seus documentários de propaganda, entre eles *Triumph des Willens/Triunfo da Vontade* (1935) e *Olympia*, sobre os jogos Olímpicos de 1936. Embora reconhecendo-se-lhe a qualidade estética e a responsabilidade pela introdução no cinema de diversas técnicas inovadoras de cobertura desportiva, como por exemplo a utilização da câmara-lenta para filmar os desportistas a executar os seus exercícios, ou o uso de câmara subaquáticas, a sua profunda ligação à máquina de propaganda do regime nazi acabou por a desvalorizar no meio cinematográfico (Foster, 1995).

Outra mulher que apareceu, mas já nos anos 50, é Ida Lupino<sup>48</sup> (1918-1995). Realizou sete longas-metragens das quais duas tiveram algum destaque e sucesso – *Not Wanted* (1949), que retrata e explora o sentimento de culpa de uma jovem mãe que decide entregar o seu bebé para adoção após ter sido abandonada pelo pai da criança e *Outrage/Ultraje* (1950), cujo tema é a violação de uma jovem cuja vida se altera radicalmente em virtude desse acontecimento. Apesar de se anunciar como não feminista, os temas e a narrativa chamaram a atenção para a causa (Foster, 1995).

Se procurarmos com mais afinco, obviamente que iremos encontrar, durante estas décadas, mais filmes realizados por mulheres<sup>49</sup>, é, por exemplo, o caso português de *Três Dias Sem Deus*,

---

<sup>47</sup> Lista publicada como apêndice no livro *Women Film Directors - An International Bio-Critical Dictionary*. (Foster, 1995). Esta autora, com o nome de Gwendolyn Audrey Foster é professora emérita da University of Nebraska, autora de diversos livros e artigos sobre cinema, feminismo, LGBTQIA+ e também realizou o documentário *Women Who Made the Movies*, sobre a vida e obra de várias mulheres pioneiras do cinema mundial (Amazon, 2022).

<sup>48</sup> Ida Lupino, nascida em Londres, emigrou para os Estados Unidos onde começou a sua carreira como atriz. Mais tarde veio a realizar alguns filmes em Hollywood, tendo enveredado posteriormente como realizadora de séries televisivas americanas como *The Untouchables/ Os Intocáveis*, *The Fugitive/O Fugitivo*, *Thriller* ou *General Electric Theater* (IMDB)

<sup>49</sup>Nos anos 40/50 do século passado a polaca WandaJakubowska (1907-1998) e as russas Vera Stroyeva (1903-1991) e Yuliya Solntseva (1901-1989), foram algumas das realizadoras do leste da Europa que, fora do mundo de Hollywood, obtiveram algum prestígio, muito embora alguns dos seus filmes, tal como os de Leni Riefenstahl, tenham sido apelidados de material de propaganda, só que, nestes casos, contra o expansionismo nazi e vangloriando os povos invadidos. (Foster, 1995)

de Bárbara Virgínia, que irei abordar mais à frente. No entanto, comparando com os filmes realizados por homens, o número é ínfimo.

Embora em pequena proporção, nos anos 60/70 do século passado começam a aparecer mais mulheres em funções de realização e também, um pouco como no início do cinema, estas tornam-se exemplos quer porque trazem novos assuntos para o âmbito cinematográfico, quer porque abordam novas técnicas ou perspectivas estéticas. É o caso da cineasta belga Agnès Varda (1928-2019) que traz para o cinema uma nova abordagem e técnicas inovadoras, na forma de filmar e, sobretudo, na forma de apresentar o mundo através da sua câmara. Surge em pleno movimento *Nouvelle Vague*<sup>50</sup> e, em comparação com os restantes cineastas desse movimento, os seus filmes guiam-nos por histórias de mulheres comuns com problemas comuns, mas incomuns na narrativa cinematográfica. É o caso do filme *Cléo de 5 à 7/Duas Horas da Vida de uma Mulher* (1962), que se passa durante o tempo de espera para saber o resultado de uma análise clínica que ditará se a protagonista tem ou não cancro, tempo durante o qual a esta recorda a sua vida, ou do filme *Sans toi ni loi/Sem teto nem lei* (1985) que narra os últimos meses de vida e os últimos encontros de uma mulher que se torna “sem-abrigo” e que, como consequência, acaba por morrer de frio, mas que, ao mesmo tempo, se torna numa mulher-livre (Foster, 1995). É também o caso daquele que será talvez o seu filme mais explicitamente feminista *L'une chante l'autre pas/Uma canta, a Outra Não* (1977) que narra a história de duas amigas durante vários anos. Para além de os seus próprios problemas serem assuntos que preocupam as feministas, como o aborto, a falta de dinheiro, o ser “mãe-solteira” ou a luta de uma delas pela guarda dos filhos, as duas protagonistas também desempenham papéis de ativistas feministas (Fère, 1977).

Ainda na década 60, nos Estados Unidos, Shirley Clarke (1919-1997) era mais uma voz contra o cinema clássico americano<sup>51</sup>, a sua obra faz parte do que se veio a designar pelo *New American Cinema*. Mais uma vez o clássico foi posto em causa e as razões destes novos

---

<sup>50</sup> *Nouvelle Vague* é uma designação aplicada pelos críticos a um conjunto de realizadores franceses que pretendiam “romper” com o que se designava por cinema de qualidade ou clássico francês. Este último tinha surgido no pós-guerra, como reação ao cinema norte-americano, o qual, como se sabe, era um cinema virado para o aspecto comercial. A *nouvelle vague* insurgia-se contra esse tipo de cinema e defendia um cinema independente, com assuntos diferentes, contestatário, jovem. Os cineastas mais representativos da *nouvelle vague* foram François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Claude Chabrol, Agnès Varda, Jacques Rivette, Chris Marker e Eric Rohmer. (Larousse).

<sup>51</sup> Shirley Clarke e mais 25 artistas (entre eles Andy Warhol e Jonas Mekas-denominado o “padrinho do cinema de vanguarda americano) reúnem-se e publicam *The First Statement of the New Cinema Group*, onde rejeitam a interferência dos produtores, os orçamentos megalómanos, a ditadura do setor de distribuição que dava a conhecer ao público sempre o mesmo tipo de filmes, com histórias seguras, mas sempre as mesmas (Morais & Duarte, 2021).

cineastas não eram muito diferentes dos cineastas da *Nouvelle Vague*, novamente a negação de que a qualidade é diretamente proporcional ao orçamento e a luta pela apresentação de novos assuntos aos espectadores. Muito embora não mostre filmografia diretamente relacionada com o feminismo, admite a sua intervenção e o seu agrado por filmes feministas. Shirley Clarke apresenta um cinema disruptivo para a época e para a sociedade americana. Filmados de uma forma praticamente documental, os seus filmes podem-se enquadrar no que se denomina por *cinema vérité*<sup>52</sup> (Morais & Duarte, 2021).

Inspirada por alguns dos realizadores da *Nouvelle Vague*, Chantal Akerman (1950-2015) realiza em 1974 a sua primeira longa-metragem *Je, tu, il, elle*, filme em que ela própria encarna a protagonista. É com o filme *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, de 1975 que Akerman atinge maior notoriedade. Este filme, com uma duração de quase três horas e meia, retrata detalhadamente as tarefas diárias, que decorrem durante três dias, de Jeanne Dielman, dona de casa, moradora, tal como o título do filme, em quai du commerce, 23, em Bruxelas. A forma como é filmado, utilizando em diversas cenas o “tempo real”<sup>53</sup> transmite a angústia e o vazio da vida da personagem. A realizadora pretende transmitir o desconforto daquela dona de casa (e o de todas), o sem sentido e o monótonas que são as suas tarefas. Apesar de se tratar de uma viúva, as rotinas diárias anteriores à morte do esposo mantêm-se, até a “tarefa” de se prostituir é mais um hábito da sua vida. A existência dessa mulher só se transforma quando decide matar um dos seus clientes; só a partir daí é que ela consegue a sua liberdade. Trata-se notoriamente de um filme feminista, na sua história e na forma como é filmado, completamente inovador e com clara intenção de provocar o espectador (Foster, 1995).

A partir dos anos 70/80 do século passado, e muito embora se compararmos com o número de homens o rácio ainda seja muito baixo<sup>54</sup>, começaram a aparecer muito mais mulheres no campo da realização. Também os temas e a forma como se exprimiam se diversificou, várias mulheres surgiram a falar sobre feminismo e a fazer filmes sobre assuntos feministas. É, no entanto, essencial distinguir ou delimitar sobre o que é um filme feminista e o que é um filme sobre a história feminista; dificilmente um homem consegue realizar um filme feminista, no

---

<sup>52</sup> *Cinéma vérité*: cinema que mostra os protagonistas em situações normais, apresentando diálogos pretensamente reais e com naturalidade (Encyclopedia Britannica, 2022).

<sup>53</sup> Como exemplo refiro o tempo cinematográfico da cena em que Jeanne Dielman prepara um panado de carne para pôr no frigorífico: cerca de 4 minutos. Ou seja, propositadamente, a realizadora mostra-nos toda a sequência de preparação, sequência essa que, em si mesma, é importante para a narrativa.

<sup>54</sup> De acordo com o último *Celluloid Ceiling Report* (relatório elaborado anualmente pelo *Center for the Study of Women in Television and Film* da San Diego State University) a percentagem de mulheres realizadoras que trabalham nos filmes com maior volume de vendas nos Estados Unidos da América é de 17% (18% em 2020), um pouco menos de uma por cada cinco homens (Lauzen, 2022).

entanto, vários são os que fizeram filmes sobre a história do feminismo. Como refere Shelagh Rowan-Legg no seu editorial na revista on-line *Screenanarchy*, aquando da morte de Chantal Akerman, em 2015, o que faz um filme feminista não será tanto a sua história, mas sim a forma como ela é contada:

Akerman came of age in the era of second wave feminism, and her films reflect on the search for the female voice in film, both in front of and behind the camera. For Akerman, it was not so much about the stories the films told, but how they were told, and how her camera captured the female experience that would best convey a woman's life. For her, the lives of women were not ordinary; it was how they were portrayed that kept them from the forefront of cinema (Rowan-Legg, 2015).

Assim, e perante a impossibilidade (e também a inutilidade) de enumerar todas as realizadoras que após os anos 70/80 fizeram filmes sobre o feminismo, exponho apenas mais algumas para as quais, na minha opinião, se justifica a chamada de atenção, quer pela qualidade das suas obras e eventuais prémios que tenham recebido, quer pela relevância que as mesmas trouxeram para a causa feminista.

Começo por uma realizadora holandesa, Marleen Gorris, cuja filmografia abordou temas essencialmente feministas e que com a sua terceira longa-metragem, *Antonia's Line* (1995), conquistou, em 1996, um Óscar<sup>55</sup> para o melhor filme estrangeiro, bem como o BAFTA<sup>56</sup> de melhor filme em língua inglesa. Tal como os restantes filmes da autora, também este trata de assuntos limítrofes à moral pública estabelecida, no caso a homossexualidade feminina: trata-se da história de três gerações de mulheres e tem como pano de fundo e tema fraturante, para além da homossexualidade, o facto de essas mulheres viverem de forma independente, mesmo a reprodução ocorria ou por violação ou por procura voluntária de um homem (Hunter, 1996).

As irmãs Lilly e Lana Wachowski, realizadoras dos filmes da série *Matrix* (*Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003), *Matrix Revolutions* (2003) e *The Matrix Resurrections* (2021)) e de *V for Vendetta/V de Vingança* (2006), qualquer deles com um sucesso comercial assinalável, tendo o primeiro inclusive ganho um Óscar pelos seus efeitos visuais, são conhecidas pelo facto de serem mulheres transgénero, e pela sua luta constante contra o preconceito para com as pessoas transgénero, causa que o feminismo da quarta vaga defende intransigentemente (Sinha-Roy, 2016).

---

<sup>55</sup> Prémio atribuído anualmente pela *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*/Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, da Califórnia, Estados Unidos da América.

<sup>56</sup> BAFTA é o acrónimo de *British Academy of Film and Television Arts*/ Academia Britânica de Artes do Cinema e Televisão. Anualmente esta instituição premeia as melhores obras realizadas em cinema, televisão e outros meios audiovisuais.

Embora não seja, de forma alguma, conhecida por posições feministas ou sequer lhe seja reconhecido nos seus filmes qualquer ativismo, não poderia deixar de lado a norte-americana Kathryn Bigelow, que foi a primeira mulher a ganhar um Óscar como realizadora, com o filme *The Hurt Locker/Estado de Guerra* (2008)<sup>57</sup>, filme marcadamente de ação, tal como muitos outros desta realizadora<sup>58</sup>. Sempre ligada à grande produção cinematográfica norte americana, esta realizadora, e para além do Óscar já referido, recebeu muitíssimos prémios em diversos festivais por todo o mundo, inclusive, também com *Estado de Guerra*, ganhou um BAFTA de melhor filme.

Com o seu filme *The Piano/O Piano* (1993), a realizadora neozelandesa Jane Campion recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes, tornando-se a primeira mulher a receber este prémio. Esta película teve um enorme sucesso não só entre o público como nos críticos, tendo inclusivamente sido eleito em 2018, numa lista<sup>59</sup> da BBC, como o melhor filme, de sempre, realizado por uma mulher. Jane Campion realizou recentemente outro grande êxito, *The Power of the Dog/O Poder do Cão* (2021), com o qual ganhou o Óscar de melhor realizador/a da edição de 2022 (Harrison, 2022).

Sofia Coppola é uma realizadora norte-americana sobejamente famosa em todo o mundo. Diria que o seu trabalho mais conhecido e reconhecido também é a sua segunda longa-metragem *Lost in Translation/O Amor é um Lugar Estranho* (2003), um filme sobre o isolamento humano e a dificuldade em comunicar com o outro. Há, no entanto, uma esperança no entendimento que resulta do encontro dos dois protagonistas (interpretados por Bill Murray e Scarlett Johansson), ambos se compreendem, muito embora os diálogos sejam escassos. Com este filme Sofia Coppola ganhou o Óscar de melhor argumento em 2004. Para além de variadíssimos prémios recebidos em festivais por todo o mundo, gostaria de destacar os prémios de melhor realizadora em 2017 no Festival de Cannes com o filme *The Beguiled/O Estranho Que Nós Amamos* (2017) e o Leão de Ouro do Festival de Veneza com o filme *Somewhere/Algueres* (2010) (Blumberg, 2022).

Depois de, em 2007, ainda em forma de projeto escolar de fim de curso, ter produzido a curta-metragem, *Pariah*, sobre a condição de uma adolescente lésbica residente no Bronx, em Nova Iorque, a norte-americana Dee Rees realiza a sua primeira longa-metragem, à qual dá o

---

<sup>57</sup> Este filme também ganhou o prémio BAFTA para melhor filme do ano de 2010.

<sup>58</sup> *Blue Steel/Aço Azul* (1990), *Point Break/Ruptura Explosiva* (1991) ou *The Weight of Water/O Peso da Água* (2000)

<sup>59</sup> Lista votada por 368 especialistas em cinema de 84 países (segundo o site, esta lista é dinâmica, ou seja, é reconstruída à medida que foram surgindo novos filmes que mereçam constar da mesma) (BBC Culture, 2018).

mesmo título e que acaba por ser uma extensão da curta já feita. No caso da longa-metragem, realizada em 2011, a adolescente lésbica e negra esconde à família as suas orientações sexuais, tenta agradar a todos e não se pode assumir sob pena de ser rejeitada. O título do filme é bastante elucidativo e logo no início, nas primeiras imagens, conseguimos identificar do que se trata: *Pariah, a person without status. A rejected member of society. An out cast*. Este filme acaba por ser um pouco autobiográfico, mas também uma espécie de grito de luta de uma ativista feminista como Dee Rees se afirma. A integração e a normalização das lésbicas negras na sociedade americana são uma preocupação pessoal da realizadora e também do feminismo da terceira e da quarta vaga. Recentemente Dee Rees, com o seu filme *Mudbound* (2017), nomeado para o Óscar de Melhor Argumento, dá forma a outra das preocupações feministas, a luta contra o racismo (IMDb, 2022).

Em 2021, com o filme *Nomadland/Sobreviver na América* (2020) a chinesa Cloé Zhao e a norte-americana Frances McDormand ganharam dois óscares, respetivamente o de melhor realizadora e o de melhor atriz. Foi a segunda vez que uma mulher ganhou o Óscar de melhor realizadora e a primeira que foi atribuído a uma mulher não caucasiana. *Nomadland* ainda ganhou um outro Óscar, o da produção, cuja equipa era composta e chefiada por Frances McDormand. Este filme e estas mulheres ainda ganharam muitos outros prémios, dos quais destaque melhor filme e melhor realizadora nos prémios BAFTA (Bauer, 2022).

Refiro ainda Lucrecia Martel, uma das realizadoras sul-americanas, da Argentina, mais proeminentes e conhecidas no mundo. As suas quatro longas-metragens mais conhecidos, *La Ciénaga/O Pântano* (2001), *La niña santa/A rapariga santa* (2004), *La mujer sin cabeza/A mulher sem cabeça* (2008) e *Zama* (2017), causaram um enorme impacto nos festivais a que concorreram, tendo ganho o *NHK Award*, no *Sundance Film Festival* e o *Alfred Baur Award* no *Festival de Berlin*, com o filme *La Ciénaga*, em 2001 e, os filmes, *La niña santa* e *La mujer sin cabeza* foram nomeados para Cannes, respetivamente em 2004 e 2008. Tem inspirado e conquistado a admiração de toda uma nova geração de realizadoras e realizadores. É uma realizadora que aborda as estruturas de poder informais estabelecidas no seio da sociedade argentina de uma forma muito sensível e subtil e que dá um enorme privilégio às protagonistas femininas (à exceção de *Zama*, todas as suas anteriores longas-metragens têm protagonistas femininas). Por esse facto é uma realizadora muito citada nos meios feministas e *queer* (Martin, 2020).

A propósito de uma entrevista que a realizadora francesa, Céline Sciamma, concedeu ao jornal *The Guardian*, em novembro de 2021, na qual se refere aos recentes êxitos das realizadoras francesas, aproveito para falar das três abaixo citadas.

In July, Julia Ducournau's bloody body-horror *Titane* won the Palme d'Or at Cannes. In September Audrey Diwan's exacting abortion drama *Happening* took the top prize at Venice. Then, later that month, *Petite Maman* completed a hat-trick of French victories by claiming the audience award at the San Sebastián film festival. "So, you see, I think it's finally changing," says Sciamma. "French female film-makers are becoming more of a presence, because they are becoming more global, with more international funding and recognition. And yes, I see the Golden Lion in Venice and the Palme d'Or in Cannes being handed to French women by international juries and it makes me happy. It's a good sign, a big change. It means we no longer have to rely on our own industry to survive." (Brooks, 2021).

Céline Sciamma é uma realizadora que conta no seu historial cinco longas-metragens. No entanto, foi através das suas duas últimas que ganhou maior projeção internacional: *Portrait of a Lady on Fire/Retrato de Uma Rapariga em Chamas* (2019), que ganhou a *Queer Palm* e o Prémio para o Melhor Argumento, no Festival de Cannes de 2019, e *Petite Maman/Mamã Pequeninina* (2021), nomeado no Berlin Film Festival e vencedor do *Mar de Plata Film Festival*. Este último filme conta uma história de amor, um desejo e intimidade entre duas mulheres, de acordo com a própria realizadora, trata-se de "um manifesto sobre o olhar feminino" (Syme, 2020), é um filme que contrasta com o olhar masculino que apenas vê duas mulheres lésbicas, com toda a conotação negativa que isso pode ter.

O filme de Audrey Diwan, *Happening*, a que Brooks faz referência na entrevista para o *The Guardian*, é *L'événement/O Acontecimento* (2021), vencedor do Leão de Ouro<sup>60</sup>, é mais um filme com um tema feminista, o aborto. Annie, uma adolescente, bem-sucedida na escola, engravida: Que fazer? Anne quer terminar os estudos e isso é impossível com o nascimento da criança. Quem a ajuda? É este o tema e a ação e passa-se em 1963, altura em que o aborto é proibido em França (IMDb, 2022).

Julia Ducournau é a última do trio de realizadoras francesas enunciadas e o entrevistador estava a referir-se ao filme *Titane*, que ganhou a Palma de Ouro em Cannes na sua última edição, em julho do ano passado. Com esse filme, Ducournau tornou-se na segunda mulher a ganhar este prémio. O filme *Titane* é um filme de ficção científica, mas ao mesmo tempo de terror/horror, género que já não era novo para Ducournau, pois já em 2016 tinha realizado o filme *Grave*, também ele no género do horror (Kotowicz, 2021).

---

<sup>60</sup> Prémio atribuído ao melhor filme presente anualmente em cada uma das edições do Festival Internacional de Cinema de Veneza.

### 1.2.2. Representação da mulher no cinema

A escassez de mulheres realizadoras é um primeiro passo para a invisibilidade da mulher no cinema. Também como personagens/protagonistas, elas têm estado praticamente ausentes: em muitos filmes nem sequer existem, ou, naqueles em que surgem, aparecem em virtude dos seus atributos físicos ou na dependência e em interligação com as personagens masculinas. No momento em que escrevo estas linhas está a passar na televisão o filme *Um golpe em Itália/The Italian Job*, em que as figuras principais constituem um gangue, composto por cinco homens e uma mulher, Charlize Theron, cujo papel, para além de filha de um dos ladrões morto num primeiro assalto, é o de uma especialista em arrombamento de cofres. Charlize Theron é também, e sobretudo, par romântico do protagonista, interpretado por Mark Wahlberg. No caso, a desvalorização (ou não valorização) do papel da referida atriz, nem se faz pelo tipo de profissão exercida, que até é devidamente relevante, ela é uma especialista no meio de outros especialistas. No entanto, à medida que a narrativa se desenrola, verifica-se a secundarização do seu papel perante o objetivo do protagonista, declarado logo na primeira parte do filme: encontrar alguém com quem passar o resto da sua vida.

Mesmo nalguns casos em que há mulheres como protagonistas, em filmes como *Os Anjos de Charlie*<sup>61</sup>, a representação da mulher é feita do ponto de vista masculino e de acordo com os cânones filmicos de Hollywood: retrata-se uma mulher, no caso do filme referido, três mulheres, que se apresentam de uma forma sempre impecável e que representam, pelo seu físico “perfeito” e forma de atuar, a mulher ideal, um *sex symbol*, uma contemplação para apreciação masculina. Ambos os exemplos atrás descritos se baseiam no que é denominado por narrativa clássica, adotada e reinterpretada por Hollywood:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos. (Bordwell, 2005)

Este tipo de narrativa, usada desde o início do cinema pelos estúdios de Hollywood, granjeou um grande sucesso e adaptou-se à forma de vida americana, fortemente patriarcal. Nesse tipo de narrativa, como Ana Catarina Pereira refere, citando Claire Johnston<sup>62</sup>: “Numa

---

<sup>61</sup> O “fenómeno” *Anjos de Charlie* começou por ser uma série televisiva, só mais tarde foi adaptada ao cinema. No caso refiro-me ao filme *Anjos de Charlie*, de 2000, interpretado por Cameron Diaz, Lucy Lui e Drew Barrymore (Silva M., 2019).

<sup>62</sup> Claire Johnston (1940-1987) foi uma feminista e escritora inglesa que teorizou sobre o papel das mulheres no cinema.

ideologia machista e num cinema dominado por homens, a mulher é apresentada como aquilo que ela representa para o homem” (Johnston, C., 1973. *Notes on womens’ cinema*, como citada em Pereira, 2016). Para esta feminista é essencial que se proceda a uma renovação das narrativas fílmicas de forma a romper com todo o legado presente em Hollywood e nos seus argumentistas. Johnston defende que o cinema realizado por mulheres deverá ser como que um *counter-cinema*, para ser um cinema feminino ou que respeite o feminismo não basta que seja realizado por uma mulher (que copie estilos completamente masculinos), é necessário desconstruir aquilo que passa por representação do real na narrativa clássica. Nesta representação do real a mulher não aparece, o que surge no ecrã é o que o homem acha que deve ser uma mulher.

O papel das cineastas dos anos 70 e 80 do século passado, foi fixar o que é o sujeito feminino. É algo que terá de fugir ao *voyerismo* masculino, algo que, de acordo com Johnston, o cinema comercial não nos poderá dar. O cinema feminista será aquele que ajuda a desconstruir os *clichés* associados às ideias tradicionais de feminilidade e masculinidade: o cor de rosa e as bonecas para as meninas, o azul, os carros e o desporto para os meninos, a infidelidade que é sobretudo do homem ou as mulheres que cuidam do lar e dos filhos.

O cinema feminista deverá centrar-se também “em reconstruir o desejo feminino a partir do ponto de vista da espetadora” (Lauretis, T, 1985., citada em Pereira, 2016). Para a autora, a simples desconstrução do cinema clássico e o tornar o invisível (a mulher) em visível, não são suficientes para a afirmação de um cinema feminista, é necessário manter a magia cinematográfica e construir uma nova linguagem que faça transparecer o desejo ou a sexualidade feminina; só assim este cinema poderá ascender ao *mainstream* e sair do nicho de mercado que são os filmes artísticos.

O olhar masculino, *male gaze*, expressão usada por Laura Mulvey<sup>63</sup> para definir o papel predominante do homem no cinema tradicional de Hollywood, consiste numa forma de apresentação das imagens em cinema em que a mulher é exibida ou estilizada para suscitar o prazer do olhar masculino.

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female- The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and

---

<sup>63</sup> Laura Mulvey (1941-), feminista e professora em Birkbeck, University of London, publicou em 1975 o artigo *Visual pleasure and narrative cinema/Prazer visual e cinema narrativo*, onde, recorrendo a conceitos da psicanálise, define o que é o *male gaze*, e a importância do mesmo para a narrativa cinematográfica clássica de Hollywood.

erotic impact so that they can be said to connote to be-looked-at-ness. Women displayed as sexual object is they leit-motif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld<sup>64</sup> to Busby Berkeley<sup>65</sup>, she hold the look, plays to and significate male desire. (Mulvey, 1999, p. 837)

Contrariamente a este olhar, Mulvey sugere que se crie algo como um cinema de contraponto e, após diversos contributos para o cinema feminista, surge aquilo a que se veio a designar por *female gaze*, em que se poderão enquadrar narrativas nas quais a mulher tem um papel mais centrado em si, sobre os seus problemas, e em que se poderão abordar assuntos feministas, de igualdade de género, e em que se concede visibilidade às minorias, como, por exemplo, as mulheres negras ou a sociedade *queer*. Iris Brey, no seu livro *Le Regard Féminin: Une Revolution à L'Écran*, apresenta aquilo que poderá ser uma definição de *female gaze*: “Si nous devons définir le female gaze, ce serait donc un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l’expérience de l’héroïne sans pour autant s’identifier à elle” (Brey, 2020), ou seja, numa tradução e síntese rápida, o olhar feminino permite a subjetividade à personagem feminina e faz-nos sentir a sua própria experiência, as suas emoções.

Brey propõe seis critérios para caracterizar o *female gaze*:

Il faut narrativement que:

- 1) le personnage principal s’identifie en tant que femme;
- 2) l’histoire soit racontée de son point de vue;
- 3) son histoire remette en question l’ordre patriarcal.

Il faut d’un point de vue formel que:

- 1) grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l’expérience féminine;
- 2) si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le male gaze découle de l’inconscient patriarcal);
- 3) le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d’une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l’objectifiant, comme un voyeur). (Brey, 2020)

É um critério simplificado, como a própria autora admite, no entanto não tanto quanto o teste de Bedchel/Wallace (Encyclopedia Britannica, 2022), aquele que até hoje nos tem vindo a ajudar a detetar e analisar a sub-representação feminina, bem como identificar se um filme ou

---

<sup>64</sup> Florenz Edward Ziegfeld Jr. (1867-1932) foi um produtor teatral norte americano responsável pela coreografia e produção das *Ziegfeld Follies* (espetáculo inspirado nas *Folies Bergère*, de Paris), onde atuavam, nas primeiras décadas do século XX, várias coristas, as denominadas *Ziegfeld Girls*.

<sup>65</sup> William Berkeley Enos (1875-1976), conhecido como Busby Berkeley, foi um coreógrafo famoso nos anos mais proeminentes dos musicais de Hollywood. Coreografou, por exemplo, as danças do filme *The Wizard of Oz*, de 1939.

narrativa são mais ou menos respeitadores da mulher. Este teste ou conjunto de regras consiste na análise de três parâmetros, que serviriam como critério para assistir ou não ao filme:

- 1) o filme tem de ter duas personagens femininas;
- 2) tem de haver conversas entre ambas;
- 3) essas conversas não podem ser sobre homens.

Certamente, estes testes não se podem levar à letra, não pode ser unicamente com base nos mesmos que se definirá se um filme é respeitador ou não das mulheres ou se defende a igualdade de género, no entanto, eles servem de indicadores, pelo que irei, mais à frente, recorrer a eles como ferramentas para análise dos filmes que escolhi.

## Capítulo 2. As mulheres no cinema português

O aparecimento do cinema em Portugal foi quase simultâneo à apresentação dos irmãos Lumière, em Paris. Com efeito, logo em novembro de 1896, menos de um ano após a primeira sessão cinematográfica mundial, Aurélio Paz dos Reis apresentou, no Porto, os primeiros filmes, curtas-metragens, realizados por um português<sup>66</sup>: *Saída do Pessoal Operário da Camisaria Confiança*<sup>67</sup>, *O Vira*, *Feira de Gado na Corujeira* e *O Jardim*. Estes filmes, tal como os que se lhes seguiram, caracterizavam-se por documentar assuntos do dia-a-dia ou então episódios que aconteciam com a casa real portuguesa, designadamente as visitas oficiais do rei D. Carlos ou mesmo do príncipe Luís Filipe (Pina, 1986).

Mas se nos primórdios do cinema, Portugal praticamente acompanhou o seu desenvolvimento, nos anos seguintes, a produção cinematográfica portuguesa, ou mesmo a estrangeira, em Portugal, foi praticamente inexistente.

Passados os anos da “novidade”, nem Portugal descobriu o cinema nem o cinema descobriu Portugal, aonde, exceção das cerimónias de pompa e circunstância evocadas, raros operadores se deslocaram para captar imagens de um país cada vez mais excêntrico à Europa (Costa J. B., 1991).

A partir de 1910, apesar das condicionantes ligadas à I Guerra Mundial (1914-1918), foram aparecendo alguns filmes de ficção e também, principalmente durante o período do conflito, vários documentários. No entanto, apenas nos anos 20 do século passado, e talvez como resultado de uma cultura cinematográfica portuense, surgem ou ressurgem nessa cidade algumas produtoras: a Invicta Film<sup>68</sup>, Caldevilla Film<sup>69</sup> e a Fortuna Films, que irão criar diversas ficções cinematográficas, na sua maioria adaptações de romances portugueses muito conhecidos do público. Prendo-me um pouco mais a esta última produtora, já que foi a mesma

---

<sup>66</sup>Não se tratou do primeiro filme realizado em Portugal, mas sim dos primeiros realizados por um português. Já anteriormente a Paz dos Reis, outros cineastas estrangeiros tinham filmado e apresentado imagens em movimento em Portugal.

<sup>67</sup> Este filme foi baseado no *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon*, dos irmãos Lumière.

<sup>68</sup> A Invicta Film foi fundada no Porto, em 1912, tendo realizado, no seu início, diversos documentários. Só apenas em 1919 produz a sua primeira grande-metragem – *A Rosa do Adro*, realizado pelo francês Georges Pallu. Após volumoso investimento nuns novos estúdios na Quinta da Prelada (arredores do Porto), produz ininterruptamente várias longas-metragens, como por exemplo *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1920) ou *Amor de Perdição* (1921), só terminando “numa altura em que as produções internacionais começavam a dominar o gosto do público, especialmente os filmes americanos que promoviam com grande eficácia o recém-criado modelo do *star-system*” (Augusto, 2021).

<sup>69</sup> Tal como a Invicta Film, também a Caudevilla Film iniciou a sua atividade produzindo documentários. No entanto e por volta dos anos 20, com o realizador francês Maurice Mariaud, realiza duas longas-metragens de ficção, *Os Faroleiros* (1922) e a primeira adaptação a cinema do romance de Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1923), filme rodado na Quinta das Conchas, em Lisboa.

fundada em 1922 por uma mulher, Virgínia de Castro Almeida (1874-1945)<sup>70</sup>, escritora portuguesa com alguma notoriedade especialmente na literatura infantil. Embora com residência em França e na Suíça, poder-se-á dizer que foi a primeira mulher de nacionalidade portuguesa, excetuando obviamente as protagonistas de filmes, que angariou alguma notoriedade na área do cinema, neste caso como produtora (Pina, 1986).

Outras mulheres houve como escritoras, produtoras ou assistentes de realização. Na década de 1930 como realizadora de documentários, surge Amélia Borges Rodrigues (1906-1945)<sup>71</sup>, no entanto, como realizadora de um filme de ficção, é Bárbara Virgínia que em 1946 assina a primeira obra de ficção cinematográfica, com o filme *Três Dias sem Deus*. Nos anos 50, 60 ou 70 do século passado existiram alguns outros exemplos (embora poucos) de realizadoras portuguesas de documentários. Refiro apenas o caso de Noémia Delgado, que dedicou praticamente toda a sua vida à arte cinematográfica, primeiro na montagem e depois, nos anos 70, na realização de vários documentários. Em termos de ficção teríamos de esperar pelos finais dos anos 70 para que aparecessem algumas realizadoras portuguesas, como Margarida Cordeiro que, em 1976 e em corealização com o seu marido, António Reis, “assinam” o filme *Trás-os-Montes*. Um pouco mais tarde, já nos anos 80 do século passado, surgem filmes de Solveig Nordlund, Monique Rutler, Rosa Coutinho Cabral e Margarida Gil. É nos anos 90 do século passado que começam a surgir com alguma frequência filmes realizados por mulheres, embora que ainda em muito menor proporção do que os realizados por homens. Surge, então, uma segunda geração de mulheres cineastas como Margarida Cardoso, Teresa Villaverde, Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz, Inês de Medeiros ou Raquel Freire.

Pela mão destas duas últimas gerações começam a surgir filmes com novos temas que as preocupam, filmes marcadamente feministas ou de minorias. Tal como com os realizadores homens desta geração, as cineastas escolhem para os seus filmes protagonistas que se situam na fronteira da sociedade, “jovens marginais, mães adolescentes ou imigrantes ilegais, e os seus argumentos abordaram diretamente questões como a pobreza, a doença, o desemprego, a violência doméstica, o tráfico humano ou a toxicodependência” (Baptista, 2008, p. 177). Isto reflete uma mudança significativa na forma como a mulher é representada; para além da

---

<sup>70</sup> Com a sua produtora, Fortuna Film e com realização do francês Roger Lion, Virgínia de Castro Almeida produziu dois filmes, *A Sereia de Pedra* (1922), baseado no seu romance *Obra do Demónio*, e *Os Olhos da Alma* (1923).

<sup>71</sup> Amélia Borges Rodrigues, açoriana, mas radicada no Brasil, além de produtora de pelo menos 42 documentários ao longo de toda a década de 1930's, sobre diversas cidades portuguesas, filmados na sequência das viagens que realizou a Portugal, também se supõe ter realizado alguns desses mesmos documentários (Sampaio, 2018).

alteração dos temas, passa a haver um outro olhar e outras formas de filmar. O tema da discriminação de mulheres aparece no ecrã e os papéis de costureirinha ou de lavadeira de Caneças já não são comuns. Estes desenvolvimentos devem-se à presença de mulheres em posições de realização, mas também à abertura da sociedade ao exterior, à entrada de Portugal na Comunidade Europeia e ao aumento substancial do nível de literacia da população, tudo isso se veio a refletir nos ecrãs de cinema.

É claro que a forma como a mulher foi representada no ecrã em Portugal, ao longo do século XX foi muito condicionada pela ditadura, que perdurou no país durante praticamente 50 anos. Ao Estado Novo interessava transmitir uma ideia de sociedade muito ordeira e disciplinada e sem temas fraturantes, interessava espalhar os ideais defendidos pelo regime, como a sua ideia de família e incentivar a autoridade patriarcal, à mulher, cabiam papéis secundários e profissões menores. Durante o Estado Novo e por volta dos anos 40 do século XX os papéis de Marias Papoilas, associados a um ambiente rural, são substituídos por papéis mais ligados à vida urbana, como o da costureira ou da florista do mercado (Costa J. B., 1991). De qualquer forma continuam a ser profissões “menores” e a aspiração das protagonistas é sempre a mesma, “um casamento rico ou um rico casamento” (Costa J. B., 1991, p. 71). Em termos de investimento em cinema essa foi uma época de “ouro”, consubstanciada num grande número de comédias<sup>72</sup> tão conhecidas ainda nos dias de hoje como *O Pátio das Cantigas*, *Pai Tirano*, *O Costa do Castelo*, *A Menina da Rádio*, *O Leão da Estrela*, ou *O Grande Elias*, estes quatro últimos rodados nos Estúdios da Tóbis.

Os anos 50 foram muito improdutivos, poucas longas-metragens foram feitas. Aliás, em 1955, “não se estreou qualquer produção nacional (ano 0 do cinema português)” (Costa J. B., 1991, p. 109). Apesar de tudo, 1958 é uma data ícone, é o ano em que se estreou o primeiro filme português a cores, *Sangue Toureiro*, realizado por Augusto Fraga. Protagonizado por Diamantino Viseu<sup>73</sup> e tendo como estrela Amália Rodrigues, a narrativa é mais uma história de amor em que o herói toureiro se apaixona por uma fadista, mas que após sofrer uma colhida de um touro, é tratado pela sua ex-namorada de adolescente, com a qual acabará por casar, relegando a fadista à sua carreira. Trata-se de um filme “moralista” que incentiva a estabilidade

---

<sup>72</sup> Nem só comédias foram produzidas entre os finais dos anos 30 até ao início dos 50 do século XX. O próprio governo da altura encomendava filmes de propaganda ou de divulgação cultural, é o caso, por exemplo, de *Ala-Arriba* (1942), de *Leitão de Barros* ou *Camões* (1946), do mesmo realizador, ou ainda outras produções como *Aniki-Bóbó*, de Manoel Oliveira, estreado em 1942.

<sup>73</sup> Diamantino Viseu (1925-2021) foi um célebre toureiro, primeiro matador de toiros de nacionalidade portuguesa. Participou em algumas peças teatrais e no filme *Sangue Toureiro*, onde contracenou com Amália Rodrigues (Ferreira J., 2012).

do lar e a segurança do conhecido, catalogando as duas mulheres de uma forma bem vincada, a mulher-família, representada pela ex-namorada do protagonista, integrada no ambiente familiar, estimada pelos pais do toureiro e a mulher com sucesso na carreira de fadista, mas não recomendável para esposa (Costa J. B., 1991).

Nos anos 60 surge uma nova geração de cineastas como António de Macedo, Fernando Lopes ou Paulo Rocha, Cunha Telles. Destaco o filme *Verdes Anos* (1963), realizado por Paulo Rocha, em que a atriz Isabel Ruth interpreta o papel feminino principal. Quer o papel masculino quer o feminino, quer a própria narrativa, se afastam muito do cinema vigente: são personagens naturais, com problemas mais reais. O casal romântico, Júlio e Ilda, é constituído por um sapateiro e uma empregada doméstica. Ele, recém-chegado a Lisboa, está um pouco desenquadrado dos hábitos citadinos e constantemente a pensar em mudar-se para a sua terra de origem ou para o estrangeiro. Ela, consciente da sua situação de mulher e da sua condição social, muito embora tenha aspirações a trabalhar por conta própria como modista, aceita para já o seu trabalho de doméstica como única solução de sobrevivência. Um dos últimos diálogos do filme consiste na proposta de casamento que Júlio faz a Ilda e que esta recusa. No dia seguinte Júlio vai à casa onde Ilda trabalha e mata-a. A narrativa clássica é desestruturada e são abordados temas praticamente inexistentes nos filmes predecessores, como a imigração ou a condição da mulher e as suas expectativas (Baptista, 2008).

Após o fôlego de inícios dos anos 60, e talvez perante os temas que essa nova geração pretendia transmitir, não muito do agrado do regime do Estado Novo, os financiamentos começaram a escassear, situação que acaba por ser mitigada, já perto do fim dessa década, por via de um novo programa de apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Assim, ao abrigo de apoios dessa instituição “um grupo de jovens realizadores procurou subtrair-se quanto pôde à dependência dos subsídios de estado e às leis do mercado” (Baptista, 2008, p. 83), e começou a realizar novos filmes e com maior liberdade. Aos já citados vêm juntar-se José Fonseca e Costa e António Pedro Vasconcelos e António Reis, que, em 1974, cerca de um mês após a revolução, estreia a curta-metragem *Jaime*, já com a sua mulher, Margarida Cordeiro, como assistente de realização. É o preâmbulo do aparecimento da docuficção *Trás-os-Montes*, onde Margarida Cordeiro já assume o papel de realização.

E voltamos aos anos 80/90 e aos dias de hoje, em que, apesar de figurarem em número muito inferior ao dos homens<sup>74</sup>, já começam a aparecer várias realizadoras, algumas de origem

---

<sup>74</sup> O número de mulheres realizadoras tem vindo a aumentar de uma forma mais ou menos consistente. (Pereira, 2016) refere no seu livro *A Mulher-Cineasta* que na década de 80 foram feitas 7 longas-metragens de ficção por mulheres, na década de 90 já foram 12 e na de 2000, 19.

estrangeira, mas que por diversos motivos se nacionalizaram portuguesas, como Monique Rutler ou Solveig Nordlund, para além das portuguesas Margarida Gil, Rita Azevedo Gomes, Ana Luísa Guimarães, Teresa Villaverde ou Manuela Viegas. Pela sua mão, ou pela de homens realizadores, surgiram novos temas que se enquadram no âmbito da luta feminista. A partir dos anos 90 passou a haver uma maior preocupação com a representação da mulher no cinema e, nos dias de hoje, existem representantes na área da realização e do argumento, principalmente, que sustentam as posições feministas e que defendem a igualdade de género. Atualmente, ao nível da realização, já há vários exemplos. Gostaria de destacar os casos mais recentes, como Ana Rocha de Sousa, cujo seu maior sucesso foi o filme *Listen*, que venceu o Leão do Futuro no Festival Internacional de Cinema de Veneza de 2020 e a melhor realização nos Prémios Sophia, da Academia Portuguesa de Cinema, ou Catarina de Vasconcelos e o seu filme *Metamorfose dos Pássaros*, também de 2020, concorrente à melhor longa-metragem internacional, nos Óscares de 2021, ou ainda Leonor Teles, Mariana Galvão e Sofia Bost, que integraram o projeto Três Realizadoras Portuguesas, composto por três curtas-metragens, *Cães que Ladram aos Pássaros*, *Ruby* e *Dias de Festa*. Destaco ainda, os filmes *Simon Chama* e *Soa*, respetivamente de Marta Ribeiro e Raquel Castro.

No sentido de incentivar o desenvolvimento de um cinema no feminino várias iniciativas têm vindo a ser levadas a cabo. A nível europeu há várias, menciono como exemplo o Programa Europa Criativa, que, nos seus critérios de avaliação dos projetos prevê uma avaliação da igualdade de género. Em Portugal, refiro como exemplo, o Festival Olhares do Mediterrâneo-*Women's Film Festival*, que no corrente mês de novembro, terá a sua 9ª edição, e cujo propósito, conforme consta do respetivo *site*, é “dar particular visibilidade à presença das mulheres no panorama cinematográfico internacional” (Olhares do Mediterrâneo-Women's Film Festival, 2022). No âmbito de ações dos organismos públicos, destaco o ciclo de cinema CINEASTAS PORTUGUESAS 1946-2000, promovido pela Câmara Municipal de Lisboa em 2001 e do qual surgiu um documento que dá a conhecer, em voz própria a vida e o percurso profissional das mulheres pioneiras no cinema em Portugal, na sua maior parte realizadoras.



### Capítulo 3. 1ª Vaga feminismo: *Três dias sem Deus* – 1946 (Bárbara Virgínia)

Antes da análise e crítica do filme que escolhi como representativo da primeira vaga do feminismo, será importante fazer uma breve apresentação de Bárbara Virgínia, que foi a primeira, e durante muito tempo a única, mulher portuguesa realizadora de uma longa-metragem sonora de ficção.

Apesar de o seu nome civil ser Maria de Lourdes Dias da Costa, adotou, ainda enquanto adolescente, o nome artístico de Bárbara Virgínia, ao que se sabe inspirando-se no nome de uma avó e de uma bisavó. Tendo nascido em 1923, estudou teatro no Conservatório Nacional de Lisboa, trabalhou nos palcos como atriz e contracenou em pelo menos três filmes: *Sonho de Amor* (1945), de Carlos Porfírio, *Três Dias sem Deus* (1946), que também realizou, e *Aqui Portugal* (1947), de Armando Miranda. Foi também declamadora e assinou alguns artigos em jornais e revistas. Já posteriormente à realização de *Três Dias sem Deus*, instala-se no Brasil, trabalhando como declamadora e onde se casa, abandonado gradualmente a sua vida artística (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, IP, 2021).

No filme *Três Dias sem Deus*, conforme já anteriormente referi, Bárbara Virgínia foi simultaneamente realizadora e atriz. Interpreta o papel de Lídia, a protagonista, que é colocada como professora primária numa aldeia localizada numa serra, algures no interior de Portugal. Após a sua chegada vários acontecimentos estranhos se desenrolam. Apesar de o filme se encontrar manifestamente incompleto (do total de 102 minutos apenas subsistem cerca de 26 minutos de película e sem registo de qualquer som) é possível, graças à sobrevivência, em papel, de uma sinopse muito alargada, conhecermos em pormenor a história narrada. Essa sinopse, ou sequência dialogada<sup>75</sup>, como refere Ricardo Vieira Lisboa na sua dissertação sobre o restauro cinematográfico de *Três Dias sem Deus*, é composta por 15 páginas e através dela conseguimos ter acesso a toda a narrativa do filme. Com base nesse documento, e resumindo-o, é apresentada, logo no início do extrato do filme para o qual se possui imagem, a sinopse que passo a transcrever:

“Três Dias sem Deus” retrata a chegada de uma jovem professora primária, Lídia, a uma aldeia no interior de Portugal. Na sequência da exclusão de um dos seus alunos pelo resto da turma, Lídia dirige-se à mansão de Paulo Belforte, o pai da criança.

Devido a uma súbita tempestade, vê-se obrigada a pernoitar no casarão. Quando regressa à aldeia, descobre que o senhor Belforte é temido pelas gentes, acusado de ter tentado matar

---

<sup>75</sup> Na tese de Ricardo Vieira Lisboa é feito um resumo alargado deste documento que se encontra conservado na Biblioteca da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (Lisboa, 2016).

a esposa e de manter um pacto com o diabo. Lídia torna-se alvo de uma perseguição, liderada pela curandeira local.

Será no soturno casarão onde procurará refúgio, e onde se deixará envolver no ambiente mórbido em que vive aquela família. Quando um dos seus alunos adoece, e para o proteger de um curativo caseiro que o deixaria cego, Lídia leva-o para a mansão, provocando a ira e o temor dos aldeões. Estes marcham com tochas incendiárias em direção à casa de Belforte, sendo interrompidos com o inesperado aparecimento do médico e padre (Virgínia, 1946).

O excerto de mais ou menos 26 minutos que se encontra recuperado inicia-se com a chegada de Lídia à mansão de Paulo Belforte, onde é primeiramente recebida por uma criada idosa e depois por Belforte. Lídia tenta convencê-lo sobre a importância de o filho, Pedro, voltar à sala de aulas. Em termos narrativos, conforme se pode extrair da sequência dialogada, esta cena é precedida da chegada da professora Lídia à aldeia, onde é informada pelo médico que ele e o padre, se terão de ausentar durante três dias, e também pela entrega à escola, pela mão de Belforte, do seu filho. Este último acontecimento é muito notado e repudiado pelos aldeões, já que Belforte era odiado por todos, porque desconfiavam que ele tinha tentado assassinar a sua mulher. Assim, e por pressão das respectivas mães, as crianças, logo na tarde do primeiro dia de aulas, deixam de comparecer na escola. Inclusive Pedro que, sentindo que os colegas deixam de ir à escola por causa dele, foge para casa. Aí, Belforte, perante a atitude dos aldeões, toma a decisão de tirar o filho da escola definitivamente.

É a este ponto que corresponde o início do extrato do filme que se encontra disponível na Cinemateca-Museu do Cinema. Com base na visualização do mesmo e na leitura do resumo da sequência alargada, constante na dissertação de Ricardo Lisboa, consegue-se descortinar o enredo. Assim, nesse mesmo trecho, e em continuação, a conversa entre Lídia e Belforte é interrompida pela passagem de Isabel, mulher de Belforte, que passa numa cadeira de rodas, para ser deitada pela criada. Pedro, que tinha surgido um pouco antes, conversa com Lídia sobre a sua saída intempestiva das aulas e Belforte, dado o adiantado da hora, oferece estadia à professora, que aceita. A criada, após ter conduzido Isabel aos seus aposentos, leva Lídia ao quarto situado no primeiro andar da mansão. Neste ponto a narrativa adensa-se e torna-se mais tétrica, uma vez que a maçaneta da porta do quarto se mexe sozinha: afinal era a criada que não conseguia abrir a porta porque tinha as mãos ocupadas com roupas da cama. Mais tarde, Lídia já está a dormir e é acordada por barulhos que vêm do corredor; pouco tempo depois surge um velho acompanhado de um cão; é o guarda que andava a fazer a ronda na mansão. Fica a falar com Lídia e insinua-lhe que, dada a doença da mulher de Belforte, este procura constantemente

envolver-se com as enfermeiras ou com jovens que aparecem na aldeia. A conversa termina quando Belforte aparece no corredor.

Há uma mudança de *décor*, é manhã e Lídia regressa à aldeia com Pedro (supõe-se que terá convencido Belforte a manter o filho na escola). No caminho, cruza-se com um aldeão que não lhe fala e, quando chega à escola, verifica que esta está vazia, não apareceu nenhum aluno. Dirige-se a casa de alguns alunos, onde as mães a informam que tinha sido decisão de todas retirar as crianças da escola. Apesar de tudo, uma das crianças desobedece à mãe e vai às aulas. Lídia prepara-se para lecionar a aula às duas crianças, Pedro e o outro rapaz que desobedeceu à mãe, quando são interrompidos pelas mulheres da aldeia, que atiram pedras para dentro da sala de aula, através da janela. Esta é uma das cenas que mais me marcou neste filme e resume um pouco a raiva e todo o sentimento da aldeia perante os acontecimentos e perante aquela intrusa que está a tentar impor-lhes novos costumes. Lídia representa a modernidade e a aldeia representa a tradição.



Figura 3.1 – Cena em que as mulheres apedrejam a escola  
Fonte: ANIM-Cinemateca, Fotograma do filme *Três Dias sem Deus* (Virgínia, 1946)

Lídia desiste e, acompanhada de Pedro, voltam à mansão, onde o rapaz primeiro e Lídia depois fazem a descrição do que se passou a Belforte. Entretanto, Isabel, que se encontrava num salão contíguo a tocar piano, é acometida de mais uma das suas crises nervosas, pelo que os três e a criada tentam sossegá-la, o que conseguem passado algum tempo. Belforte e a criada conduzem Isabel na cadeira de rodas para o quarto. O homem, depois, conta a Lídia o que se tinha passado: no dia em que faziam um ano de casados, Isabel, ex-pianista, tivera um acidente, caíra de um precipício, e desde aí que tinha uma forte depressão nervosa. Apesar de os médicos não terem diagnosticado qualquer problema físico, ela apenas tocava piano, não falava nem se

deslocava, a não ser de cadeira de rodas. Lídia, receando os aldeões, resolve ficar mais uma noite na mansão. Nessa noite Lídia vê Belforte sair do quarto da mulher apreensivo e a criada a transportar a cadeira de rodas vazia para fora do quarto. Mais tarde, já no seu quarto, Lídia vê, pela janela, um homem sair a cavalo na direção da cidade. Inquire a criada que lhe diz que Belforte se dirigiu à cidade para tratar do internamento de Isabel num hospital e que, na opinião dela, a situação em que Isabel se encontra não é devido ao acidente, mas sim aos maus-tratos que ela sofre por parte do marido. Aliás, para a criada, o acidente tinha sido propositado e da responsabilidade de Belforte. É nesta cena que termina o extrato de filme sobrevivente, e, por isso, para sabermos o resto da história temos de recorrer à sequência dialogada. A fim de deslindar a história, Lídia desloca-se junto do precipício onde terá ocorrido o acidente de Isabel, e, aí é surpreendida por Belforte, que reage mal à presença da professora naquele local, Lídia assusta-se e quase que cai pelo precipício, mas Belforte agarra-a e conta que o que aconteceu com Isabel foi mais ou menos o mesmo, só que dessa vez ele não a conseguiu agarrar. Ao regressar à aldeia, Lídia repara que a feiticeira e também curandeira local se prepara para colocar uma mezinha nos olhos de um dos seus alunos que se encontra com a vista inflamada. A fim de evitar esse tratamento, que eventualmente ainda iria piorar a situação da criança, Lídia leva-a para a mansão, com o intuito de aí esperar pela vinda do médico. A mãe da criança e a feiticeira, indignadas e com receio de que a criança seja maltratada, reúnem as restantes aldeãs e aldeões e pegam em archotes e rumam à mansão. Isabel, Belforte, Pedro, Lídia, a criança e a criada, com medo, refugiam-se na capela da mansão. Isabel, ao ver as chamas e o burburinho da turba desperta do seu mutismo e levanta-se da cadeira sem qualquer auxílio; está curada. A criança é entregue à mãe e todos se acalmam. Entretanto chegam o médico e o padre, tudo fica bem e no dia seguinte a escola já está repleta de rapazes.

Este resumo alargado da história narrada pelo filme torna-se importante porque é nos pormenores que se encontra o espírito do filme, isto é, os episódios pretensamente sinistros transmitem uma atmosfera tétrica, razão pela qual alguns críticos caracterizam esta película como um filme gótico. Recorde-se que o filme gótico é inspirado na literatura gótica, a qual “caracteriza-se pelos ambientes sombrios, pelo uso do sobrenatural e é geralmente aplicada a um conjunto de romances escritos entre 1764 e 1820” (Peixoto, 2009). Normalmente, nesses filmes, faz-se uso de ambientes sombrios, como prisões ou masmorras ou recantos de castelos, da escuridão, e, nos casos dos filmes sonoros, de ruídos de correntes, de portas a fechar, uivos, e outros. No que diz respeito ao comportamento das personagens, recorre-se aos conflitos psicológicos, às crenças e aos mitos, bem como ao extraordinário. Nesse aspeto, *Três Dias sem Deus*, logo no seu título, faz referência ao mundo gótico, a uma ausência do espírito divino

durante três dias, a um desfasamento da realidade durante esse período, altura em que tudo pode acontecer e, efetivamente, acontece. Por exemplo, a doença mental de Isabel, que a impossibilita de falar e até de andar e que foi causada por um acidente que só quase no fim é que se sabe que foi isso mesmo, um acidente fortuito, apesar de o povo criar mitos à volta da situação e de não compreender e assumir que foi Belforte, com a ajuda do diabo, que lhe fez mal. A doença mental é, assim, considerada como algo do outro mundo. Por esse motivo, o povo acaba por ter medo dos Belforte e, por extensão, despreza Lídia, por aceitar a hospitalidade desta família.

No que respeita aos cenários mantém-se o aspeto tétrico ou gótico nos ambientes e na crueza da decoração da mansão de Belforte, especialmente quando acompanhados pela iluminação, com sombras e altas luzes muito fortes e utilizando o *backlighting*, por forma a dar mais dramatismo aos planos, designadamente os que compõem as primeiras cenas, quando Lídia chega à mansão, na primeira vez que lá dorme.

Ao nível das personagens, há as que fazem, por norma, parte desse mundo gótico, como Isabel, a louca, Paulo Belforte, o senhor da aldeia, espírito insondável e inquestionável, a curandeira/feiticeira da aldeia e o próprio povo, que pega em tochas para combater o diabo, personificado na mansão e nos seus residentes. No entanto, tal como nos conduz a narrativa, no final, tudo se desconstrói, não há qualquer bruxaria na mansão, o rapaz tinha uma simples inflamação nos olhos e a mulher de Belforte teve apenas um episódio de loucura temporário, provocado pelo choque. No fim, tudo se compõe, dá-se um *happy-end*. Apesar de a aldeia ter ficado três dias sem o padre e o médico, não são eles que a vêm salvar. É a professora que desencadeia a ira do povo e que, por sua vez, despoleta a lucidez de Isabel, o que vem a ser considerado como milagre, que apazigua todos e que faz tudo retomar a normalidade, ou melhor, que faz com que o povo reconsidere a sua atitude para com o senhor da aldeia.

Adaptações deste tipo de história a filmes não eram muito comuns em Portugal. Segundo Luís de Pina, a década de 40 do século XX foi a do esplendor da comédia porque “...num período de guerra e de dificuldades várias, o público gostaria de desanuviar, de libertar-se de preocupações, de encontrar nestas histórias risonhas a tranquilidade de espírito necessária” (Pina, 1986, p. 86). Na realidade, foi ainda na década de 30, principalmente nos seus anos finais, que se iniciaram as grandes produções de comédias, tendo-se criado *know-how*, atores/atrizes e público para o decénio seguinte: *Aldeia da Roupa Branca* (1938), de Chianca de Garcia e *Varanda dos Rouxinóis* (1939), de Leitão de Barros. Na década de 40, como Luís de Pina refere, foram produzidos os grandes êxitos de filmes de comédia: *O Pai Tirano* (1941), de António Lopes Ribeiro, *O Pátio das Cantigas* (1942), de Francisco Ribeiro, *O Costa do Castelo* (1943),

*A Menina da Rádio* (1944), ambos de Arthur Duarte, *A Vizinha do Lado* (1945), de António Lopes Ribeiro, *Ladrão, Precisa-se!* (1946), de Jorge Brum do Canto e *O Leão da Estrela* (1947), de Arthur Duarte. A este sucesso das comédias não será também alheio o facto de serem produções tendencialmente e comparativamente mais baratas, dada a utilização de poucos exteriores e a possibilidade de gravação em estúdios mais ou menos *standard*, como os da Tóbis<sup>76</sup>, inaugurados em meados da década de 30 (Pina, 1986).

No entanto, apesar de menos comuns e com menor sucesso, houve obviamente outros filmes, não comédias, produzidos na década de 40. Basta referir, por exemplo *Camões*, de Leitão de Barros, exposto ao público no mesmo ano de *Três Dias sem Deus* e ambos nomeados para apresentação no primeiro Festival de Cannes. Com efeito, em 1946 estrearam-se em sala mais quatro filmes portugueses de ficção<sup>77</sup>: *Cais do Sodré*, de Alejandro Perla, *Um Homem do Ribatejo*, de Henrique Campos, a comédia *Ladrão, Precisa-se!*, de Jorge Brum do Canto e *Camões-Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, de José Leitão de Barros (Pina, 1986). Contrariamente a estes filmes, seus contemporâneos, em que as personagens principais são homens, respetivamente um pescador, um campino, um pretense ladrão e *Camões, Três Dias sem Deus* apresenta uma mulher como protagonista, a narrativa gira totalmente à sua volta e ela é como que a heroína do filme, salvadora da aldeia e responsável pela abolição dos mitos e más crenças populares que vinham a assombrá-la. Ter uma mulher como protagonista, é um facto significativo e, embora não seja caso único no cinema português, é muito raro e mais raro ainda no cinema português anterior ao 25 de Abril de 1974. É ainda mais importante e singular por se tratar de uma realizadora, aqui sim, a única a fazer um filme de ficção de longa-metragem.

Convém ainda sublinhar o papel de Lídia, representado por Bárbara Virgínia. Trata-se de uma professora primária, que era uma das poucas profissões femininas aceites e inclusivamente encorajadas pelo regime ditatorial, não tanto pela faceta ideológica, uma vez que a função destinada à mulher pelo Estado Novo era a de dona de casa, doméstica, mas sim por um aspeto puramente prático: não havia professores homens suficientes.

A ênfase acrescida no papel doméstico e maternal das mulheres no Estado Novo não foi suficiente para estancar a procura crescente de trabalho assalariado por parte de professoras (muitas delas casadas) (Araújo, 1990, p. 89).

---

<sup>76</sup> Nos estúdios da Tóbis foram realizados, pelo menos, parte dos seguintes filmes: *A Canção de Lisboa* (1933), de Cottinelli Telmo, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935) e *A Varanda dos Rouxinóis* (1939), ambos de Leitão de Barros, *João Ratão* (1940), de Jorge Brum do Canto, *Ala-Arriba* (1942), de Leitão de Barros, *O Costa do Castelo* (1943), *A Menina da Rádio* (1944) e *O Leão da Estrela* (1947), de Arthur Duarte.

<sup>77</sup> De acordo com lista cronológica elaborada pelo Instituto Camões. Foram estreados mais três filmes, mas em coprodução com Espanha (Instituto Camões)

Outra das profissões tida como adequada às mulheres nesta época era a de enfermeira, apesar de tudo, os concursos ou nomeações para cargos de chefia, no caso das enfermeiras, ou de inspeção ou direção, no caso das professoras, eram controlados, por forma a não originar situações de superioridade feminina. Esse controlo também passava pela autorização administrativa do casamento. Para que uma professora se pudesse casar o Ministro da Educação tinha de aprovar (Ministério da Educação Nacional, 1936).

Sabemos que o filme *Três Dias sem Deus* esteve, primeiramente, para ter como realizador Raul Faria da Fonseca<sup>78</sup>, porém, em virtude de diversos compromissos profissionais, este não avançou com a realização do filme, tendo então Bárbara Virgínia sido convidada para realizadora. Muito embora Bárbara Virgínia já tenha recebido o argumento, ao nível do texto houve, com certeza, muitas alterações da responsabilidade desta realizadora; a própria Cinemateca, no *press-kit* que distribuiu aquando da apresentação do restauro do extrato do filme, em 2021, atribuiu-lhe consideráveis modificações ao argumento.

...a passagem de Bárbara Virgínia para a cadeira de realizadora traduziu-se numa série de alterações ao argumento (não tanto na ação, mas no tom) ao ponto de Raúl Faria da Fonseca ter feito publicar, no Diário de Notícias, um esclarecimento em que se afastava do projeto. (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, IP, 2021)

Apesar de o argumento já estar mais ou menos pré-fixado, torna-se óbvio que Bárbara Virgínia o alterou. Tinha razões para o fazer, visto que, para além de ter a responsabilidade de realizar o filme, era também a protagonista. Neste sentido, analisando as imagens disponíveis, verifica-se que os papéis de Lídia e das restantes mulheres, assumem uma preponderância muito superior aos dos homens. Aliás, excetuando o senhor da mansão, Paulo de Belforte, o velho, na sua passagem ligeira pela história, as restantes personagens são mulheres e são elas que marcam a história: Lídia, por ser a protagonista, a curandeira/intriguista, por fazer mover a população, e as mães das crianças, que se revoltam, mas que também acabam por perdoar.

Mesmo os protagonistas masculinos do filme são representados como aliados da professora, que vem mostrar ao povo que não devia ter medo do que é diferente. No fundo o ódio vem da desinformação e do medo do desconhecido, aqui representado pela doença mental da mulher de Paulo Belforte. Perante a ignorância e o tabu sobre essa doença o povo imagina violência doméstica, mitos e histórias sobrenaturais. Mesmo a criada acha mais natural e aceitável que Paulo Belforte maltrate a mulher do que a senhora sofra de uma doença mental

---

<sup>78</sup> Raúl Fonseca, para além de ter sido *set decorator* em vários filmes, realizou, em 1931, a longa-metragem *A Lenda de Miragaia*, género de desenho animado feito com base em animação de silhuetas, previamente recortadas em papel (Pina, 1986).

em virtude do acidente; as doenças mentais eram e continuam a ser desconsideradas. O medo do desconhecido e do que é diferente ainda acontece nos dias de hoje, não só com as doenças mentais, mas também com as minorias étnicas, culturais ou sexuais.

Obviamente que este filme não é um grito feminista, não no sentido que chame à atenção para assuntos como a liberdade de voto ou o direito de propriedade, temas tão caros à primeira vaga do feminismo. Nem poderíamos esperar tal coisa de uma obra realizada e produzida em Portugal no ano de 1946, em pleno Estado Novo, que passasse pelas malhas da censura e que fosse nomeada para representar Portugal no Festival de Cannes, conjuntamente com o filme *Camões*, de Leitão de Barros.

Talvez não tanto pela narrativa, mas mais pela forma e pelo facto de a realização estar a cargo de uma mulher, este filme foi o maior marco para a primeira vaga do feminismo e para a representação da mulher no cinema em Portugal. Trata-se de um filme com um *female gaze*, que, na forma como foi filmado, dá um enorme destaque às mulheres; a protagonista tem uma influência enorme no enredo, no qual as mulheres são devidamente valorizadas e colocadas em pé de igualdade com os homens.

## Capítulo 4. 2.<sup>a</sup> Vaga feminismo: *Jogo de Mão* - 1983 (Monique Rutler)

No início dos anos 80 do século XX a fase revolucionária já quase que tinha passado, pelo que o cinema militante, como se veio futuramente a chamar, com temas sociológicos e documentários sobre a revolução do 25 de Abril, a reforma agrária, entre outros, perdeu o interesse. Começaram a aparecer muitas obras com os mais variados temas e, em 1983, surgiram duas longas-metragens de ficção realizadas por mulheres, uma ainda tendo com o pano de fundo o 25 de Abril: *Dina e Django*, de Solveig Nordlund, e a outra, abordando um tema e uma narrativa que considero vincadamente feminista-*Jogo de Mão*, de Monique Rutler. É este último que trago para análise neste capítulo, uma vez que se trata de um filme ainda contemporâneo da segunda vaga do feminismo e com um tema representativo da mesma.

A realizadora, Monique Rutler, franco-portuguesa, nascida em Mulhouse, em 1941, foi uma das primeiras alunas da Escola de Cinema do Conservatório<sup>79</sup>, iniciando-se logo a seguir ao 25 de abril na montagem cinematográfica. Pertenceu à geração do cinema militante, fez parte da equipa de montagem de filmes documentais como *As Armas e o Povo* (1975), realização atribuída a um coletivo, em que se incluem, entre outros, José Fonseca e Costa, António de Macedo, Artur Semedo, ou Luís Galvão Teles, *Terra de Pão, Terra de Luta* (1978), de José Nascimento, e *O meu Nome é...*, de Fernando Matos Silva, sendo este último uma biografia de vários antifascistas. Assina, como realizadora, a sua primeira longa-metragem, estreada em 1981, e com o título *Velhos são os Trapos*, documentário ficcionado<sup>80</sup> sobre os problemas da terceira idade, a institucionalização em lares, a solidão e a morte. De seguida, e apesar de manter a sua atividade de montagem, realiza mais três filmes: *Jogo de Mão* (1983), *O Carro da Estrela* (1989), documentário sobre António Lopes Ribeiro, e *Solo de Violino* (1990), talvez o seu filme mais conhecido e reconhecido, história de época, baseada na vida da filha do fundador do *Diário de Notícias* que, na Lisboa de 1918, se envolve amorosamente com o seu motorista, e que, por esse facto, sofre diversas represálias por parte da sociedade, sendo inclusivamente internada num hospital psiquiátrico. É um filme de época, mas é também um filme que faz ressaltar o carácter e a resiliência de uma mulher de coragem que sofre em face do *status quo* vigente. Esse é um traço comum a *Jogo de Mão*, uma vez que em ambas as ficções há mulheres

---

<sup>79</sup> Este curso iniciou-se no Conservatório Nacional, sendo criada para o efeito, em 1973, a Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema

<sup>80</sup> Documentário ficcionado ou docuficção é algo que se situa entre o documentário e a ficção. Normalmente são utilizados atores, num registo que se pretende tão real quanto possível.

que sofrem e que resistem de forma estoica (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, IP, 1983).

*Jogo de Mão* é uma longa-metragem de 1983, com a duração total de 115 minutos, selecionada e apresentada para competição no Festival de Veneza desse mesmo ano. Em 1985, no *Rimini Film Festival*, em Itália, uma das atrizes, Zita Duarte<sup>81</sup>, veio a receber o prémio de melhor atriz.

O filme está dividido em quatro histórias. A primeira apresenta-nos o personagem Alberto, engraxador na Baixa de Lisboa, que mantém uma dupla relação amorosa, com Isabel, empregada numa sapataria, sua amiga de infância e namorada quase desde essa altura, e Carolina, angolana, que tenta escapar à prostituição e que se refugia, porque é procurada por um proxeneta, em casa de uma amiga de Alberto. Com Carolina, Alberto diverte-se, vai a festas, dança e passeia na rua; Isabel é a sua namorada institucional, com a qual faz piqueniques na praia ao domingo, durante os quais ouve relatos de futebol, mal lhe ligando. A situação agrava-se quando, um dia, por acaso, Isabel vê Alberto e Carolina juntos; desesperada, consulta uma vidente e confronta Alberto com a traição, que a nega veementemente. Este duplo namoro só é conveniente e confortável para Alberto, que se gaba da situação perante os amigos; pelo contrário, para Carolina e para Isabel, que planeiam um relacionamento e uma vida em comum, é um sofrimento. Isabel confessa a Alberto que este a devia tratar com mais respeito.

Na segunda história, é-nos apresentado um casal de meia-idade que vende peles nas feiras. O homem, Manuel, irascível, depreende-se que por causa do álcool, passa todo o tempo a beber vinho de um garrafão, indis põe-se e maltrata a mulher, Maria. Também trata mal a equipa de filmagens que andava na feira a realizar um documentário, dada a possibilidade de ser filmado e por terem feito umas perguntas à sua mulher. Quando a feira termina, o casal carrega as peles numa camioneta de caixa aberta e, com a desculpa de ter de cuidar delas, a mulher é mandada para a traseira do veículo, junto da carga. Após chegarem a casa, quando Maria já descarregou sozinha toda a carga, Manuel vai para a taberna, onde se embebede e se envolve numa discussão. É salvo da situação pela mulher, que o tinha seguido. No entanto, é ela que acaba por ser maltratada pelo marido. No dia seguinte, de manhã, a mulher, com um olho negro, arruma, limpa a casa e carrega novamente as peles na camioneta, enquanto o homem, que acorda com uma grande ressaca, se levanta, lava e toma o café que ela lhe preparou. Seguem os dois para uma nova feira, ele na cabina, a conduzir, e ela é novamente mandada para o compartimento de carga, juntamente com as peles. Num ressaltado da estrada, parte da carga de

---

<sup>81</sup> Era a intérprete de Maria, na segunda história do filme, dos vendedores de peles em feiras.

peles e a mulher caem da camioneta, facto de que Manuel só se dá conta quando chega à feira. Volta atrás e vê Maria a caminhar em sua direção, submissa, e carregando as peles que caíram. Esta foi a cena que mais me marcou em todo o filme, pela crueza com que resume toda a mensagem do filme.



Figura 4.1 – Cena em que Maria carrega as peles que caíram da camioneta.  
Fonte: Fotograma do filme *Jogo de Mão* (Rutler, 1983)

A terceira história inicia-se num clube de luta livre e com uma conversa entre dois dos desportistas sobre a dificuldade de arranjar trabalho. Um deles, José, segue conselho do outro e consegue um emprego como porteiro numa discoteca. Em simultâneo, Maria de Jesus, estudante, também com dificuldades em arranjar emprego em part-time e com o sonho de ir tirar um curso de jornalismo em Paris, acaba por se prostituir na mesma discoteca onde José trabalha. Começam a sair os dois e, em conjunto, assaltam os turistas que frequentam a discoteca, após ela os seduzir e embebedar. Entretanto, Maria de Jesus pede a José 50 contos emprestados, prometendo devolver-lhos um mês depois. Tudo não passa de uma tramoia, José descobre, mas acaba por perdoar.

Finalmente, a última história desenrola-se num ambiente da alta sociedade, num grande casarão e à volta de uma mesa, discute-se os destinos de um jornal, que acaba de ser adquirido pelo anfitrião da casa, D. António Cardeal. Nos discursos enaltecem-se as qualidades do futuro dono. Após o jantar, os homens afastam-se das mulheres, e o anfitrião folheia um álbum de fotografias antigo, o que o faz reviver os “momentos de diversão” aquando jovem, mais concretamente, a ocasião em que conhece a sua mulher, que tinha acabado de lhe ser apresentada num baile. Após essa recordação, convence os outros a saírem, despede-se da mulher e vai passar o resto da noite numa casa de fados, onde convive, com os amigos e com

várias fadistas, suas amantes. Ele e um coronel seu amigo vão para casa de uma das fadistas e, aí, em pleno ato sexual, tem um ataque cardíaco e falece. A fadista telefona à mulher que, com uma grande frieza, se disponibiliza a tratar de tudo.

A ação deste filme e das quatro histórias narradas decorre num tempo que lhe é contemporâneo, há apenas um pequeno *flashback*, na quarta história, que remete para a juventude de um dos protagonistas. Esta contemporaneidade não diz somente apenas respeito à ação, mas também aos temas que reproduzem vivências e situações dos anos 80 do século XX. É o caso das festas de cariz africano, onde Alberto e Carolina se divertem, que surgem em consequência da súbita migração de milhares de pessoas oriundas dos PALOP, ou dos passeios à praia em família, aos domingos, que se prolongam praticamente durante todo o dia e que envolvem piqueniques na praia ou nas zonas circundantes, ou o ambiente degradado da zona ribeirinha de Lisboa, designadamente da área do Cais do Sodré, que na altura abrigava um conjunto de discotecas ligadas à prostituição, ou ainda os ambientes de feira, localizadas na periferia de Lisboa, e que serviam como zonas de encontro, de lazer e de compras das classes baixas citadinas e/ou rurais.

Como referido pela própria realizadora, em entrevista realizada na Cinemateca, em 2019, o filme baseia-se em factos reais que lhe tinham sido contados ou que ela tinha observado (Rutler, 2019). Mas tratando-se de histórias singulares, diria que todas elas representam comportamentos tipo de uma sociedade em que os direitos das mulheres pouco contavam. O fio condutor ou elo de ligação entre as quatro histórias, apresentado por um pequeno *sketch* de bonecreiros no início de cada uma delas, é sempre a história, contada de uma forma satírica, de uma ou mais mulheres, da sua resiliência perante a humilhação que sofrem ou que são obrigadas a infligir para alcançar um bem maior. A primeira história apresenta duas mulheres que são intermitentemente postas em segundo plano por Alberto e que já tiveram, supõe-se, histórias amorosas ainda piores. No caso do casal que vende peles na feira, a mulher é um caso de resiliência, ela tudo tolera ao seu marido. Independentemente de ele a tratar como se fosse mais uma das mercadorias que vende, como sua propriedade, uma espécie de escrava, ela mantém-se resignada, fiel, voltando sempre para junto do seu opressor, como na última cena da sequência em que se vê a mulher a regressar com as peles à cabeça para junto do seu marido. Já na terceira história, a mulher manobra toda a ação por forma a conseguir o seu objetivo: ir para Paris tirar um curso de jornalismo. O namorado, que ela despreza, conforme se revela na última cena desta sequência em que lhe chama “homem de merda”, só lhe servia para arranjar dinheiro, quer ajudando-a a assaltar os turistas que ela seduzia e embebedava na discoteca, quer através do empréstimo que depois não pagou. Na última história, volta a aparecer a submissão

e a solidão feminina, mas, desta feita na alta sociedade: é a mulher que fica sozinha em casa enquanto o marido sai à noite com os amigos. A prostituição é substituída pelas amantes fadistas ou pelas empregadas de casas de fado, também aqui a submissão é exercida pelos homens, todos pertencentes a uma elite poderosa (donos de jornais, juizes, advogados, entre outros).

Qualquer das histórias retrata situações plausíveis na época, com que o espetador se poderia identificar. São narrativas em que a mulher, independentemente da classe social a que pertence, se submete ao machismo predominante, é uma chamada de atenção para a desigualdade e a injustiça que ainda subsistem na sociedade portuguesa no que respeita ao relacionamento entre homens e mulheres.

Como referido pela realizadora na nota de distribuição do filme, aquando da respetiva candidatura ao Festival de Veneza, *Jogo de Mão* é “uma meditação resultante de uma aturada análise e pesquisa acerca da manifestação e condição do machão ibérico, que tem a sua mais acabada expressão no machista lusitano” (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, IP, 1983). Acrescentaria que o filme é muito mais que isso, é também um retrato de época da condição feminina. Apesar de o 25 de abril já ter acontecido há cerca de dez anos (estamos em 1983/1984 quando o filme é produzido), e apesar de as mulheres terem recentemente conquistado o direito de voto, ainda subsiste um machismo gritante, que, nalguns aspetos, se torna mais visível, sendo possível falar e até fazer um filme sobre o assunto. Apesar de a autora/realizadora o ter negado<sup>82</sup>, esta obra é uma chamada de atenção, das primeiras em Portugal, em forma de filme, para um tema proeminentemente ligado ao movimento feminista.

Mas não é só o tema do machismo que é abordado, é também a apresentação da fragilidade de algumas mulheres, como a que vende as peles ou da mulher do dono do jornal, financeiramente dependentes dos respetivos maridos, o que as faz aceitar uma situação de humilhação e de subordinação que já não é suposto existirem numa sociedade que se pretende desenvolvida e que quer entrar na União Europeia.

Também a realizadora nos chama a atenção para a violência doméstica. Maria, a mulher do peleiro é nitidamente maltratada pelo mesmo com agressões que porventura configuram violência doméstica, a qual já era considerada um problema social na altura, muito embora só nos finais da década de 1990 seja legislado e criado o Plano Nacional de Violência Doméstica (Dias, 2000)

Por outro lado, a prostituição é também um tema muito presente no filme, e é também um dos assuntos que preocupa o movimento feminista desta vaga. Na primeira história, uma das

---

<sup>82</sup> Entrevista dada no Diário de Lisboa em 1984 (Rutler, 1984)

protagonistas pretende sair da prostituição, pois é explorada e perseguida pelo proxeneta e, na terceira, a protagonista usa a prostituição como forma de rendimento temporário e como única forma de atingir um objetivo que para ela é muito nobre: a independência financeira e o pagamento da deslocação e estadia em Paris para tirar o curso de jornalismo que ela ambiciona frequentar. É um retrato da penúria do país, de ausências de expectativas, da falta de apoios para as classes mais pobres, impossibilitadas de seguir os seus estudos face à absoluta necessidade de subsistir e também da falta de emprego, especialmente para as mulheres. Com efeito, nos anos 80 do século passado, a taxa de desemprego feminino chegou a ser mais do dobro da masculina: em 1983, a taxa de desemprego feminina era de 11,6% e a masculina de 4,6% (Pordata, 1983).

Monique Rutler representa mulheres de várias classes sociais, quase sempre dependentes de homens. É o caso de Carolina, emigrante angolana, e da estudante Maria de Jesus, que se prostituem, de Maria, a feirante, totalmente dependente de Manuel (embora se trate de um negócio familiar, o ascendente do marido e a forma quase escravagista como este a trata, faz-nos supor que ela não tem qualquer liberdade em termos financeiros), e é também o caso da mulher do dono do jornal, que não tem qualquer profissão remunerada, situação absolutamente normal para qualquer senhora da alta sociedade. Também em termos emocionais se passa mais ou menos o mesmo: excetuando a estudante Maria de Jesus, todas as protagonistas sofrem e estão muito ligadas emocionalmente aos homens, Isabel porque se quer juntar com Alberto, Maria que está enredada numa relação em que se anula completamente, e a mulher da alta sociedade, que permite o adultério do marido.

Os homens são apresentados de uma forma rude e os seus atos, nalgumas ocasiões, de tão exagerados, tornam-se ridículos, são, no entanto, representações da sociedade, conforme refere a realizadora trata-se de situações baseadas em factos reais. Por isso acaba-se por ganhar uma empatia com as mulheres representadas.

Esta representação dos homens, a empatia para com os personagens femininos e os assuntos apresentados, designadamente a dependência da mulher, a prostituição, especialmente a existente na zona lisboeta do Cais do Sodré, erradicada dos seus bares aí presentes só em meados dos anos 80, ou seja um pouco depois da produção do filme (Lopes M. S., 2022), o adultério masculino assumido e aceite, e a precaridade das comunidades imigrantes, particularmente das mulheres, com dificuldade em arranjar trabalho, fazem deste filme uma obra de cariz feminista.

## Capítulo 5. 3ª Vaga feminismo: *Os mutantes* – 1998 (Teresa Villaverde)

A seguir a *Três Dias sem Deus*, *Os Mutantes* foi o filme que desde sempre soube que deveria incluir neste trabalho. Para além de abordar assuntos assumidamente feministas, é também um filme marcante sobre a juventude e os problemas dos jovens de finais do século XX.

Foi realizado por Teresa Villaverde, uma das cineastas mais proeminentes do espaço cinéfilo português. Desempenhou muitas outras funções na área, como as de argumentista, produtora e até atriz, tendo já realizado sete longas-metragens de ficção. *Os Mutantes* foi a sua terceira longa-metragem, a seguir a *Idade Maior* (1991) e a *Três Irmãos* (1994). Mais recentemente realizou *Água e Sal* (2001), *Transe* (2006), *Cisne* (2011) e *Colo* (2017). Cineasta nascida em Lisboa, em 1966, mas com origens açorianas, já conquistou com as suas longas-metragens, documentários ou curtas, diversos prémios internacionais. Destaco, entre eles, o *Elvira Notari Prize*, no Festival de Veneza de 1994, prémio que homenageia as primeiras obras de mulheres realizadoras, com o filme *Três Irmãos*, o prémio de melhor realizadora, na *Mostra de Valência-Cinema del Mediterrani*, em 1995, também com o mesmo filme, o prémio especial do júri no *Festival del Cinema Europeo*, em Lecce, Itália, no ano de 1997, com a longa-metragem *Transe*. *Os Mutantes*, para além de ter sido nomeado para o prémio *Un Certain Regard* do Festival de Cannes de 1998 e para as categorias de melhor realizadora e melhor filme dos Globos de Ouro de Portugal de 1999, ganhou o prémio *New Director's Showcase Award*, no Festival de Seattle (Ramos, 2021).

*Os Mutantes* gira essencialmente em torno de Andreia e de dois rapazes, Pedro e Ricardo, todos internados em institutos de reinserção social. Numa primeira fase assistimos à fuga destes protagonistas dos respetivos reformatórios. Ela, após ter-se autoinfligido de um corte numa mão, é levada para um hospital, de onde foge, e eles que saltam o muro do reformatório para a rua. Uma vez fora do reformatório, deambulam pelas ruas da cidade e envolvem-se em diversas experiências marginais. Pedro e Ricardo, a troco de algum dinheiro, aceitam posar seminus nalgumas cenas de um filme de pornografia infantil, depois passeiam pela cidade, encontram-se com outros miúdos já seus conhecidos, provavelmente de outras fugas, que sobrevivem na rua à base de expedientes, entre eles a venda de droga.

Andreia foge do hospital e vai procurar Miguel Ângelo, figura que nunca aparece no filme, mas que, depreende-se, será o pai do filho que ela carrega no seu ventre. Embora não se encontrando com Pedro e Ricardo, passa pelos mesmos sítios onde eles já tinham estado. É assim que encontra o miúdo que, conjuntamente com Pedro, tinha salvo um cão de morrer afogado. Apesar da violência é interessante notar que a realizadora não deixa de focar o aspeto

da amizade e da solidariedade que existe entre estes jovens marginalizados. É o caso da referida cena de salvamento do cão, mas também de uma cena em que Pedro, após Ricardo ter sido agredido por um elemento da filmagem, lhe enche a cara de pensos de tal forma exageradamente que ambos se riem.

Ricardo e Pedro, após a denuncia de um gerente de um carrossel, que os apanha drogados e a dormir no local, são levados de novo para o reformatório. Também Andreia, cansada de procurar o seu Miguel Ângelo, volta para o reformatório. Aí é informada pelo diretor que, em virtude das suas reincidências de fuga, terá de ser transferida para outra instituição, em Viseu, viagem que é programada para a sexta-feira seguinte. Nesta cena o diretor diz-lhe que, nesse momento, já não há hipótese de ela fazer aquilo que ela queria, subentende-se, abortar.

Também Pedro vai nesse mesmo fim de semana visitar os pais à terra. Aí ele encontra a sua família e, em conjunto com o irmão, vai ao café da aldeia onde veem televisão. No regresso encontram o pai bêbedo, que lhes pede dinheiro. Pedro não acha justa a situação, envolve-se numa luta com o pai e foge para casa de uma das sociólogas do instituto, com a qual simpatizava. Pede-lhe que o deixe ficar a viver com ela para sempre.

Em simultâneo, Andreia chega à instituição em Viseu, onde fica muito pouco tempo, já que foge nessa mesma noite e vai para Lisboa ter com a mãe. Esta tenta convencê-la a voltar para a instituição, uma vez que não está bem, não pode cuidar dela, não tem condições para ficar com ela. Andreia abandona o plano de ficar com a mãe e vai novamente para a estrada. Na cena seguinte, vê-se Andreia numa casa de banho de uma estação de serviço a ter o bebé sozinha. Esta é a cena que considero mais impactante do filme e que o marca indelevelmente, dura cerca de cinco minutos e nela se reflete toda a emergência da situação, nela se manifesta todo o desespero da personagem, a impossibilidade de outra solução.



Figura 5.1 - Cena em que Andreia tem um bebé na casa de banho  
Fonte: ANIM-Cinemateca, Fotograma do filme *Os mutantes* (Villaverde, 1998)

O bebé é resgatado por utentes da estação de serviço, que chamam os serviços de emergência. Enquanto o bebé é transportado para uma ambulância, Andreia, no café da estação de serviço, toma um galão de leite e chora – toda esta cena é extraordinária e nela repousa toda a força do filme. Andreia abandona a estação de serviço, lamentando-se por ter deixado o bebé e entra numa floresta.

Entretanto, Ricardo foge da instituição e rouba uma televisão, mas é apanhado e espancado até à morte. Pedro volta ao internato e tem a notícia da morte do amigo. Foge novamente e, na rua, encontra um dos miúdos que vive à beira-rio com a camisola do Ricardo. Tira-lha, veste-a e vai para a beira do rio gritar pelo nome de Ricardo.

Quer Andreia quer Pedro só querem um lar, mas ninguém os quer. Nas suas deambulações encontram-se com muitos outros jovens que estão na mesma situação. São realidades que nos são próximas, que vemos, principalmente nas ruas das grandes cidades, em Lisboa por exemplo, por via da proliferação do consumo de drogas ou do álcool, bem como pelo desemprego, que afeta os jovens, mas também os respetivos pais, e que os conduzem para instituições ou para a rua. Numa publicação de Maria João Leote de Carvalho sobre o Sistema Nacional de Acolhimento de Crianças e Jovens, é referido que, em 1996, existiam cerca de 9500 crianças e jovens colocados em instituições de acolhimento e quase 4000 em famílias de acolhimento, na maioria com relações de parentesco (Carvalho, 2013, p. 32). Se a esses somarmos mais 875 menores em instituições tutelares<sup>83</sup>, verificamos que, nessa época, existiam cerca de 15 mil crianças e jovens nestas situações. Apesar de tudo, de acordo com a mesma fonte, a situação tem vindo a progredir favoravelmente: “a evolução no sistema nacional de acolhimento de crianças e jovens está marcada, desde 2006, por um decréscimo do número de indivíduos acolhidos (na ordem dos 30,1% até 2012)” (Carvalho, 2013, p. 34).

Mas a situação de Andreia ainda é mais premente e é ela que evoca as reivindicações feministas; no caso de Andreia, a possibilidade de aborto, ou a alternativa, ter e criar a criança, não são opção. Ter a criança e abandoná-la, percebe-se que a contragosto, resta como sendo a única solução: tal como a sua mãe, também Andreia não tem condições para criar uma criança. O tema do aborto foi, na época, um assunto muito presente na sociedade portuguesa, recorde-se que foi em 1998 que se referendou pela primeira vez a possibilidade de interrupção voluntária da gravidez por vontade única e expressa da mulher. A quantidade de abortos clandestinos em Portugal, estimada, nos anos 90 do século passado era de cerca de vinte mil por ano (Dias e

---

<sup>83</sup> Dados PORDATA – Menores em instituições tutelares: total e por grupo etário. Estes dados referem-se a menores internados em centros tutelares, em virtude da prática de um crime.

Falcão, citados em Melo, 2017). Em 2005, este continuava a ser um problema grave: “cerca de 17 mil abortos clandestinos (no ano de 2005), que por vezes conduziam a mortes — como a criminalização de mulheres, de que é exemplo o mediático julgamento de 17 mulheres na Maia (e a consciência de que isso constituía uma dupla vitimização das mesmas)” (Feio, 2021, p. 133). A maioria desses abortos eram realizados sem condições médico-sanitárias, originando a morte das mulheres ou provocando-lhes lesões permanentes. Apesar de tudo, apenas em 2007, com um novo referendo, foi este assunto descriminalizado em Portugal.

O tema e a abrangência da ação e da narrativa de *Os Mutantes* não se insere *tout court* numa lógica de reivindicação clássica do feminismo da segunda vaga. Não se trata apenas de uma luta das mulheres pelo direito ao aborto, embora tal lhe esteja subjacente. O que também está em causa é uma situação muito mais particular da sociedade, ou de uma franja da mesma, é o retrato da situação daqueles que se transformam em mutantes para poderem sobreviver, ou que sobrevivem por isso mesmo. Assim, não são só os problemas da mulher que estão em causa, são também os problemas dos seus filhos, que, devido a uma sociedade desajustada, afetam todos. São histórias de injustiças que transcendem a mulher, como o caso dos rapazes do reformatório, Pedro e Ricardo, que não se conseguem integrar na sociedade normalizada. Mesmo o caso de Andreia, que pensa em abortar e que até, em certa medida, é incentivada a fazê-lo, mas não o faz, optando por ter o bebé, embora que abandonando-o depois, se traduz num dilema de ausência de condições económicas e de falta de afetos por parte da mãe e do namorado. Todo o filme é um grito sobre o *underground* destes pequenos jovens delinquentes, oriundos de famílias desestruturadas, mas é também uma chamada de atenção para a particular fragilidade das adolescentes-mulheres que habitam os reformatórios e a impossibilidade de elas assumirem a sua maternidade de forma plena.

A gravidez na adolescência é um problema grave na sociedade, não só para a criança, mas também para os pais. Normalmente, está associado a situações de carências económicas, à baixa escolaridade, à desestruturação familiar e ao consumo de estupefacientes. Tornou-se um assunto político e mediático em meados dos anos 80 do século passado, foi nessa altura em que se promoveram leis e mecanismos de divulgação ao nível escolar, de planeamento familiar e de acesso a contraceptivos, que começaram a ter resultados nos anos seguintes. Apesar de em 1998, ano da realização de *Os Mutantes*, e de acordo com um estudo da UNICEF, o nível de nascimentos de mães adolescentes ter melhorado, este ainda era um assunto preocupante: estudos estatísticos mostram que cerca de 20 em cada 1000 adolescentes tinham uma gravidez (Brigadeiro, 2010). Só para termos uma noção da extraordinária melhoria que se conseguiu mencionemos uma outra estatística, desta feita referente a 2015: nesse ano o número de

nascimentos de mães adolescentes foi de 2295, cerca de 8 vezes menos que em 1980 (Capucho, 2017).

Este olhar sobre a adolescência é algo que é novidade em termos filmicos em Portugal, onde, normalmente e nos filmes anteriores as mulheres surgem como adultas, os problemas e o *plot* são sobre adultos. *Os Mutantes* é um filme do género *coming of age*<sup>84</sup>, e, contrariamente a outros muito mais comerciais, este preocupa-se com dois temas muito importantes e significativos para os movimentos feministas da época: o aborto e a gravidez na adolescência.

---

<sup>84</sup> O género *coming of age* é um tipo de filme normalmente representado por adolescentes e cuja narrativa se baseia nos seus problemas. (Daniels, 2022)



## Capítulo 6. 4ª Vaga feminismo: *Lobo e Cão* – 2022 (Cláudia Varejão)

Tal como muitas outras realizadoras portuguesas, também Cláudia Varejão se iniciou nas longas-metragens de documentários, realizando a sua primeira em 2016. Esse trabalho, orientado à volta do quotidiano dos bailarinos e dos técnicos da Companhia Nacional de Bailado de Portugal, que comemorava os seus 40 anos de existência, teve como título: *No escuro do Cinema Descalço os Sapatos*. Ainda no mesmo ano, Cláudia Varejão termina o documentário *Ama-San*, sobre um grupo de mulheres, herdeiras de uma geração de mergulhadoras que no Japão, há milénios, coletam objetos e caçam no oceano. Em 2020, realiza o seu mais recente documentário, *Amor Fati*, um conjunto de retratos sobre as similitudes das duplas que nos surgem quotidianamente, quer se trate de um homem e uma mulher, de dois homens, de duas mulheres, de um homem e um cão, enfim, sobre casais (Associação Portuguesa de Realizadores, 2022).

A sua primeira experiência na ficção de longa-metragem é precisamente o título que escolhi abordar, *Lobo e Cão*, filme inteiramente rodado nos Açores, mais precisamente na ilha de São Miguel, com personagens e elenco totalmente amador e maioritariamente originário da vila piscatória de Rabo de Peixe.

O filme inicia-se, em ecrã preto, com uma reflexão sobre o carácter isolado das ilhas e mais especificamente dos Açores e sobre a infinitude de situações, sentimentos e até espécies animais marinhas que podem surgir, ou sobreviver, em virtude desse isolamento, de um menor contacto com a civilização. É uma dessas particularidades ou singularidades que é abordada logo na primeira cena, que ocorre a bordo de um barco repleto de turistas, ao largo de uma das ilhas dos Açores, na qual, Ana, a protagonista, distribui panfletos sobre a observação de baleias, evento ou situação praticamente único em Portugal. Após essa primeira cena são-nos apresentadas as restantes personagens principais: Paulina, mãe de Ana, que, para além de ter a seu cargo toda a gestão doméstica e de ser cuidadora da mãe e dos seus três filhos, é também instrutora de condução automóvel; Simão, irmão mais novo de Ana e que tem um problema auditivo; Telmo, irmão mais velho de Ana, que trabalha nas artes piscatórias e que se dedica ao tráfico de narcóticos. À noite, no quarto, e enquanto Ana se masturba em silêncio, para não acordar a restante família, Telmo, numa praia, e em conjunto com outros rapazes, recolhe diversos bidões, que, no seu interior, contêm droga. Na manhã seguinte Luís Filipe, amigo mais chegado de Ana, e primeiro membro da comunidade LGBTQIA+ que nos é apresentado, penteia a mãe e, depois, com a sua ajuda, maquilha-se. Ana, na sua pequena trotinete, vai buscá-lo a casa e ambos partem na direção da escola, onde se encontram com os restantes alunos, todos com máscaras faciais

que imitam animais: os dois da frente com uma máscara de lobo e outra de cão. À saída da sala de aulas, no corredor da escola, há um primeiro confronto entre Luís Filipe e um aluno: este chama-lhe paneleiro e diz-lhe que o que ele precisava de ter era de um par de mamas. Entretanto, a mãe de Ana, enquanto dava uma aula de condução, chama a atenção de Ana e Luís Filipe, que tinham apanhado boleia, para a necessidade da constituição de uma família tradicional, casar e ter filhos. Luís Filipe ri-se e troca um olhar de cumplicidade com Ana, isso não é para ele, mas Ana fica calada. Mais à frente, e a propósito de Ana ter emprestado a sua trotinete ao irmão, o que a obrigou a vir sozinha da doca de peixe para casa, a mãe comenta que tal não deveria ter acontecido, visto que uma rapariga não devia vir sozinha por aqueles caminhos. Ana riposta e diz que, se fosse um homem, já não havia problema e revolta-se, manifestando a sua necessidade de liberdade, aquela ilha prende-a.

Entretanto Ricardo, casado e vendedor ambulante e abastecedor da fruta que Ana distribui assedia-a. Assumindo uma posição de superioridade, estabelece com Ana uma relação afetiva, que, face aos sinais de rejeição que ela transmite, não é correspondida. O culminar dessa relação parece ser o batismo do filho de Ricardo, ao qual a maior parte da aldeia assiste, inclusive Manuel, pai de Luís Filipe, que, embevecido, testemunha essa celebração tradicional. Enquanto Ana, no âmbito da sua atividade de distribuição de fruta (ananases), visita um grande navio-cruzeiro de viagens, dirigido por uma estrangeira, mulher do mundo, Telmo parte numa peregrinação religiosa, só de homens, na qual Luís Filipe também vai, apesar de, no início, os outros homens estarem contra a sua participação. Numa das casas de abrigo, o dono oferece a Luís Filipe um rosário antigo, mas, ao colocar-lho ao pescoço, repara no tronco totalmente depilado do jovem e pergunta-lhe se agora já se admitiam peregrinos com pele de menina. Luís Filipe, perante a provocação, nega-se a receber o rosário, acabando, todavia, por aceitá-lo, após o homem lhe ter assegurado que se tratava apenas de uma pequena brincadeira.

Ana e a mãe vão buscar Cloé, grande amiga de infância da primeira, que chega do Canadá para passar férias na ilha. Cloé passa a ajudar Ana na distribuição dos ananases e assim acabam por ir ao navio-cruzeiro entregar mercadoria. Aí, são convidadas a visitá-lo, vão à discoteca onde dançam, assistem a um concerto de uma banda composta por um grupo de mulheres e trocam alguns olhares cúmplices. Cloé junta-se aos restantes amigos e amigas de Ana que constituem a comunidade LGBTQIA+ da ilha, planeiam festas, pequenas excursões e vestem-se de forma vistosa e orgulhosa. Mostram-se por toda a aldeia, organizando-se inclusivamente para participar na procissão, acontecimento anual de suma relevância para todos. No decorrer da procissão, o pai de Luís Filipe não aguenta mais e arranja uma briga com o filho e com os restantes elementos da comunidade LGBTQIA+ que seguiam na procissão; para ele, é uma

vergonha enorme a presença daquele grupo de pessoas, vestidas daquela maneira, numa festividade tão religiosa, tradicional e importante para a aldeia e para a ilha. Após a procissão, há um bailarico onde todos dançam e se divertem e que junta a comunidade LGBTQIA+ com os restantes aldeões em saudável camaradagem. Cloé e Ana vão até à praia onde fazem amor pela primeira vez. Cloé termina as férias e parte, não sem antes incentivar Ana a seguir o seu sonho de liberdade, de sair daquela ilha.

Manuel e mais algumas mulheres da ilha iniciam um ritual religioso para que o diabo saia do corpo de Luís Filipe, rapam-lhe o cabelo e dizem várias missas e rezas, porém esse parece ser o seu último ritual de desinibição, já que funciona como que um momento de fuga da sua família tradicional e preparação para o que se segue, ou seja, a iniciação e integração na sua outra família, a comunidade LGBTQIA+, simbolizada através de uma encenação em que os outros elementos o vestem com um casaco transparente e se unem a ele, num palco, um a um.



Figura 6.1 - Cena em que Luís Filipe se liberta da tradição.

Fonte: Fotograma presente no press-release do filme *Lobo e Cão* (Varejão, 2022)

Entretanto, Paulina que já tinha descoberto que o seu filho Telmo estava envolvido no negócio da droga e que também ele é um consumidor ativo, começa a entender a forte relação que Ana teve com Cloé e a aperceber-se do sonho de Ana de partir da ilha e de se libertar. Ana despede-se do irmão, da mãe e de Luís Filipe, que também se separa de vez da sua família tradicional, e dirige-se para o navio-cruzeiro, onde irá trabalhar e viajar. Tal como as baleias, primeira cena do filme, também ela passará a ser um ser livre que, periodicamente, poderá visitar a ilha de São Miguel. Esta última cena é acompanhada pela música *Porque te Vas*, versão da banda *Vive la Fête*, uma ode à liberdade, ao amor e à saudade.

*Lobo e Cão* estreou-se em setembro de 2022, no *Venice International Film Festival*, evento iniciado em 1932, sendo considerado um dos festivais de cinema mais prestigiados e o mais antigo do mundo. No âmbito dessa participação, o filme recebeu o prêmio *Giornate Degli Autori*, promovido pelas associações de realizadores e autores italianos e atribuído às 10 obras que mais originalidade, inovação e qualidade apresentem em todo o festival (*Giornate degli Autori*, 2022).

Ainda antes de se estrear nas salas de cinema nos Açores, em 15 de novembro de 2022, e depois a 8 de dezembro de 2022, em Portugal Continental, passou pela *Mostra de Valência-Cinema del Mediterrani*, pela *Viennale International Film Festival*, na Áustria, pelo *Thessaloniki International Film Festival*, na Grécia, e também pelo festival *Chéries Chéris*, em Paris, este último exclusivamente dedicado a filmes LGBTQIA+ (Pimentel, 2022).

Conforme já se percebeu, trata-se de um filme cuja ação se centra numa comunidade minoritária ficcionada que vive na ilha de São Miguel, nos Açores. Embora ficcionada no filme, esta comunidade LGBTQIA+ existe mesmo. A história e a inspiração para o filme (e também para o título *Lobo e Cão*), partem de uma realidade que a realizadora presenciou, um encontro entre um grupo de raparigas trans e os seus familiares, homens da pesca. O título, e já agora o filme, falam da complementaridade entre essas duas realidades completamente distintas e também da interação entre elas (Pimentel, 2022).

O filme resulta da interação entre o contemporâneo, representado pelos jovens trans, pelas suas festas e pela sua apresentação muito vistosa e muito afirmativa (maquilhagem e roupas) e o tradicional e os seus costumes, com os homens ligados ao mundo da pesca, às tradições e representações ultrarreligiosas, um mundo ainda muito apegado à fé cristã, às missas, às peregrinações e às procissões, um culto em que todos participam e acreditam. Numa mesma ilha coexistem estes dois mundos, não sem conflitos, sendo o maior deles representado pelo desejo de liberdade de Ana, a protagonista, pela sua urgência de se poder expressar livremente e pela incompreensão da sua mãe, que a acha ingrata, insatisfeita com tudo o que lhe acontece. Há, no entanto, duas pessoas que a vão entender, pessoas de fora da ilha, a gerente do navio-cruzeiro e a sua amiga/namorada Cloé, e são elas que a ajudam a concretizar a sua libertação, a primeira fornecendo-lhe os meios, um emprego no navio-cruzeiro, e a segunda a coragem e o incentivo necessários. Com o decorrer da narrativa, a mãe também acaba por apoiar e perceber a sua necessidade de independência.

Também Luís Filipe, o grande amigo de Ana, se confronta com preconceitos e estigma, e também ele se encontra entre o permanecer e o partir, neste caso particular, entre ficar com a sua família tradicional ou juntar-se definitivamente à comunidade LGBTQIA+. Acaba por se

juntar a esta, numa cerimónia que, a meu ver, é, em termos estéticos, das mais fortes do filme: Filipe rapa o cabelo e é vestido de forma resplandecente, tudo acompanhado musical e dramaticamente de uma interpretação da ária *What Power Art Thou* da ópera King Artur, de Henri Purcell. Esta transformação ou passagem é a assunção por parte de Luís Filipe das suas vontades, do seu gosto de vestir calças e saias, de se maquilhar, ou de rapar os pelos do corpo. Esta conversão foi precedida de uma peregrinação à volta da ilha, durante a qual Luís Filipe se vê confrontado com algumas micro-agressões: a primeira teve a ver com o facto de alguns dos homens não quererem que ele participasse na peregrinação, pois não o achavam suficientemente homem, e a segunda partiu de um dos donos de uma casa de acolhimento, que desdenhou do facto de ele não ter pelos no tronco, como se fosse uma menina. Estes são exemplos de agressões a que a comunidade LGBTQIA+ está constantemente sujeita, não só na ilha dos Açores, só que nesse meio mais pequeno toma maiores proporções, tudo é mais frágil e sensível.

Interessante também é o misticismo e a subsistência de um conjunto de lendas e superstições, de que é exemplo a morte semanal de uma das galinhas que a família possui: tal é entendido pela avó de Ana como uma premonição, um castigo que a população lhes inflige ou algo sobrenatural que as está a castigar, a elas, mulheres que vivem sozinhas, sem a presença de um homem. Para além da possível associação ao lobo como um pilha galinhas, há aqui também uma referência e condenação das famílias monoparentais, que, numa sociedade tão tradicional, não são bem vistas.

Outra história, ou lenda, que nos é narrada diz respeito a uma mulher que se suicidou e que passou a ser uma morta-viva que assombra uma gruta localizada perto da Lagoa das Sete Cidades. Essa mulher era do tempo em que as mulheres tapavam completamente a cara<sup>85</sup> e matou-se porque ansiava liberdade, mas o seu marido nunca a deixava sair de casa.

Há ainda uma outra história que Ana conta a Cloé e que lhe foi transmitida da sua avó, que por sua vez a ouviu da sua avó, e que conta que, nesse tempo, quando nascia uma criança mulher o cordão umbilical teria de ser queimado no forno da cozinha, para que ela soubesse o lugar a que pertencia.

Estas histórias ou lendas fazem, todas elas, referência ao papel da mulher naquela sociedade, mas fazem-no situando-as no passado. Como que lançando uma expectativa num futuro melhor, diferente, também aqui está implícita uma mudança, uma esperança na libertação

---

<sup>85</sup> Nos Açores e até meados do século XX era habitual as mulheres usarem um capote e um capelo que lhes tapava parte da cara. “O capote é uma capa rodada feito com pano inglês grosso e resistente, azul-escuro ou preto, que cobria o corpo da mulher até aos pés. O capelo é uma cobertura de cabeça, suportada por um aro metálico ou de osso de baleia, que tem, por norma, um forro de cânhamo que assegura a forma e consistência” (Sousa, 2022).

desses atos e dessas tradições que oprimiam as mulheres. Acresce, para esse otimismo, a naturalidade na aceitação da pertença à comunidade LGBTQIA+, casos da mãe de Luís Filipe que inclusive o ajuda a maquilhar-se, da mãe de Ana, que a consola após Cloé se ir embora, e de vários peregrinos, que defendem Luís Filipe durante a procissão.

Como referido na *press-release* que acompanhou o filme ao concurso no Festival de Veneza, também a realizadora, tem esperança num melhor futuro, especialmente para a comunidade LGBTQIA+. Durante o processo de filmagem, em conjunto com a produção, foi criada uma modalidade de apoio social à comunidade LGBTQIA+, o projeto (A)MAR-Açores pela Diversidade. Cláudia Varejão também dá conta de um extraordinário envolvimento da comunidade local, o que pode indiciar um clima de aceitação e de integração natural da comunidade LGBTQIA+ na sociedade micaelense (Varejão, 2022).

Cláudia Varejão refere que se trata de um filme “entre” o lobo e o cão, “entre” a agressividade do lobo e a doçura do cão, ou “entre” sair ou ficar, ou “entre” o mar e a terra, mas é também um filme que nos chama a atenção para a situação da mulher num ambiente insular fechado, mitológico e carregado de religiosidade, da mulher que é vítima de assédio-episódio entre Ana e o vendedor ambulante. O filme retrata os problemas de uma comunidade LGBTQIA+ nesse mesmo ambiente, invoca uma frase muito em voga recentemente, *my body is my choice*, para a qual nos remete através da tatuagem feita durante uma festa por uma das amigas do grupo de Ana, no navio-cruzeiro. São nitidamente assuntos feministas e muito ligados à quarta vaga do feminismo, que protesta contra todas as formas de discriminação, seja ela por motivo do género, da sexualidade, da etnia ou qualquer outra e que se manifesta contra qualquer tipo de assédio, em meio laboral ou noutro.

## Conclusão

O papel das mulheres no cinema, como realizadoras ou produtoras não tem sido devidamente evidenciado. Alice Guy Blaché, realizadora dos primórdios do cinema mundial, tornou-se semiesquecida ou invisível para a grande maioria das pessoas. Para além dos estudiosos e curiosos do cinema quem mais sabe que essa mulher foi um(a) dos(as) realizadores(as) mais profícuos(as) do início da história do cinema, com mais de mil filmes produzidos (curtas e médias metragens)? Contemporânea dos irmãos Lumière e de Méliès, uma experimentadora como eles, só muito recentemente e por via do documentário de Pamela B. Green *BeNatural-A História Nunca Contada de Alice Guy-Blaché* se tornou um pouco mais conhecida do grande público. Gwendolyn Foster, autora de inúmeras obras sobre feminismo e cinema e a propósito da sua pesquisa para escrever o livro *Women Film Directors* constata isso mesmo, a invisibilidade e ignorância sobre as realizadoras que estiveram ligadas ao desenvolvimento do cinema nos seus primeiros setenta anos, de existência.

I studied women's literature and film at Douglass College to reclaim the legacy of women film directors. As a student of film and literature, I saw a huge disparity between feminist scholarship in literature and that in film. In the field of literature, feminists were successfully and actively involved in reclaiming women writers, but in film scholarship, must feminists were involved in criticizing films directed by men. They had, as I had, accepted the assumption that women had not directed any films until the 1970s. Women filmmakers, through their exclusion from history books, had been denied a sisterhood. Only recently have film scholars begun to correct this situation. Only recently have women filmmakers been able to “think back through their mothers,” to use Virginia Woolf’s phrase (Foster, 1995, p. xiii)

Com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, à medida que o século XX avançava, e também um pouco em virtude da situação de guerra que alastrava na Europa, os Estados Unidos passaram a ser um grande pilar na produção de cinema e aí outras realizadoras começaram a surgir, destacando-se o caso de Lois Weber, que veio a produzir mais de 40 longas-metragens e que alcançou grande sucesso como argumentista e realizadora na década de 1910/1920.

O trabalho destas mulheres e a importância que tiveram para a história do cinema é inegável, mas é também importante reconhecer uma particularidade destas precursoras do cinema e que tem diretamente a ver com este meu trabalho, Guy Blaché, com o filme *Les Résultats du féminisme* (1906), e Lois Weber com o filme *Where Are My Children?* (1916), neste último caso uma longa-metragem, são as primeiras realizadoras a abordar em cinema

assuntos que, para a época, se poderiam considerar como temas feministas. Com efeito, no primeiro, retrata-se a troca de papéis entre homens e mulheres e no segundo, o controle de natalidade e o aborto.

A invisibilidade das primeiras cineastas da história do cinema e a singularidade de já estarem interessadas em temas feministas, suscitaram-me a curiosidade sobre a forma como elas, particularmente as realizadoras portuguesas, espelharam nos seus filmes as lutas e reivindicações feministas, como reclamaram e lutaram pela igualdade de direitos em termos de género e como o transmitiram no ecrã.

Em Portugal, nestes primórdios do cinema e ligadas à parte técnica do cinema, há apenas o registo de duas mulheres, Virgínia de Castro Almeida, que ainda na I República produz pelo menos duas longas-metragens de ficção e Amélia Borges Rodrigues, já durante o Estado Novo, produtora de pelo menos 42 documentários sobre cidades e terras portuguesas.

Assim, e embora, especialmente durante os primeiros anos da I República, tivessem existido muitas mulheres feministas, como Ana de Castro Osório, Adelaide Cabete ou Carolina Beatriz Ângelo, entre outras, e de em Portugal se terem criado diversas organizações de defesa e luta pelos direitos da mulher, como a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas ou o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, que lutaram especialmente pela liberdade de voto, pela melhoria das condições de trabalho, pelo direito à propriedade e pelo direito ao divórcio, em termos de realização de filmes, será apenas em 1946, em pleno Estado Novo, que surge a primeira mulher portuguesa a realizar uma longa-metragem de ficção, Bárbara Virgínia com o filme *Três Dias sem Deus*.

Após a instauração do Estado Novo, as lutas e organizações feministas, e muito em virtude da inexistência de liberdade de expressão e da forte repressão do governo, foram silenciadas. Por este facto, expressões artísticas sobre a desigualdade da mulher ou o direito de voto, principais bandeiras do que se veio a designar por primeira vaga do feminismo, foram praticamente inexistentes até ao 25 de abril de 1974. Durante esses anos de ditadura e de forte censura cultural, o meio artístico apenas conseguia transmitir ideias reivindicativas através de intertextos ou de acontecimentos muito singulares que eventualmente escapassem ao crivo censório. O papel da mulher estava muito bem definido e dever-se-ia centrar na família e na sua principal tarefa, ser esposa. As profissões socialmente aceites para serem exercidas pelas mulheres estavam quase sempre ligadas ao lar, à educação dos filhos ou à coadjuvação do homem.

Sendo o cinema uma atividade que exige organização, planeamento, a combinação de esforços de um conjunto de pessoas e sobretudo significativas fontes de financiamento, a

produção de um filme não é algo que possa ser realizado de forma despercebida ou clandestina e dificilmente pode ser concretizado como uma forma de luta numa sociedade altamente repressiva e vistoriada. Não era, portanto, expectável que durante os anos de ditadura do Estado Novo, fosse possível realizar um filme reivindicativo dos direitos das mulheres e, para mais, realizado por uma mulher.

Com efeito, em termos narrativos o filme *Três Dias sem Deus* não é exemplificativo, demonstrativo ou publicitário destes primeiros anos do feminismo, da sua primeira vaga, no entanto, também não é enquadrável nas narrativas típicas dos filmes portugueses seus contemporâneos. Contrariamente a estes últimos, em *Três Dias sem Deus* a mulher tem um protagonismo essencial, dependendo do ponto de vista, a protagonista ou é uma salvadora, quase angelical, que liberta e que no final traz felicidade a todos os outros intérpretes, ou é uma personagem que, devido aos seus conhecimentos desconstrói mitos e medos promovidos pela ignorância do povo da aldeia.

É um filme centrado na protagonista, Lídia, uma professora primária, uma das poucas profissões que era admissível para a mulher. Ela é enviada para lecionar numa aldeia e aí depara-se com um conjunto de medos, mitos e superstições e inclusive com a convicção, por parte de toda a população, de que um dos habitantes, um abastado e dono da única mansão da aldeia, tem um pacto com o diabo. Toda a história gira à sua volta e são os seus atos que a fazem avançar. A narrativa, embora não seja abertamente feminista, no sentido em que não retrata diretamente nenhum tipo de luta feminista, evoca o papel da mulher na época, e conta uma história centrada nas ações das mulheres: é Lídia que vai deslindar a teia, é a curandeira que incita toda a aldeia a revoltar-se e são as mães das crianças que se revoltam.

Neste sentido, e conforme (Brey, 2020) explica estamos perante um filme que transmite um olhar feminino (*female gaze*), que faz com que o espetador se coloque no papel e na experiência da personagem feminina. Este olhar é importante e singular, dá uma perspetiva de uma mulher sobre uma pequena comunidade rural, mas atendendo o ponto de vista da protagonista. Neste sentido, trata-se obviamente de um filme feminista.

Em Portugal, após 1946 e até 1983, não há mais qualquer registo de longas-metragens de ficção realizada por mulheres. Durante esse período o feminismo transformou-se e começaram a surgir novas reivindicações que se prendiam essencialmente com a dominação da mulher estabelecida pelo *status quo* do mundo moderno, com o papel submisso que a próspera economia do pós-guerra tinha relegado para a mulher e contra a mulher “fada do lar”. Simone de Beauvoir e Betty Friedan estabeleceram e organizaram os fundamentos para esta nova visão sobre o feminismo. Beauvoir contestando a relação amorosa tradicional, na qual o ser autónomo

e individual se anula, em detrimento do casal, o que tem vindo a prejudicar especialmente a parte que historicamente tem sido mais oprimida, a mulher (Silva & de Lima, 2017) e Friedan pondo a nu a insatisfação da mulher da classe média americana perante uma sociedade “quase perfeita”, com um poder de compra como nunca tinha existido, mas em que o papel da mulher era o de dona de casa (Friedan, 1963).

Mas essa segunda fase ou vaga do feminismo, com raízes nas obras de Beauvoir e de Friedan, com o seu início datado de finais dos anos de 60 do século passado, no caso de Portugal e outros países europeus que passaram por ditaduras só se manifestou verdadeiramente perto dos finais dos anos 70 (Kaplan, 1992), mobilizou muitas feministas em lutas contra a denominação “fada do lar”, contra a sexualização da mulher no cinema e na televisão e embarcou na defesa do direito à liberdade e ao prazer sexual por parte da mulher. Apesar de o aparecimento da pílula na década de 60 do século passado muito ter contribuído para conceder algum poder à mulher, a luta pela descriminalização do aborto, como última forma de resolver o problema da gravidez indesejada, passou a ser uma das bandeiras desta vaga (Vicente, 2019).

Os finais dos anos de 1970 e princípio dos 80’s foram verdadeiramente o reinício das lutas feministas em Portugal. Nos anos de 1910/1920, houve os primeiros movimentos feministas e, depois, já só quase no estertor da ditadura é que surgem alguns manifestos como o caso das três Marias – *As Cartas Portuguesas*. As reclamações feministas só se individualizarão nos finais dos anos 70, alguns anos após o 25 de abril. Primeiro houve que gerir a revolução e, por isso, a luta das mulheres pela igualdade de direitos ou foi considerada secundária ou confundiu-se com as reivindicações de todo um povo que tinha estado subjugado durante anos e que agora queria liberdade. Perante a falta de tudo, as mulheres relegaram para segundo plano as suas reivindicações, pelo que só a partir dos anos 80 é que surgem os primeiros sinais de reivindicação feminista.

Nesses anos, mais concretamente em 1983, surgem novas ficções em formato de longa-metragem realizadas por mulheres. Uma delas, *Jogo de Mão*, foi a que elegi para analisar nesta vaga. Realizada por Monique Rutler esta obra divide-se em quatro histórias, todas elas sobre mulheres, num tempo e num espaço em que estas são tratadas como objetos ou exploradas. Na primeira, são enganadas pelos namorados, na segunda, exploradas e quase escravizadas pelos maridos, na terceira, prostituem-se e enganam para conseguir os seus objetivos, e na quarta tudo suportam, inclusive o adultério, para manter as aparências junto da sociedade.

Como refere a própria realizadora, Monique Rutler, as mulheres são apresentadas em contextos baseados em situações reais, histórias que aconteceram com ela ou com mulheres que conheceu; nesse sentido, é como que um retrato da sociedade da época, um apontamento de

Portugal, ou mais especificamente de uma Lisboa do após 25 de abril e de alguns dos seus problemas, a imigração proveniente dos PALOP, a prostituição e a falta de emprego especialmente o feminino. Nalguns casos, todos esses problemas se juntavam, como o da personagem Carolina, recém-chegada de Angola e que estava a tentar sair do mundo da prostituição, no qual tinha mergulhado em virtude de não ter emprego.

É também um retrato de uma zona de Lisboa, Bairro Alto e Cais do Sodré, que hoje estão completamente diferentes, mas que na altura encerravam todos esses problemas, que afetavam principalmente as mulheres, eram elas as desempregadas, as prostitutas e até as fadistas e amantes dos homens mais endinheirados das classes altas.

No caso da história dos feirantes, é também um retrato de uma sociedade mais ou menos rural de subúrbios que subsiste a vender peles em feiras e com uma relação absolutamente abusiva, em que a mulher é tratada como escrava, como propriedade, em regime de igualdade à das peles que são carregadas na caixa aberta da camioneta, ela nem sequer tem o direito a ir na cabina.

Apesar de a realizadora, nalgumas entrevistas, por exemplo, numa que deu a Jorge Leitão Ramos (Rutler, 1984), logo a seguir à estreia do filme, referir que não é feminista, nem fez o filme com esse propósito, ele não pode deixar de ser considerado como tal, para além do invulgar sarcasmo ao retratar o típico homem-machão, exagerando, ou não, as suas atitudes, trejeitos e formas de dominação, é também um testemunho do sofrimento e das vicissitudes que a mulher transporta nesses anos iniciais da década de 80, perante um mundo ainda dominado pelos homens. Os temas abordados são absolutamente contemporâneos e coincidem com as principais reivindicações feministas da segunda vaga, recorde-se que são as feministas da segunda vaga que elegem o homem como inimigo, é uma fase de contestação vincada e sem pruridos, muito provavelmente por causa disso e da conotação de radicalismo muitas das cineastas como Monique Rutler vêm negar a adesão, a sua ou dos seus filmes à causa feminista.

Kaplan constata, no início dos anos de 1990, o nascimento de uma nova vaga, que designou por post-feminismo. Essa vaga ou fase do feminismo, a terceira, era caracterizada por uma menor envolvência organizativa, em contrapartida, e dado começarem a aparecer mulheres em órgãos de poder, os objetivos e as ações passaram a ser alcançados por via de influência ou *lobbying*. Também o foco deixa de ser o de alcançar os mesmos direitos que os homens, mas sim em lutar pelo cumprimento dos direitos humanos, a união deve ser de todos(as) os(as) oprimidos(as) (interseccionalidade) e não apenas uma luta de mulheres (irmandade). As principais bandeiras desta vaga foram a liberalização do aborto e o prazer sexual feminino, que seja aceite universalmente que a mulher tem direito ao prazer e a procurá-lo (Kaplan, 1992). A

propósito deste último tema e como mais um exemplo de um filme de intervenção em assuntos feministas recordo a obra *Antonia's Line*, da realizadora holandesa Marleen Gorris, realizado em 1995, considerado o Melhor Filme de Língua Estrangeira nos *American Awards* de 1996 (Óscares) e Melhor Filme no *Toronto International Film Festival*, de 1995. Esta longa-metragem gira à volta de uma pequena comunidade matriarcal que, no pós II Guerra Mundial, assume as suas relações de uma forma muito aberta, o lesbianismo, a homossexualidade ou a heterossexualidade são tratadas por essas mulheres de uma forma muito natural, elas não se sentem presas a nenhuma orientação e, entre elas, não se julgam (Lasker, 2020).

O aborto e os problemas que lhe estão associados, especialmente os decorrentes da sua não liberalização, são um dos temas desta terceira vaga feminista e é também um dos assuntos abordados no filme que escolhi como representativo desta vaga, *Os Mutantes*, de Teresa Villaverde. Com efeito, e apesar de o filme não ser unicamente sobre este tema, também fala da amizade entre adolescentes, da toxicodependência e de crianças/adolescentes marginalizadas e institucionalizados, flagelo derivado de muitas circunstâncias, entre elas não se pode excluir o desemprego dos respetivos pais e a própria toxicodependência. A institucionalização dos jovens era um dos grandes problemas da época, mas, conforme refere estudo de Maria João Leote de Carvalho, de 2013, teve uma significativa melhoria nos anos seguintes (Carvalho, 2013).

Foi sobretudo a situação de Andreia, a protagonista do filme, o que me fez a escolher esta obra para análise, e muito particularmente a cena em que ela tem o filho na casa de banho. É uma cena extraordinariamente impactante e que dá uma força excecional a todo o filme. Sentimos que o sofrimento de Andreia, antes e após o nascimento, não é só dela, é o de todas as adolescentes e meninas que são obrigadas a estar naquele contexto. Situação a que é levada em virtude de não ter encontrado outras respostas, nem na instituição onde vive, nem legalmente, nem junto da sua família, a mãe que tem problemas psicológicos graves que não lhe permitem dar a atenção devida à filha.

Mas é também, de uma forma indireta, uma chamada de atenção para a discussão sobre a liberalização do aborto, que teve lugar no ano de lançamento do filme (apesar de o não ao aborto, nessa altura, ter vencido), para a necessidade de fornecer condições para que as mulheres/adolescentes possam optar com segurança entre ter ou não os filhos, e isso quer dizer a liberalização da interrupção voluntária da gravidez e a criação de condições higiénico-sanitárias em estabelecimentos de saúde acessíveis a todas. É neste sentido que considero este filme feminista e representativo de uma das bandeiras da terceira vaga.

A quarta vaga do feminismo está intimamente associada ao desenvolvimento das grandes redes sociais como o *Facebook*, *Instagram* ou o *Twitter*. Não que haja uma relação direta entre esta vaga e essas redes sociais, mas antes porque os movimentos feministas se “aproveitaram” da enorme potencialidade de difusão dessas redes para divulgar, manifestar e convocar a seu favor reivindicações comuns. Mas se, por um lado, o desenvolvimento das redes sociais ajuda a unir ativistas, também são um foco de divulgação de misoginia, de uma forma ou de outra, nesta quarta vaga, há muito movimento *online*, o que a distingue das anteriores (Melo N. F., 2020).

Mas esta vaga, que se iniciou na última década, distingue-se ainda pela preocupação com todas as formas de desigualdade ou discriminação e com manifestações de assédio sexual como por exemplo o denominado projeto *MeToo*. Nesse sentido também várias cineastas de todo o mundo têm assinado a sua marca escrevendo e realizando filmes. Dou como exemplo o filme *She said/Ela disse*, de Maria Schrader, recentemente estreado nas nossas salas de cinema, sobre o caso Harvey Weinstein.

O filme português que escolhi como representativo desta quarta vaga, o *Lobo e Cão*, de Cláudia Varejão também aborda o tema do assédio, mas é sobretudo sobre uma pequena comunidade LGBTQIA+ que reside nos Açores e que sofre os estigmas e a rejeição por parte dos restantes habitantes. Nessas ilhas a tradição e os valores estão muito arraigados e associados a um culto religioso, altamente tradicionalista e cuidador dos “bons costumes”. A integração de uma comunidade dissemelhante não é fácil, nem para uns nem para outros. A forma de lidar com o diferente por parte dos habitantes da ilha está ligado à religião, mas também a crenças e atos pagãos, é por isso que rapam o cabelo a Luís Filipe e que simultaneamente entoam rezas, para lhe tirar o diabo do corpo.

Ao mesmo tempo, a realizadora joga com o facto de a ação se passar numa ilha, totalmente rodeada por mar, não há escapatória possível, é como se fosse um ambiente fechado. Nesse sentido os personagens anseiam por liberdade, por sair dali, é o caso de Ana, a protagonista que convive e se integra na comunidade LGBTQIA+ e que acaba por ganhar coragem para partir.

Diria que se trata de um filme sobre liberdade, de escolher partir, de escolher a sua orientação sexual ou de escolher os seus amigos, mas, e conforme refere Cláudia Varejão, é também um filme sobre o “entre” a adolescência e a fase adulta, “entre” a homossexualidade e a heterossexualidade ou “entre” o ficar e assumir ou o partir.

Trata-se obviamente de um filme assumidamente feminista, no sentido em que foca temas que são muito caros ao movimento e mais especificamente a esta última vaga, como por exemplo as dificuldades de aceitação e integração das comunidades LGBTQIA+ num mundo

que ainda não está preparado para o fazer. Simultaneamente ainda aborda o tema do assédio sexual que a protagonista sofre por parte do seu fornecedor, bem como o tema de qualquer pessoa poder escolher o que quer fazer sexualmente com o seu corpo, bandeira desta quarta vaga feminista.

Chegada a esta fase e após ter visto algumas das sessenta e duas longas-metragens de ficção realizadas por mulheres portuguesas e de ter lido a sinopse de todas elas, resta-me acrescentar que foi nesta última década, de 2013 a 2022, coincidente com a quarta vaga feminista, que se realizaram mais filmes de longa-metragem de ficção por mulheres portuguesas, até ao momento 17, ou seja, cerca de 30% de todos os filmes realizados desde sempre.

Muitas dessas 62 obras abordam temas feministas, só nesta última década há pelo menos cinco, *Bobô* (2013), de Inês Oliveira, *O colo* (2017), de Teresa Villaverde, *A Portuguesa* (2018), de Rita Azevedo Gomes, *Listen* (2020), de Ana Rita Sousa, e obviamente *Lobo e Cão*, de Cláudia Varejão. (2022).

Há, portanto, alguma predileção por parte das realizadoras portuguesas para abordarem assuntos e temas feministas, muito embora algumas, com as suas razões, o neguem. No entanto e conforme Ana Castro Osório referiu já naquela época, em 1912, a palavra feminista causava alguma perplexidade e afugentava muitas pessoas.

Muita gente liga à ideia feminista não se compreende bem que noção de disparate ou ridículo, que afugenta e atemoriza muitas mulheres, levando-as a dizer que não são feministas, quando na verdade o são, incontestavelmente o provam ser.

Porque feminista não é, às vezes, quem o proclama, e é-o muita gente que se horroriza ou escandaliza com tal palavra. (Osório, 1912)

De qualquer forma e apesar de ter constatado que ao nível do cinema português existe uma grande proporção de filmes com temas feministas, muitos deles, dou o exemplo de *Relação Fiel e Verdadeira* (1987), de Margarida Gil ou de *Solo de Violino* (1990), de Monique Rutler, ou de *A Costa dos Murmúrios* (2004), de Margarida Cardoso, ou de *A Vingança de uma Mulher* (2011), de Rita Azevedo Gomes, ou mais recentemente de *A Portuguesa* (2018), também de Rita Azevedo Gomes, são filmes de época, interventivos também, mas não refletem a respetiva contemporaneidade.

No entanto as quatro longas-metragens de ficção que seleccionei, respetivamente *Três Dias sem Deus* (1946), de Bárbara Virgínia, *Jogo de Mão* (1983), de Monique Rutler, *Os Mutantes* (1998), de Teresa Villaverde e *Lobo e Cão* (2022), de Cláudia Varejão têm temas perfeitamente atuais e enquadrados com as lutas feministas suas contemporâneas, representando ou estando

neles representadas a maioria das reivindicações e bandeiras de cada uma das quatro vagas feministas que até hoje existiram.



## Fontes e Bibliografia

- Abreu, Z. (2002). *Luta das mulheres pelo direito de voto : movimentos sufragistas na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos*. Obtido em 11 de 5 de 2022, de Repositório da Universidade dos Açores: <http://hdl.handle.net/10400.3/380>
- Alison McMahan. (2018). *Alice Guy Blaché | The Research & Books of Alison McMahan*. Obtido em 27 de 5 de 2022, de <https://aliceguyblache.com/>: <https://aliceguyblache.com/lost-visionary/reviews>
- Amazon. (11 de 11 de 2022). *About Gwendolyn Audrey Foster*. Obtido de [amazon.com.au](http://amazon.com.au): [https://www.amazon.com.au/Gwendolyn-Audrey-Foster/e/B001HPCDTS/ref=dp\\_byline\\_cont\\_pop\\_book\\_1](https://www.amazon.com.au/Gwendolyn-Audrey-Foster/e/B001HPCDTS/ref=dp_byline_cont_pop_book_1)
- Ambassade de France au Portugal. (s.d.). *A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*. Obtido em 2 de 05 de 2022, de A França em Portugal: <https://pt.ambafrance.org/A-Declaracao-dos-Direitos-do-Homem-e-do-Cidadao>
- Araújo, H. C. (1990). As Mulheres Professoras e o ensino Estatal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 29, 29(As mulheres professoras e o ensino estatal), 81-103.
- Areal, L. (2011). *Cinema Português | Um País Imaginado, Vol. I - Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Areal, L. (2011). *Cinema Português | Um País Imaginado, Vol. II - Após 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Assembleia da República. (5 de abril de 1984). *Lei n° 4/84*. Obtido em 17 de outubro de 2022, de Diário da República Eletrónico: <https://files.dre.pt/1s/1984/04/08100/11491153.pdf>
- Assembleia da República. (11 de maio de 1984). *Lei n° 6/1984*. Obtido em 17 de outubro de 2022, de Diário da República Eletrónico: <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/6-1984-385266>
- Assembleia da República. (17 de abril de 2007). *Lei 16/2007*. Obtido em 10 de outubro de 2022, de Diário da República Eletrónico: <https://files.dre.pt/1s/2007/04/07500/24172418.pdf>
- Assembleia da República. (2022). *Carolina Beatriz Ângelo*. Obtido em 11 de 5 de 2022, de História do Parlamentarismo: <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/Carolina-Beatriz-Angelo.aspx>
- Associação para o Planeamento da Família. (27 de outubro de 2022). *Aborto e Interrupção da Gravidez*. Obtido de [apf.pt](http://www.apf.pt): <http://www.apf.pt/aborto-e-interruptao-da-gravidez>
- Associação Portuguesa de Realizadores. (outubro de 2022). *Cláudia Varejão*. Obtido de Associação Portuguesa de Realizadores: <https://aprealizadores.com/realizadores/claudia-varejao/>
- Augusto, M. (2021). A "Hollywood" da Invicta. *Visão História*, 21-23.
- Baptista, T. (2008). *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, Lda.
- Baptista, T. (2010). O Cinema Mudo em Portugal. Em C. E.-M. Queiroz, *Cinema em Portugal: Os Primeiros Anos* (pp. 17-29). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República; Museu de Ciência da Universidade de Lisboa; Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Barbosa, F. J. (outubro de 2003). *A Imagem da mulher no cinema: Representações do Feminismo em Jane Campion, Sally Potter e Marleen Gorris [Dissertação de mestrado, Universidade do Minho]*. Obtido em 30 de 06 de 2022, de RepositoriUM: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/45996>
- Bauer, P. (27 de march de 2022). *Chloé Zhao*. Obtido de [britannica.com](http://britannica.com): <https://www.britannica.com/biography/Chloe-Zhao>
- BBC Culture. (2018). *The 100 greatest films directed by women*. Obtido em 1 de 6 de 2022, de <https://www.bbc.com/>: <https://www.bbc.com/culture/article/20191125-the-100-greatest-films-directed-by-women-poll>

- Beauvoir, S. d. (2015). *O Segundo Sexo: Volume 1 e 2*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Blaché, A. G. (Realizador). (1906). *Les Resultats* [Filme].
- Blumberg, N. (10 de may de 2022). *Sofia Coppola*. Obtido de britannica.com: <https://www.britannica.com/biography/Sofia-Coppola>
- Bordwell, D. (2005). O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Em F. P. Ramos, *Teoria Contemporânea do Cinema - Volume II*. São Paulo: SENAC.
- Brey, I. (2020). *Le Regard Féminin: Une Révolution à L'Écran*. Paris: Éditions de l'Olivier.
- Brigadeiro, D. F. (março de 2010). *Gravidez na Adolescência | A Realidade Portuguesa [Trabalho Final do 6º Ano Médico com vista a atribuição do grau de mestre no âmbito do ciclo de estudos de mestrado integrado em medicina]*. Obtido de Repositório Científico da Universidade de Coimbra: <https://eg.uc.pt/bitstream/10316/43812/1/A%20gravidez%20na%20adolescência.pdf>
- Brooks, X. (14 de november de 2021). *The Guardian | The Observer*. Obtido em 31 de 5 de 2022, de theguardian.com: <https://www.theguardian.com/film/2021/nov/14/celine-sciamma-petite-maman-interview-girlhood-portrait-lady-fire>
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema*. London: Wallflower Press.
- Capucho, J. (6 de março de 2017). *Mães antes do tempo. Seis adolescentes dão à luz todos os dias em Portugal*. Obtido de Diário de Notícias: <https://www.dn.pt/sociedade/maes-antes-do-tempo-seis-adolescentes-dao-a-luz-todos-os-dias-em-portugal-5706775.html>
- Carvalho, M. J. (2013). *Sistema Nacional de Acolhimento de Crianças e Jovens*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano.
- Cinamateca Portuguesa-Museu do Cinema, IP. (1983). *Jogo de Mão - Press Kit*. Obtido em 5 de setembro de 2022, de cinemateca.pt: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Jogo-de-Mao-Press-Kit.pdf>
- Cinamateca Portuguesa-Museu do Cinema, IP. (2021). *Três Dias sem Deus - Press Kit*. Obtido em 2 de setembro de 2022, de cinemateca.pt: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Tres-Dias-sem-Deus-Press-Kit.pdf>
- Cochrane, K. (10 de dezembro de 2013). *The fourth wave of feminism: meet the rebel women*. Obtido de The Guardian: <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>
- Cordero-Hoyo, E. (2021). Os primórdios do cinema (1895-1920). Em N. Araújo, *História do Cinema | Dos primórdios ao cinema contemporâneo*. Lisboa: Edições 70.
- Costa, J. B. (1991). *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Costa, M. I. (dezembro de 2020). *Condição feminina, consagração e (in)visibilidade artística: Mulheres de exceção na cultura visual portuguesa [Dissertação de mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação - ISCTE]*. Obtido em 25 de julho de 2022, de repositorio.iscte-iul.pt: [https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/22358/3/master\\_maria\\_mendes\\_costa.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/22358/3/master_maria_mendes_costa.pdf)
- Daniels, N. (31 de august de 2022). *The Influence of Coming-of-age Movies*. Obtido de hollywood.com: <https://www.hollywood.com/movies/the-influence-of-coming-of-age-movies-60835307>
- Diário de Notícias. (2 de julho de 2010). *A História da pilula contraceptiva*. Obtido em 23 de 5 de 2022, de Diário de Noticias: <https://www.dn.pt/opiniao/jornalismo-de-cidadao/a-historia-da-pilula-contraceptiva-1609231.html>
- Dias, I. (2000). *A violência doméstica em Portugal : Contributos para a sua visibilidade*. Obtido de Universidade do Porto | Repositório Aberto: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19973>

- Encyclopedia Britannica. (2017). *IMDb*. Obtido em 24 de outubro de 2022, de britannica.com: <https://www.britannica.com/topic/IMDb>
- Encyclopedia Britannica. (12 de 7 de 2021). *Seneca Falls Convention*. Obtido em 11 de 5 de 2022, de britannica.com: <https://www.britannica.com/event/Seneca-Falls-Convention>
- Encyclopedia Britannica. (6 de setembro de 2022). *Alison Bechdel American cartoonist and graphic novelist*. Obtido de Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Alison-Bechdel#ref1232610>
- Encyclopedia Britannica. (1 de 1 de 2022). *Christine de Pisan*. Obtido em 11 de 5 de 2022, de britannica.com: <https://www.britannica.com/biography/Christine-de-Pisan>
- Encyclopedia Britannica. (13 de 5 de 2022). *cinéma vérité*. Obtido em 31 de 5 de 2022, de britannica.com: <https://www.britannica.com/art/cinema-verite>
- Encyclopedia Britannica. (6 de 3 de 2022). *Kate Sheppard*. Obtido em 11 de 5 de 2022, de britannica.com: <https://www.britannica.com/biography/Kate-Sheppard>
- Encyclopedia Britannica. (23 de Abril de 2022). *Mary Wollstonecraft*. Obtido em 4 de maio de 2022, de britannica.com: <https://www.britannica.com/biography/Mary-Wollstonecraft>
- Encyclopedia Britannica. (3 de May de 2022). *Olympe de Gouges*. Obtido em 4 de maio de 2022, de britannica.com: <https://www.britannica.com/biography/Olympe-de-Gouges>
- Esteves, J. (1998). *As Origens do Sufragismo Português | A Primeira Organização Sufragista Portuguesa: a Associação de Propaganda Feminista*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Esteves, J. G. (1988). *A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas - uma organização política e feminista (1908-1919)*. Lisboa.
- Farinha, R. (14 de maio de 2022). *A história trágica de Gisberta Salce Júnior vai ser contada no cinema*. Obtido de nit.pt: <https://www.nit.pt/cultura/cinema/a-historia-tragica-de-gisberta-salce-junior-vai-ser-contada-no-cinema>
- Feio, M. A. (2021). Lei do aborto em Portugal: barreiras atuais e desafios futuros. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 97, 129-158.
- Fère, A.-m. l. (1977). *Agnès varda, « l'une chante l'autre pas »*. Obtido em setembro de 2022, de Les Cahiers du GRIF, n°17-18. Mères femmes. pp. 89-90: [https://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1977\\_num\\_17\\_1\\_2016](https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1977_num_17_1_2016)
- Ferreira, J. (julho de 2012). *Diamantino Viseu: o primeiro de todos*. Obtido em julho de 2020, de Tauródromo: <https://www.taurodromo.com/phistoria/2012-julho/6316-diamantino-vizeu-o-primeiro-de-todos>
- Ferreira, M. M. (26 de novembro de 2018). *Desigualdade entre sexos na arte contemporânea: a presença de artistas mulheres no mundo da arte contemporânea em Portugal [Dissertação de mestrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa]*. Obtido em 25 de julho de 2022, de repositorio.iscte-iul.pt: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/17138>
- Formaglio, C. (2017). *L'hebdomadaire La Française (1906-1940) : le journal du féminisme réformiste*. Obtido em 27 de 5 de 2022, de cairn.info: <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2017-2-page-33.htm?contenu=article>
- Foster, G. A. (1995). *Women Film Directors - An International Bio-Critical Dictionary*. Westport: Greenwood Press.
- franceinfo. (16 de 1 de 2019). *Simone de Beauvoir, toujours dans l'air du temps*. Obtido em 17 de 5 de 2022, de francetvinfo.fr: [https://www.francetvinfo.fr/societe/droits-des-femmes/simone-de-beauvoir-toujours-dans-lair-du-temps\\_2564275.html](https://www.francetvinfo.fr/societe/droits-des-femmes/simone-de-beauvoir-toujours-dans-lair-du-temps_2564275.html)
- franceinfo. (26 de 8 de 2020). *Histoire : le Mouvement de libération des femmes a 50 ans*. Obtido em 18 de 5 de 2022, de franceinfo: culture: [https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/histoire/histoire-le-mouvement-de-liberation-des-femmes-a-50-ans\\_4085955.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/histoire/histoire-le-mouvement-de-liberation-des-femmes-a-50-ans_4085955.html)

- Friedan, B. (1963). *Mística Feminina* (1971 ed.). (Á. B. Weissenberg, Trad.) Petrópolis, Brasil: Editora Vozes Limitada.
- Giornate degli Autori. (2022). *Giornate degli Autori, a quick presentation*. Obtido de giornatedegli autori.com: <https://www.giornatedegli autori.com/en/about-us/>
- Gold, M. (21 de june de 2018). *Thee ABCs of L.G.B.T.Q.I.A.+*. Obtido em 17 de outubro de 2022, de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2018/06/21/style/lgbtq-gender-language.html>
- Góis, M. (2022). *Elina Guimarães*. Obtido em 14 de 5 de 2022, de Centro de Documentação e Arquivo Feminista: <https://www.cdofeminista.org/elina-guimaraes-1904-1991/>
- Gurgel, T. (26 de agosto de 2010). *FEMINISMO E LUTA DE CLASSE: HISTÓRIA, MOVIMENTO E DESAFIOS TEÓRICO-POLÍTICOS DO FEMINISMO NA CONTEMPORANEIDADE*. Obtido de mulheresprogressistas.org: [http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277667680\\_ARQUIVO\\_Feminismoelutadeclasse.pdf](http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277667680_ARQUIVO_Feminismoelutadeclasse.pdf)
- Harrison, J. (12 de july de 2022). *Jane Campion - Biography*. Obtido de IMDb: [https://www.imdb.com/name/nm0001005/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0001005/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)
- Hunter, S. (26 de july de 1996). *Fairy tale for feminists sparkles in 'Antonia's Line'*. Obtido de The Baltimore Sun: [https://archive.ph/20130215133750/http://articles.baltimoresun.com/1996-07-26/features/1996208153\\_1\\_antonia-line-els-dottermans-fairy-tale#selection-1635.0-1635.53](https://archive.ph/20130215133750/http://articles.baltimoresun.com/1996-07-26/features/1996208153_1_antonia-line-els-dottermans-fairy-tale#selection-1635.0-1635.53)
- IMDb. (2022, march 15). *Dee Rees Biography*. Retrieved from IMDb: [https://www.imdb.com/name/nm2011696/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm2011696/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)
- IMDb. (12 de april de 2022). *L'Évenement-Storyline*. Obtido de IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt13880104/>
- IMDb. (n.d.). *Ida Lupino | Biography*. Retrieved 5 28, 2022, from imdb.com: [https://www.imdb.com/name/nm0526946/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0526946/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)
- IMDb. (n.d.). *Leni Riefenstahl | Biography*. Retrieved 5 27, 2022, from imdb.com: [https://www.imdb.com/name/nm0726166/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0726166/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)
- Instituto Camões. (s.d.). *Cronologia*. Obtido em 8 de agosto de 2022, de Cinema Português: <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/cronologia/cro048.html>
- James, C. (20 de 3 de 2019). *Lois Weber: the trailblazing director who shocked the world*. Obtido em 28 de 5 de 2022, de BBC | Culture: <https://www.bbc.com/culture/article/20190318-lois-weber-the-trailblazing-director-who-shocked-the-world>
- Kaplan, G. (1992). *Contemporary Western European Feminism*. New York: New York University Press.
- Kelly, J. (1982). Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789. *Signs - Vol. 8, n° 1*, 4-28.
- Kotowicz, A. (17 de julho de 2021). *"Titane" vence Palma de Ouro em Cannes. Julia Ducournau é a segunda realizadora a receber o galardão*. Obtido de Jornal Observador: <https://observador.pt/2021/07/17/titane-vence-palma-de-ouro-em-cannes/>
- Larousse. (s.d.). *nouvelle vague*. Obtido em 28 de 5 de 2022, de larousse.fr: [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/nouvelle\\_vague/148007](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/nouvelle_vague/148007)
- Lasker, A. (28 de 9 de 2020). *'Antonia's Line' is a Feminist Fairy Tale that Takes on Heavy Topics*. Obtido de thehotpinkpen.com: <https://thehotpinkpen.com/2020/09/28/antonias-line-is-a-feminist-fairy-tale-that-takes-on-heavy-topics/>
- Lauzen, M. M. (2022). *The Celluloid Ceiling in a Pandemic Yea: Employment of Women on the Top U.S. Films of 2021*. San Diego: San Diego State University.

- Lisboa, R. M. (outubro de 2016). *O restauro cinematográfico como recoreografia, o caso de “Três Dias sem Deus” de Barbara Virgínia* [Dissertação de mestrado em Cinema - Escola Superior de Teatro e Cinema]. Obtido de repositorio.ipl.pt: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/6765>
- Lopes, A. L. (2004). Ecos da génese do movimento feminista norte-americano no cinema [Dissertação de mestrado em Estudos Americanos - Universidade Aberta]. consultada em Biblioteca Nacional Portugal.
- Lopes, M. S. (5 de agosto de 2022). *Das prostitutas à loucura da noite. Carolina Torres conta história do Cais do Sodré em documentário*. Obtido de safo.pt: <https://magg.sapo.pt/cultura/artigos/das-prostitutas-a-loucura-da-noite-carolina-torres-conta-historia-do-cais-do-sodre-em-documentario>
- Luppi, B. (julho de 2021). *O Movimento #MeToo como estratégia de comunicação global de mulheres vítimas de assédio sexual* [Dissertação de mestrado para Comunicação Estratégica: Publicidade e Relações Públicas]. Obtido em 6 de 6 de 2022, de Repositório da Universidade da Beira Interior: [https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/11961/1/8451\\_18325.pdf](https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/11961/1/8451_18325.pdf)
- Martin, D. (26 de february de 2020). *Lucrecia Martel*. Obtido de Oxford Bibliographies: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0326.xml>
- Melo, A. (28 de maio de 2017). *Social Impact of Abortion’s Decriminalization in Portugal* [A Work Project, presented as part of the requirements for the Award of a Masters Degree in Economics from the NOVA – School of Business and Economics and Maastricht University School of Business]. Obtido em 10 de outubro de 2022, de TRepositório Universidade Nova: [https://run.unl.pt/bitstream/10362/26848/1/Melo\\_2017.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/26848/1/Melo_2017.pdf)
- Melo, N. F. (dezembro de 2020). *Ciberfeminismo na atualidade: uma análise da percepção de mulheres brasileiras face ao feminismo nas redes sociais* [Dissertação para Mestrado em Ciências da Comunicação]. Obtido de repositorium.sdum.uminho.pt/: [https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/76028/1/Dissertação\\_NataliaMelo.pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/76028/1/Dissertação_NataliaMelo.pdf)
- Michaels, D. (2017). *Betty Friedan*. Obtido em 18 de 11 de 2022, de National Women's History Museum: <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/betty-friedan>
- Ministério da Educação Nacional. (27 de novembro de 1936). *Decreto-Lei 27279*. Obtido de Diário da República Eletrónico: <https://dre.tretas.org/dre/216524/decreto-lei-27279-de-24-de-novembro>
- Mokhtari, M. E. (7 de abril de 2021). « *Manifeste des 343, dans les coulisses d’un scandale* », *sur Histoire TV : la loi Veil en gestation*. Obtido em 18 de 5 de 2022, de lemonde.fr: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/04/07/manifeste-des-343-dans-les-coulisses-d-un-scandale-sur-histoire-tv-la-loi-veil-en-gestation\\_6075918\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/04/07/manifeste-des-343-dans-les-coulisses-d-un-scandale-sur-histoire-tv-la-loi-veil-en-gestation_6075918_3246.html)
- Morais, A. B., & Duarte, J. (2021). O novo cinema americano. Em N. Araújo, *História do Cinema | Dos primórdios ao cinema contemporâneo* (pp. 315-331). Lisboa: Edições 70.
- Moreira, V. P. (maio de 2016). *O CRIME DE VIOLAÇÃO À LUZ DO BEM JURÍDICO* [Dissertação de mestrado Direito Criminal, Escola de Direito da Universidade Católica do Porto]. Obtido em 3 de 6 de 2022, de Repositório Universidade Católica Portuguesa: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/21394/1/TESE%20COMPLETA%201.pdf>
- Movimento Democrático das Mulheres. (2010). *Mulheres de Abril*. Tratto da mdm.org.pt: <https://www.mdm.org.pt/maria-de-lourdes-pintasilgo/>
- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Em L. Braudy, & M. Cohen, *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. New York: Oxford UP.

- Nascimento, J. M. (22 de maio de 2018). A matéria de Natália Correia | Uma utopia libertária. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, pp. 16-35.
- Offen, K. (07-09 de 1987). Sur l'origine des mots « féminisme » et « féministe ». *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 34, 3, pp. 492-496.
- Olhares do Mediterrâneo-Women's Film Festival. (2022). *O Festival*. Obtido de olharesdomediterraneo.org: <https://www.olharesdomediterraneo.org/o-festival/>
- Oliveira, C. N., Almeida, M. V., Costa, C. G., & Pereira, L. R. (2010). *Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de género*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.
- Osório, A. d. (1912). Deveres feministas. *A Mulher Portuguesa, Ano I, N° 3*, 1.
- Paiva, W. A. (31 de dezembro de 2019). A questão da mulher em Rousseau e as críticas de Mary Wollstonecraft. *ethic@*, v. 18, n° 3, pp. 357-380.
- Passos, D. A. (outubro de 2020). *Um outro "olhar": Igualdade de Género no Cinema Independente [Dissertação de mestrado em Empreendedorismo e estudos da Cultura, ISCTE]*. Obtido em 12 de julho de 2022, de Repositório ISCTE: [https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/21466/4/master\\_david\\_santos\\_passos.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/21466/4/master_david_santos_passos.pdf)
- Peça, M. P. (2010). *Os movimentos de mulheres em Portugal. Uma análise da noticiabilidade na imprensa portuguesa. [Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra]*. Obtido de Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12644/1/Marta%20Peca%20-%20Os%20movimentos%20de%20mulheres%20em%20Portugal..pdf>
- Peixoto, A. (30 de dezembro de 2009). *Literatura Gótica*. Obtido em 2 de setembro de 2022, de E-Dicionário de Termos Literários: <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/literaturagotica>
- Pena, C. (fevereiro de 2008). *A Revolução das Feministas Portuguesas 1972-1975 [Dissertação de mestrado, Universidade Aberta]*. Obtido de Repositório Aberto, Universidade Aberta: <http://hdl.handle.net/10400.2/1220>
- Penafria, M. (2003). *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*. (SOPCOM: Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação) Obtido em 10 de outubro de 2022, de SOPCOM: Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação: <http://bocc.ufp.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>
- Penafria, M. (2009). *Análise de Filmes-conceitos e metodologia(s)*. Lisboa: VI Congresso SOPCOM - Associação Portuguesa de Ciências de Comunicação.
- Pereira, A. C. (julho de 2014). *A Mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação [Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação - UBI]*. Obtido em 25 de julho de 2022, de ubibliorum.ubi.pt: <https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/3959/1/Tese%20Doutoramento%20Ana%20Pereira.pdf>
- Pimentel, J. M. (21 de outubro de 2022). *Filme "Lobo e Cão" de Cláudia Varejão rodado em São Miguel já ganhou prémios em festivais internacionais e tem estreia esgotada nos Açores*. Obtido de Correio dos Açores: <https://correiodosacores.pt/NewsDetail/ArtMID/383/ArticleID/41125/Filme-“Lobo-e-C227o”-de-Cl225udia-Varej227o-rodado-em-S227o-Miguel-j225-ganhou-pr233mios-em-festivais-internacionais-e-tem-estrelia-esgotada-nos-A231ores>
- Pina, L. d. (1986). *História do Cinema Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.
- Pordata. (1983). Taxa de desemprego: total e por sexo (%). *População Desempregada*.

- Presidência da República. (26 de 12 de 1968). *Lei 2137*. Obtido em 11 de 5 de 2022, de Diário da República Electrónico: <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/2137-1968-256472>
- Presidência da República. (10 de abril de 1976). *Decreto de Aprovação da Constituição*. Obtido em 11 de maio de 2022, de Diário da República Electrónico: <https://files.dre.pt/1s/1976/04/08600/07380775.pdf>
- Rabinovitz, L. (December de 1983). *Choreography of Cinema - An Interview with Shirley Clarke*. *Afterimage*, 8-11.
- Ramos, M. (24 de julho de 2021). *ESCS Magazine*. Obtido de Teresa Villaverde: Do colo às ruas: <https://escsmagazine.escs.ipl.pt/teresa-villaverde-do-colo-as-ruas/>
- Ribeiro, A. S. (21 de 9 de 2012). *Biblioteca Digital/Repositório*. Obtido de Assembleia Legislativa Estado São Paulo, Brasil: [https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/277\\_arquivo.pdf](https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/277_arquivo.pdf)
- Ribeiro, D., Nogueira, C., & Magalhães, S. I. (2021). *As ondas feministas: continuidades e descontinuidades no movimento feminista brasileiro*. Obtido de Repositório Aberto - Universidade do Porto: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/136148/2/496080.pdf>
- Rodrigues, R. G. (outubro de 2013). *Representação da Mulher nas Grandes Produções de Hollywood [Dissertação de mestrado em Sociologia - ISCTE]*. Obtido em 25 de julho de 2022, de repositorio.iscte-iul.pt: [https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/8328/1/master\\_ruben\\_gouveia\\_rodrigues.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/8328/1/master_ruben_gouveia_rodrigues.pdf)
- Rowan-Legg, S. (6 de october de 2015). *RIP Chantal Akerman, Pioneer Of Avant-Garde And Feminist Cinema*. Obtido em 31 de 5 de 2022, de screenanarchy.com: <https://screenanarchy.com/2015/10/rip-chantal-akerman-pioneer-of-avant-garde-and-feminist-cinema.html>
- Rutler, M. (Regia). (1983). *Jogo de Mão* [Film].
- Rutler, M. (9 de julho de 1984). "Jogo de Mão" em questão. *Diário de Lisboa*, 2-3. (J. L. Ramos, Entrevistador)
- Rutler, M. (30 de julho de 2019). Entrevista à Montadora e Realizadora Monique Rutler. (R. R.-M. Cinema), Entrevistador)
- Sampaio, S. (4 de junho de 2018). *Seguindo o objecto: No trilho dos filmes de Amélia Borges Rodrigues [Palestra sobre Amélia Borges Rodrigues: Turismo, filmes e saudade entre Portugal e o Rio de Janeiro]*. Obtido de História e Audiovisual: <http://historiaaudiovisual.weebly.com/2018.html>
- Santos, K. L. (janeiro de 2021). *O Feminino no Cinema: As comédias românticas teens dos anos 90 [Dissertação de mestrado em Cinema - UBI]*. Obtido em 25 de julho de 2022, de ubibliorum.ubi.pt: [https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/11250/1/8076\\_17382.pdf](https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/11250/1/8076_17382.pdf)
- Sibila Publicações. (2021). *Biografia de Ana de Castro Osório*. Obtido em 14 de 5 de 2022, de sibila: [https://www.sibila.pt/biografias/ana\\_de\\_castro\\_osorio.html](https://www.sibila.pt/biografias/ana_de_castro_osorio.html)
- Silva, E. S., & de Lima, W. J. (2017). Simone de Beauvoir e O segundo sexo: texto e contexto. Em A. L. Vilela, F. M. Silva, & M. L. Dal Farra, *O Feminino e o Moderno* (pp. 79-95). Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Silva, L. D. (dezembro de 2020). *O Olhar Feminino no Cinema: A Mulher sem cabeça de Lucrecia Martel [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Uberlândia]*. Obtido em 4 de julho de 2022, de repositorio.ufu.br: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/31185>
- Silva, M. (1 de dezembro de 2019). *Os Anjos de Charlie, em Análise*. Obtido de magazine-hd.com: <https://www.magazine-hd.com/apps/wp/os-anjos-de-charlie-em-analise/>
- Silva, M. R. (1983). Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. *Análise Social*, vol. XIX (77-78-79), pp. 875-907.

- Sinha-Roy, P. (9 de march de 2016). *Cineasta Wachowski segue passos de irmã e se assume como mulher transgênero*. Obtido de REUTERS: <https://www.reuters.com/article/gente-wachowski-transg-nero-idBRKCN0WB2DW>
- Smelik, A. (s.d.). *Teoria do Cinema Feminista - Parte I*. Obtido em 3 de julho de 2022, de [revistausina.com](http://revistausina.com) | 16ª edição: <https://revistausina.com/16-edicao/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>
- Smelik, A. (s.d.). *Teoria do Cinema Feminista - Parte II*. Obtido em 3 de julho de 2022, de [revistausina.com](http://revistausina.com) | 17ª edição: <https://revistausina.com/17-edicao/teoria-do-cinema-feminista-parte-ii/>
- Sousa, C. (2022). *Histórias no Feminio | Capote*. Obtido de Museu de Angra do Heroísmo: <https://museu-angra.azores.gov.pt/pecas/feminino/10/banner.html>
- Srinivasan, A. (2022). *O Direito ao Sexo - Feminismo no Século XXI*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Syme, R. (4 de march de 2020). “Portrait of a Lady on Fire” Is More Than a “Manifesto on the Female Gaze”. Obtido em 31 de 5 de 2022, de <https://www.newyorker.com/>: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/portrait-of-a-lady-on-fire-is-more-than-a-manifesto-on-the-female-gaze>
- Tavares, M. M. (2018). *FEMINISMOS EM PORTUGAL (1947-2007) [Tese de doutoramento em Estudos sobre as Mulheres | Especialidade em História das Mulheres e do Género]*. Obtido de Repositório Aberto, Universidade Aberta: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1346/1/Tese%20de%20doutoramento%20Manuela%20TavaresVF.pdf>
- Toossi, M. (may de 2002). *A century of change: the U.S. labor force, 1950–2050*. Obtido de U.S. Labor Statistics: <https://www.bls.gov/opub/mlr/2002/05/art2full.pdf>
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2002). *Ensaio Sobre a Análise Filmica*. São Paulo: Papirus Editora.
- Varejão, C. (Realizador). (2022). *Lobo e Cão* [Filme].
- Varejão, C. (outubro de 2022). *Lobo e Cão*. *Press-release*. Veneza: Terratreme Filmes. Obtido de Terratreme Filmes.
- Veiga, R. (2010). Dossiê Chantal Akerman: Apresentação. *DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.7 n.1, 7-11*.
- Vicente, L. (2019). *Feminismo de A a Ser*. Lisboa: Penguin Random House Grupo Editorial Unipessoal, Lda.
- Vieira, P. (28 de setembro de 2020). *Portuguese women film directors and the environment: Margarida Cardoso’s Atlas*. Obtido em 25 de julho de 2022, de DOC On-Line - Revista Digital de Cinema Documentário: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/743/pdf>
- Villaverde, T. (Realizador). (1998). *Os mutantes* [Filme].
- Virgínia, B. (Realizador). (1946). *Três Dias sem Deus* [Filme].
- Walker, R. (1991). *Becoming the Third Wave by Rebecca Walker*. Obtido de [msmagazine.com](http://www.msmagazine.com): <http://www.msmagazine.com/spring2002/BecomingThirdWaveRebeccaWalker.pdf>
- Woitowicz, K. J., & Pedro, J. M. (2º. Semestre de 2009). *Dossiê gênero, feminismos e ditaduras*. Obtido em 22 de 5 de 2022, de Revista Espaço Cultural, Ano X, n. 21: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/3574>
- Wollstonecraft, M. (2016). *Reinvidicação dos Direitos da Mulher*. São Paulo: Boitempo Editorial.

## **Anexos**



**Lista de filmes portugueses (longas-metragens) de ficção realizados por mulher**

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Três Dias sem Deus	Bárbara Virginia	Festival de Cannes	1946	Três dias sem deus retrata a chegada de uma jovem professora primária, Lídia, a uma aldeia no interior de Portugal. Na sequência da exclusão de um dos seus alunos pelo resto da turma, Lídia dirige-se à mansão de Paulo Belforte, o pai da criança. Devido a uma súbita tempestade, vê-se obrigada a pernoitar no casarão. Quando regressa à aldeia, descobre que o senhor Belforte é temido pelas gentes, acusado de ter tentado matar a esposa e de manter um pacto com o diabo. Quando o padre e o médico da aldeia se ausentam por três dias, abre-se espaço às superstições locais e a recém-chegada mulher torna-se alvo de uma perseguição liderada pela curandeira local. Será na soturna casa que procurará proteção, e onde se deixará envolver no ambiente mórbido em que vive aquela família. Quando um dos seus alunos adocece, e para o proteger de um curativo caseiro que o deixaria cego, Lídia leva-o para a mansão, provocando a ira e o temor dos aldeãos. Estes marcham, com tochas incendiadas, em direção à casa dos Belforte e tudo se salva com o inesperado regresso do médico e do padre que revelam a natureza piedosa de todos os envolvidos.	<a href="http://www.cinema-teca.pt/Cinematografia/Documentos/Tres-Dias-sem-Deus-Press-Kit.pdf">http://www.cinema-teca.pt/Cinematografia/Documentos/Tres-Dias-sem-Deus-Press-Kit.pdf</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Dina e Django	Solveig Nordlund		1983	A revolução de 1974 é o pano de fundo de DINA E DJANGO, em que os dois jovens heróis, dominados por frases de literatura de cordel, vivem uma paixão curta e fatal que deixa atrás de si o trágico rasto de um crime. Baseado num acontecimento verídico, DINA E DJANGO foi o único filme interpretado por Maria Santiago, muito devendo à força da sua presença. Um romance nada convencional cuja história se cruza com a história da revolução e com as suas imagens.	<a href="http://www.cinema-teca.pt/programacao.aspx?ciclo=1274">http://www.cinema-teca.pt/programacao.aspx?ciclo=1274</a>
Jogo de Mão	Monique Rutler	Venice Film Festival; Valladolid International Film Festival	1983	A história de JOGO DE MÃO situa-se no cruzamento de vários submundos, mete gente simples que complica tudo, intelectuais que pensam pouco, velhos libidinosos que cortejam jovens fadistas, estudantes que andam à nora, duros que têm o coração mole e ingénuas que têm alma de prostitutas. E, como num espetáculo de robertos, toda esta gente apanha pancada.	<a href="http://www.cinema-teca.pt/Cinema-tecaSite/media/Documents/Jogo-de-Mao-Press-Kit.pdf">http://www.cinema-teca.pt/Cinema-tecaSite/media/Documents/Jogo-de-Mao-Press-Kit.pdf</a>
Relação Fiel e Verdadeira	Margarida Gil		1987	A jovem Antónia Margarida Castelo Branco é dada em casamento a Brás Telles de Meneses, em nome de obscuros interesses entre famílias da aristocracia rural do norte de Portugal. Brás é um homem arruinado e boémio de carácter violento e perdulário, a quem a fortuna de Antónia vai valer para resolver muitos problemas. Porém, a perda da sua fortuna é apenas o primeiro dos muitos sacrifícios de Antónia, que se vai deixar fascinar de forma obsessiva por um marido que a humilha e maltrata. A crueldade de Brás cresce ao ponto de causar a morte a um filho recém-nascido, a quem recusa auxílio médico, mas nem assim Antónia deixa de acompanhar o marido até aos limites do sofrimento.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p5305">https://www.rtp.pt/programa/tv/p5305</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Rosa de Areia	Margarida Cordeiro e António Reis		1989	Sons, ritmos, visões, palavras, corpos e rostos, vento, pó e areia. Personagens de sonho, expostas mas secretas que surgem e desaparecem para voltar a aparecer mais longe como os «oueds» temporários onde nasce a rosa do deserto. Condição humana, dolorosa, vida viva: crianças e mulheres, homens e animais, no mundo dum filme, no tempo dum filme.	<a href="https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/1556/t/Rosa%20de%20Areia">https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/1556/t/Rosa%20de%20Areia</a>
Serenidade	Rosa Coutinho Cabral		1989	Luís Medeiros, um pintor açoriano, conhece numa exposição em Lisboa duas misteriosas personagens: Inês, uma bela mulher, e Ed, um homem sinuoso. Estes revelam ao pintor que o pai dele tem na sua posse um documento precioso que pode ser perigoso para ele. O pintor e os seus dois novos "amigos" partem para S. Miguel, onde a casa e a família do pintor vão perder a sua tradicional serenidade devido a uma série de inesperados acontecimentos.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p6649">https://www.rtp.pt/programa/tv/p6649</a>
O Som da Terra a Tremer	Rita Azevedo Gomes	Torino International Festival of Young Cinema	1990	O Som da Terra a Tremer é um filme sobre personagens que se cruzam, se atravessam, se assistem. Todos procuram isoladamente, unir um certo sentido de sobrevivência do "eu" no mundo vencido. É de certo modo a história de um escritor que não escreve. Trata do sentimento de uma inútil contemplação, da emoção que se tem diante das coisas pálidas e cinzentas. É sobre esse sentimento, esse amor. Decisões sempre adiadas, imaginárias, acabam por levar Alberto, o escritor, a apartar-se do mundo. No filme, a história do escritor (a relação com o seu mundo e o círculo dos seus amigos) e a história que ele escreve ou imagina escrever(a história de um marinheiro que um dia num porto estrangeiro encontra-desencontra uma rapariga) não se separam. São antes paralelas. Como duas margens laterais, para sempre laterais de um mesmo rio. É um filme sobre ligações impossíveis.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p6876">https://www.rtp.pt/programa/tv/p6876</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Solo de Violino	Monique Rutler		1990	Lisboa, 1918. Adelaide Coelho da Cunha, filha do fundador do "Diário de Notícias", é casada com Alfredo da Cunha, diretor do jornal. Mulher culta e determinada envolve-se num caso amoroso com o motorista, com quem acaba por fugir abandonando a família. Um escândalo público que abala a sociedade lisboeta. Perseguida pela família, e a mando do marido traído, Adelaide é compulsivamente internada como louca no Hospital Psiquiátrico Conde de Ferreira, no Porto, com os pareceres favoráveis de Egas Moniz e Júlio de Matos e ao mesmo tempo é declarada irresponsável e incapaz de administrar os seus bens.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p13802">https://www.rtp.pt/programa/tv/p13802</a>
A Idade Maior	Teresa Villaverde	Torino International Festival of Young Cinema	1991	No início dos anos 70, Portugal vivia os anos da Guerra Colonial. O pequeno Alex, de dez anos, teve de se despedir do pai que partiu para a guerra de África. Apesar de tudo, Alex e o pai mantiveram durante algum tempo uma troca regular de correspondência, até que um dia as cartas deixaram de aparecer. Através de um soldado regressado do ultramar, a mãe de Alex descobre que o marido, afinal, tinha regressado há cerca de dois meses, mas continuava ausente. Decidiu ir à sua procura e trouxe-o para casa, mas nada voltou a ser como dantes. Aliás, a reunião da família acabou da pior maneira.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p2768">https://www.rtp.pt/programa/tv/p2768</a>
Nuvem	Ana Luísa Guimarães	Venice Film Festival; Huelva Latin American Film Festival; Gramado Film Festival; Fantasporto	1991	Tomás é um jovem adolescente que luta pela liderança de um grupo marginal. Uma noite, a sua precipitação leva à morte um dos membros do grupo. Laura, a possível testemunha do crime, torna-se uma ameaça. Tomás aproxima-se dela para a intimidar. Laura apaixonou-se por ele. Mas ela não lhe dirá o que viu naquela noite e o seu silêncio é para Tomás sinal de perigo. No único mundo que conhece, Tomás vive a obsessão das ameaças que o cercam. A paixão de Laura é a mais perturbante de todas.	<a href="https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/691/t/Nuvem">https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/691/t/Nuvem</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Até Amanhã, Mário	Solveig Nordlund		1993	Mário, um miúdo que vive de pedir esmolas no paraíso turístico da ilha da Madeira. Um dia da sua vida, de manhã à noite.	<a href="https://mag.sapo.pt/cinema/filmes/ate-amanha-mario">https://mag.sapo.pt/cinema/filmes/ate-amanha-mario</a>
Rosa Negra	Margarida Gil	Locarno International Film Festival	1993	Rosa Negra. Uma cidade que se encaixa na serra. Um comboio atravessa os campos. Uma mulher, Fernanda, regressa nele, profundamente ferida, após uma conjugalidade interrompida. Um homem, António, regressa no mesmo comboio. Foi forçado a partir. Será agora julgado por um crime que não cometeu. Na estação, António encontra Mariana que ele não vê desde miúda. Rosa Negra fica entre a serra e a cidade. Ali se encontram António e Mariana. Ali começa tudo. A vida. Rosa Negra é um filme sobre a vida. Nascer, crescer, morrer, nascer de novo, pertencer, partir... A vida como sucessão de poderes, vontades e interesses. No fim o fogo, a poder mais e a consumir tudo: a fábrica, a floresta, Rosa Negra. Da Rosa Negra avista-se tudo, a cidade e no cimo dela a fábrica. Fernanda ensaia com os alunos uma tragédia de Sófocles e é Mariana que ela escolhe para representar Antígona. Entre Duarte e António começa para Mariana e Fernanda um cerco de avisos e ameaças que culminam num julgamento selvagem na fábrica de Duarte onde começa o fogo subitamente como outrora. Com o fogo revela-se tudo, como um negativo ao encontro da luz. Fernanda salva António mas para isso teve que se encontrar perdida. Juntos afrontam as chamas e António pode, por fim encontrar o pai e o pai salvar o filho. De Mariana vem o último olhar sobre a sua infância e a sua terra antes de a deixar, como outrora o fez Fernanda, e encontrar António. Para Fernanda uma nova revelação de si, sobre a serra ardida como Antígona em diálogo com a cidade. Entre as pedras que resistiram ao fogo, o que restou? O que restou dela?	<a href="https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/1152/t/rosa-negra">https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/1152/t/rosa-negra</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Três Irmãos	Teresa Villaverde	Venice Film Festival (Prémio Elvira Notari Prize e Volpi Cup/Nomeação para Golden Lion); Cinema Jove - Valencia International Film Festival; Mostra de València-Cinema del Mediterrani (Prémio Melhor Atriz, Melhor Realizadora e Melhor Cinematografia)	1994	Maria tem vinte anos e vive com a sua família em Lisboa. Os seus dois irmãos, e mais tarde a mãe, deixam-na sozinha com o pai que é cego. Maria sofre em silêncio. Vive um quotidiano difícil, amargo e por vezes mesmo cruel. Guarda todos os segredos. Tenta velar por todos. Mas ninguém lhe presta a atenção que merece. Perde o emprego e a polícia anda atrás dela. E, um dia, decide acabar com tudo e acabar com ela.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p13738">https://www.rtp.pt/programa/tv/p13738</a>
Comédia Infantil	Solveig Nordlund	Créteil International Women's Film Festival (Prémio Graine de Cinèphage); Guldbagge Awards; Rotterdam International Film Festival	1998	Nélio, um garoto da rua, é encontrado com um ferimento de bala por um padeiro. Nélio insiste em contar a sua incrível história ao padeiro, que queria correr em busca de auxílio. Nélio foi levado da sua aldeia, na sequência de um devastador ataque, para um campo de treino de guerrilheiros. Consegue fugir e chegar a Maputo onde se junta a um grupo de garotos de rua que lhe ensinam todos os truques da sobrevivência. Apesar de ter apenas dez anos, Nélio, torna-se no chefe do grupo e num respeitado curandeiro, graças aos seus poderes curativos que agora parecem ter desaparecido.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p13256">https://www.rtp.pt/programa/tv/p13256</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Os Mutantes	Teresa Villaverde	Cannes Film Festival; Bastia Mediterranean Film Festival (Prémio Melhor Atriz); Buenos Aires International Festival of Independent Cinema; Seattle International Film Festival (Prémio Novos Realizadores); Taormina International Film Festival (Prémio Melhor Atriz); Extra Television Awards, Brazil; Golden Globes, Portugal	1998	Pedro e Ricardo, dois adolescentes como muitos outros em Portugal nos finais dos anos 90, sem qualquer estabilidade familiar, vivem numa instituição de reinserção social. Os dois são grandes e inseparáveis amigos que se evadem constantemente do centro social para viver de forma errante e livre na rua, roubando ou aceitando fazer o que quer que seja para comer. Andreia, uma rapariga com problemas semelhantes que não pode contar com a mãe, uma mulher irresponsável e desequilibrada, também acaba na rua, grávida de um namorado que não consegue encontrar. Ela dá à luz na casa de banho de uma estação de serviço e abandona o bebé, enquanto Pedro tenta em vão regressar ao seio de uma família desprezível e Ricardo é morto de forma violenta na sequência de um roubo.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p6642">https://www.rtp.pt/programa/tv/p6642</a>
Glória	Manuela Viegas	Berlin International Film Festival	1999	Ivan vai viver com o pai, Vicente, chefe de estação dos caminhos de ferro de uma aldeia remota no interior de Portugal. As pessoas andam ocupadas com o seu trabalho, cada uma enredada na sua própria vida. Glória vive a sua carreira e parece afastar-se de tudo e de todos. O único lugar seguro do planeta é o refúgio de Ivan que fica feliz por poder partilhar o segredo com Glória. Um pequeno abrigo escondido no rio, debaixo da água que separa os mundos.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p1535">https://www.rtp.pt/programa/tv/p1535</a>
O Anjo da Guarda	Margarida Gil	Fantasporto (Prémio Melhor Atriz); Figueira da Foz International Film Festival (Prémio Melhor Filme); Golden Globes, Portugal	1999	Lúcia, uma mulher independente, vive sozinha em Lisboa. O pai suicida-se e deixa-lhe um telefonema no atendedor de chamadas, revelando que lhe escreveu uma carta. Lúcia não encontra a dita carta e cruza-se com a mãe, conhecida militante política com quem tem relações tensas. Na esperança de encontrar a carta, Lúcia parte para uma quinta onde passou a infância, onde reencontra Álvaro, um companheiro de infância, que tem uma doença terminal.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p7299">https://www.rtp.pt/programa/tv/p7299</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Capitães de Abril	Maria de Medeiros	Cannes Film Festival; Bogota Film Festival; Bordeaux International Festival of Women in Cinema (Prémio Audiência); CinEuphoria Awards (Prémio Top Films of the Decade); Golden Globes, Portugal (Prémio Melhor Filme); São Paulo International Film Festival (Prémio Juri International)	2000	Na madrugada de 25 de Abril de 1974, o Rádio Clube Português emite a célebre e interdita canção de Zeca Afonso, "Grândola, Vila Morena". Trata-se um código combinado com o clandestino Movimento das Forças Armadas que nessa madrugada levou um grupo de capitães a executar um golpe de estado e acabar com o regime do Estado Novo. O capitão Salgueiro Maia marcha com o seu regimento sobre Lisboa, decidido a tomar a capital sem derramamento de sangue. Entretanto, Manuel, um outro veterano da guerra de África, toma com um punhado de camaradas o Rádio Clube Português que se vai transformar no centro difusor do progresso da revolução. Antónia, a mulher de Manuel, desconhecendo as actividades do marido preocupa-se com o destino de um aluno, preso pela PIDE. Maia chega a Lisboa e com a ajuda de Gervásio, consegue levar os seus "Chaimites" até ao Quartel do Carmo, onde recebe a rendição de Marcelo Caetano. Nas ruas o delirante entusiasmo popular aclamava os capitães de Abril.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p4138">https://www.rtp.pt/programa/tv/p4138</a>
Noites	Cláudia Tomaz	Venice Film Festival (Prémio Cult Network Italia); Gijón International Film Festival	2000	A história de um casal de toxicodependentes que vive de pequenos esquemas. As suas vidas, os seus tempos, os seus espaços são traçados pela dependência da heroína. Teresa está frágil e doente e João prostitui-se para sustentar o vício dos dois. Os intérpretes são João Pereira, descoberto no centro de metadona do Casal Ventoso, que se representa a si próprio, e Cláudia Tomaz, a realizadora, que assume a personagem de Teresa.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p34055">https://www.rtp.pt/programa/tv/p34055</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Água e Sal	Teresa Villaverde	Venice Film Festival (Prémio Elvira Notari Prize - Special Mention)	2001	Ana vive numa pequena aldeia junto ao mar, com o marido e a filha. Ele decide partir por alguns dias. Esta parece ser a melhor solução, pois Ana tem de acabar um trabalho que há muito a ocupa. Mas a sua concentração parece ameaçada durante as suas deambulações diárias pela aldeia e pela praia: salva um desconhecido da morte no mar, conhece Alexandre e a sua amiga Vera, chega para uma visita. E então tudo muda...	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p13426">https://www.rtp.pt/programa/tv/p13426</a>
Aparelho Voador a Baixa Altitude	Solveig Nordlund	Cairo International Film Festival; CinEuphoria Awards (Prémio Top Films of the Decade); Coimbra Caminhos do Cinema Português (Prémio Melhor Filme); Golden Globes, Portugal	2001	Baseado no livro de JG Ballard «Low-Flying Aircraft». Num futuro próximo, o mundo não é muito diferente do que é hoje, com uma excepção. Há muito poucas pessoas. E nenhuma criança. A raça humana está a caminho da extinção. Por alguma razão as mulheres já não engravidam. As poucas que o conseguem só geram seres mutantes que são imediatamente eliminados pelas autoridades. Judite Foster é fértil: já engravidou por seis vezes. De cada vez, os obrigatórios testes de gravidez mostraram que se tratava de um mutante e Judith foi forçada a abortar. Agora ela engravida novamente. E pensa – e se os complicados testes que fazem ao feto forem a causa das mutações? Ela e o seu marido, André, fogem da cidade para um hotel numa pequena e decadente estância balnear, na orla do continente, onde não há polícia e não há lei. Um novo mundo está a nascer, e Judite e André têm um papel na sua criação.	<a href="https://mag.sapo.pt/cinema/filmes/aparelho-voador-a-baixa-altitude">https://mag.sapo.pt/cinema/filmes/aparelho-voador-a-baixa-altitude</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Frágil como o Mundo	Rita Azevedo Gomes		2001	Vera e João são dois jovens que se amam mas têm o tempo contra si. O desejo de estarem juntos obriga-os, numa espécie de jogo infantil, a fugirem dos amigos, de casa, das pessoas e do mundo. Isolados numa floresta, afastam-se de tudo. Fazem um pacto para nunca se separarem, "por nada deste mundo". Um com o outro, um para o outro, são capazes de tudo. Mas um dia Vera enfraquece e acaba por adoecer. Se ele não a pode deixar "por nada deste mundo", não pode também deixar de querer pedir ajuda. A fé inabalável no seu amor está prestes a quebrar.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p13424">https://www.rtp.pt/programa/tv/p13424</a>
O Fato Completo ou À Procura de Alberto	Inês de Medeiros		2001	Inicialmente, o intuito da realizadora era fazer um filme sobre um rapaz de origem africana à procura de um fato completo para se apresentar no seu primeiro emprego. Ao encontrar Alice, dá-se o confronto de duas pessoas com raízes trocadas: Alberto, um africano que nunca conheceu a sua terra-natal e Alice, uma mulher branca, europeia, que tem saudades do tempo que passou em África, e a quem só restam memórias da guerra. Enquanto procurava um jovem que encarnasse a personagem de Alberto, Inês de Medeiros ouviu as histórias de vida dos candidatos ao papel e incluiu estes testemunhos no seu filme.	<a href="https://mag.sapo.pt/cinema/filmes/o-fato-completo-ou-a-procura-de-alberto">https://mag.sapo.pt/cinema/filmes/o-fato-completo-ou-a-procura-de-alberto</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Rasganço	Raquel Freire		2001	<p>Um filme sobre os rituais e praxes académicas dos estudantes universitários de Coimbra, um universo que a realizadora Raquel Freire conhece bem dos tempos de estudante. O rasganço, que dá nome ao filme, é a mais violenta e selvagem tradição coimbrã. No dia em que um estudante termina o curso, os amigos arrastam-no para o claustro da Universidade, rasgam-lhe o traje académico e roubam-lhe a capa, que o recém doutor tem de recuperar. Coimbra, cidade complexa, gravita em torno dos estudantes universitários e dos seus rituais académicos. Um mundo fechado, dominado pela Associação Académica, pelas tradições seculares da praxe e pelos códigos de comportamento.</p> <p>Um dia Edgar (Ricardo Aibéo) chega à cidade e ao mundo da faculdade. Um mundo a que não pertence e que lhe é vedado. Para se vingar, Edgar começa a seduzir e a conquistar várias mulheres enquanto organiza uma série de praxes violentas e se transforma num mutilador de jovens estudantes.</p>	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p14009">https://www.rtp.pt/programa/tv/p14009</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
A Filha	Solveig Nordlund	CinEuphoria Awards (Prémio Top Films of the Decade); Golden Globes, Portugal	2003	Ricardo Monteiro (Nuno Melo) é um conhecido produtor e apresentador de televisão. Tem 45 anos e acaba de ganhar a "Estrela de Ouro" para o programa mais popular do ano quando recebe um ultimato da filha Leonor. Se ele não voltar para casa ainda nessa noite a tempo de celebrar o aniversário dos seus 18 anos, nunca mais a verá. Ricardo distrai-se com outros compromissos e perde o último voo de regresso. Ao chegar a casa, depara com o apartamento vazio e a filha desaparecida. A princípio, Ricardo pensa tratar-se de um jogo, mas na ausência de telefonemas e mensagens começa a preocupar-se e a procurar Leonor. Descobre, revelação após revelação, que não sabe nada acerca da sua própria filha. Nada daquilo que tomou por certo - escola, estudos, amigos, corresponde à verdade. Outra rapariga mais ou menos da idade de Leonor, Sara, insinua-se junto de Ricardo. Diz ser amiga de Leonor, que o pode ajudar a encontrá-la, e começa lentamente a encorajá-lo a olhar para ela como filha, já que a sua grande ambição é tornar-se apresentadora.	<a href="https://cinecartaz.ublico.pt/filme/a-filha-82009">https://cinecartaz.ublico.pt/filme/a-filha-82009</a>
Altar	Rita Azevedo Gomes		2003	Faz algum tempo que uma imagem me persegue: as pessoas estão ali, naquele quarto. Tento perceber o que se passa entre elas. Porque esta imagem que me vem persistentemente, que me persegue? Porque estas pessoas? O que é que se passa entre elas naquele preciso momento, naquela luz exacta?	<a href="https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/546/t/altar">https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/546/t/altar</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
André Valente	Catarina Ruivo	Locarno International Film Festival (Prémio Don Quijote); Golden Globes, Portugal	2003	É quase Natal e André espera que o pai regresse a casa, de preferência com todas as prendas que ele pediu. Outro dos seus desejos é que desta vez o pai fique em casa durante mais tempo e não se zangue com a mãe. E, é claro, que os miúdos da escola o parem de chatear no recreio e à saída das aulas, a ele e à sua melhor amiga, a Susana.   Perante todas as dificuldades e todos os obstáculos da vida, o pequeno André terá de aprender a crescer e inventar a sua felicidade.	<a href="https://cincartaz.ublico.pt/filme/andre-valente-109021">https://cincartaz.ublico.pt/filme/andre-valente-109021</a>
Nós	Cláudia Tomaz		2003	Francisco (João Pereira, co-argumentista do filme, juntamente com a realizadora Cláudia Tomaz) acaba de sair da prisão de Monsanto onde cumpriu uma pena de seis anos. É de novo um homem livre. Depois de passar alguns dias no metropolitano, arranja, finalmente, um quarto numa pensão barata. Mas a solidão assusta-o e procura escapar à rotina colocando um anúncio: "Homem procura mulher para conversar". Através desse anúncio conhece Angela, uma mulher tímida e séria que há muito se sente sufocada no casamento.  Encontram-se, conversam e passeiam, mas o fascínio pelo submundo da vida nocturna, o álcool, os bares acabam por os atrair e traír na sua busca do amor...	<a href="https://cincartaz.ublico.pt/filme/nos-94053">https://cincartaz.ublico.pt/filme/nos-94053</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
A Costa dos Murmúrios	Margarida Cardoso	Mostra Internacional de Cinema de Veneza; Mannheim-Heidelberg International Filmfestival (Prémio Special Mention); Annonay International Festival of First Films; CinEuphoria Awards (Prémio Top Films of the Decade ); Cineport - Portuguese Film Festival (Prémios Melhor Atriz, Melhor Música e Melhor Direção de Arte); Golden Globes, Portugal (Prémio Melhor Atriz)	2004	No final dos anos 60, Evita (Beatriz Batarda) chega a Moçambique para casar com Luís, um estudante de matemática que ali cumpre o serviço militar. Evita rapidamente se apercebe que Luís já não é o mesmo e que, perturbado pela guerra, se transformou num triste imitador do seu capitão, Forza Leal. Quando os homens partem para uma grande operação militar no Norte, Evita fica sozinha e, no desespero de tentar compreender o que modificou Luís, procura a companhia de Helena, a mulher de Forza Leal. Submissa e humilhada, Helena é prisioneira na sua casa, onde cumpre uma promessa. É ela quem revela a Evita o lado negro de Luís... Perdida num mundo que não é o seu, Evita apercebe-se da violência de um tempo colonial à beira do fim.	<a href="https://cinecartaz.ublico.pt/filme/a-costa-dos-murmurios-116129">https://cinecartaz.ublico.pt/filme/a-costa-dos-murmurios-116129</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Adriana	Margarida Gil		2004	Numa ilha imaginária nos Açores, uma comunidade fecha-se em torno de Edmundo, um aristocrata rural, que acabou de perder a mulher, na sequência do nascimento da sua filha. Atravessado pelo desgosto, Edmundo declara o luto e proíbe qualquer forma de contacto sexual entre os habitantes. É neste ambiente que Adriana, a filha de Edmundo, cresce, ela que é uma das últimas crianças a nascer nesta ilha. Anos mais tarde, quando a desertificação da ilha se agudiza, Edmundo é levado a tomar uma decisão drástica: enviar a sua filha para Lisboa, para que ela possa constituir família por métodos naturais?. E é assim que, para Adriana, começa a saga na grande cidade. Assaltada por uma elegante mulher logo à saída do aeroporto, Adriana não só fica sem os seus pertences, como perde também a identidade. Perdida na grande cidade, será ajudada por Estela e pelo seu filho Saturnino, um travesti, que a levará através de uma Lisboa misteriosa e surpreendente.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p20740">https://www.rtp.pt/programa/tv/p20740</a>
Sem Ela	Anna da Palma	Coimbra Caminhos do Cinema Português (Prémio Revelação)	2004	Jo e Fanfan são irmãos gémeos e têm 20 anos. Nasceram em França, filhos de Diamantino e Ofélia, um casal de emigrantes portugueses. Os pais são espelhos dos dois sentires dos emigrantes portugueses: enquanto Diamantino conta os dias para voltar para Portugal, Ofélia acomodou-se à vida em França e quer ficar. Os gémeos têm outro sonho: a música. E habituaram-se a ter França como casa e Portugal como destino de férias. A relação entre os dois é fortíssima. E quando Fanfan resolve ficar a trabalhar em Portugal no que resta das férias de Verão, o irmão volta para França destroçado e começa a envolver-se numa espiral de problemas. Será que ele consegue viver sem a irmã?	<a href="https://cincartaz.publico.pt/filme/sem-ela-108905">https://cincartaz.publico.pt/filme/sem-ela-108905</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Lavado em Lágrimas	Rosa Coutinho Cabral		2005	João (João Cabral) é um jornalista de televisão que trabalha por conta própria. Quando começa uma nova reportagem sobre um velho (Canto e Castro) que se dedica à criação de pombos num bairro miserável dos arredores de Lisboa, João conhece Ana (Rita Martins), a sua neta adolescente, personagem misteriosa e que começa a exercer sobre ele um fascínio irresistível. A pouco e pouco, João vai perdendo o interesse no velho criador de pombos e começa a interessar-se por Ana e pelo seu mundo, que ela apenas partilha com um outro miúdo abandonado, até perceber que a sua vida está cheia de histórias sombrias. Órfã de mãe, abandonada pelo pai aos cuidados do avô, Ana está envolvida com um homem mais velho que de vez em quando aparece para comprar pombos ao avô e que a utiliza, e ao seu amigo, em jogos perigosos e proibidos...	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p19201">https://www.rtp.pt/programa/tv/p19201</a>
Terra Sonâmbula	Teresa Prata	Kerala International Film Festival (Prémio FIPRESCI); Festin Lisboa Film Festival, PT (Prémio Melhor Filme); IndieLisboa International Independent Film Festival (Prémios da Audiência e Menção Especial do Júri)	2006	Entre a Guerra Civil e as histórias de um diário perdido, Muidinga e Tuahir são os heróis deste filme. Muidinga lê no diário, encontrado ao lado de um cadáver, a história de uma mulher que encerrada num navio procura o filho. Muidinga convence-se que é o menino procurado no diário. Vai então ao encontro da mulher, com Tuahir, um velho seco e cheio de histórias que o trata como filho. A viagem é dura: eles movem-se entre refugiados em estado de delírio. Para não enlouquecerem, têm-se um ao outro. A estrada por onde caminham, como sonâmbulos, é mágica: entende os seus desejos e move-os de um lugar a outro, não os deixando morrer enquanto eles não alcançarem o tão sonhado mar.	<a href="https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/304/t/terra-sonambula">https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/304/t/terra-sonambula</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Transe	Teresa Villaverde	Festival del Cinema Europeo (Prémios Best Cinematography e Special Jury); Ankara Flying Broom International Women's Film Festival (Prémio FIPRESCI); Cineport - Portuguese Film Festival (Prémios Melhor Atriz e Melhor Cinematografia); Coimbra Caminhos do Cinema Português (Prémio Melhor Filme); Golden Globes, Portugal (Prémios Melhor Atriz e Melhor Filme)	2006	A história de Sónia, uma mulher de 20 e poucos anos que abandona o namorado e a família, em São Petersburgo, na Rússia, e decide partir sem olhar para trás para tentar encontrar uma vida melhor noutra país. Sónia vai conhecer a ilusão de uma vida nova e o inferno daqueles a quem a vida parece nada ter para dar. Fazendo a sua "via sacra" Europa fora, atravessando todo o continente, primeiro pela Alemanha, depois Itália, para acabar no extremo oposto, em Portugal, ela vai conhecer toda a miséria e degradação que o tráfico e a exploração dos mais fracos provoca. Um filme sobre a exploração e o tráfico de mulheres que a realizadora Teresa Villaverde ("Os Mutantes") explica a partir das palavras de Santa Teresa de Ávila: "O inferno é um cão a ladrar lá fora". "Estamos no início do século XXI e o cão ladra em toda a parte. Não nos livrámos da tortura, da escravatura, do genocídio. A personagem central deste filme vê esse inferno de frente e de muito perto. Penso que não chega a entrar, porque é preciso fazer parte do inferno para estar lá dentro. Ela não faz parte, mas não há saída. Jorge Semprún escreveu a propósito da sua experiência num campo nazi que um dos motores da sobrevivência é a curiosidade. Se não quisermos olhar, as chamas agigantam-se."	<a href="https://cinecartaz.publico.pt/filme/transe-157691">https://cinecartaz.p ublico.pt/filme/tr anse-157691</a>
Daqui p'rá Frente	Catarina Ruivo	Rio de Janeiro Film Festival (Prémios Audiência de Melhor Filme e Melhor Elenco); Coimbra Caminhos do Cinema Português (Prémio Melhor Filme)	2007	Dora é uma esteticista que divide o seu tempo entre a profissão, o marido, António, que é polícia, e as reuniões do pequeno partido de esquerda a que pertence. Uma história de amor e de como temos de aprender a existir e a resistir no quotidiano enquanto procuramos a felicidade.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p27306">https://www.rtp.pt/ programa/tv/p2730 6</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Veneno Cura	Raquel Freire	Golden Globes, Portugal; Autores Awards, Portugal (Prémio Melhor Atriz)	2008	"Veneno Cura" fala de um Porto em que se morre de amor e onde há um clube, o Imperatriz, onde tudo é permitido. Um momento em que todos se cruzam na noite escura.	<a href="https://www.filmin.pt/filme/veneno-cura">https://www.filmin.pt/filme/veneno-cura</a>
Cinerama	Inês de Oliveira		2009	Humberto enforcou-se. Catarina, Paulo e Victor querem que a empresa onde Humberto trabalhava reconheça a sua responsabilidade na morte dele. Raptam o director num gesto desesperado. Quem é Humberto? Que empresa é aquela? Por que caminhos nos leva ele, depois de morto?	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p28205">https://www.rtp.pt/programa/tv/p28205</a>
Perdida Mente	Margarida Gil		2009	"Perdida Mente" conta a história de um homem para quem, na força da idade, o mundo à sua volta vai gradualmente perdendo o sentido. O que sente alguém que vê fugir-lhe a memória do passado, presente e futuro, os rostos dos seus queridos a desaparecer, a lógica das coisas a esfumar-se, os nomes que se apagam? Desprendimento, suspensão, interrupção de um momento-espaco que se confunde.	<a href="https://cinecartaz.publico.pt/filme/perdida-mente-258210">https://cinecartaz.publico.pt/filme/perdida-mente-258210</a>
O que Há de Novo no Amor?	Mónica Batista; Patrícia Raposo; Hugo Martins; Hugo Alves; Rui Santos;Tiago Nunes	IndieLisboa International Independent Film Festival (Prémio Melhor Filme Português); Lisbon & Estoril Film Festival (Prémio Melhor Ator); Coimbra Caminhos do Cinema Português	2010	Seis histórias de amor, cada uma realizada por um realizador diferente. Seis amigos juntam-se todas as noites numa cave para tocar música. Mas durante o dia, para as coisas da vida, não há ensaios. Cada tentativa deixa marcas. O João não tem coragem para se separar da namorada e o seu refúgio é a canção que está a escrever para a Inês. A Rita deixou o Ricardo, foi encontrada por Rafael, mas ainda se sente perdida. O Eduardo achava que já não gostava da Maria, mas depois do que fez já não pode voltar atrás. O Marco luta pelo amor de outro rapaz. O Samuel acredita no amor eterno, mas algo não está bem porque os amigos não sabem dele. A Inês, para se sentir segura, gosta de experimentar e agora anda a ver o que dá com o João. E a banda começa a desmembrar-se...	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p31133">https://www.rtp.pt/programa/tv/p31133</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
A Morte de Carlos Gardel	Solveig Nordlund	Uruguay International Film Festival (Prémio da Critica); Coimbra Caminhos do Cinema Português; Lisbon & Estoril Film Festival	2011	Nuno é um jovem toxicodependente em coma, a morrer num hospital. Durante os dois dias em que se encontra entre a vida e a morte, cada um dos familiares evoca junto a ele uma teia de recordações do passado, através das quais percebemos o presente de Nuno. Álvaro e Cláudia, os pais divorciados e as suas novas relações disfuncionais, Graça, a tia médica que nunca terá filhos porque vive com Cristiana, todos eles se sentem culpados pelo estado de Nuno, pelos desalentos da vida, mas também pelos sonhos que criaram. O pai, Álvaro, apaixonado por tango, recusa-se a aceitar a morte de Nuno, deixando-se levar numa espiral de delírio e confundindo um imitador com o seu cantor de tango argentino favorito, já desaparecido: Carlos Gardel	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p28803">https://www.rtp.pt/programa/tv/p28803</a>
A Vingança de uma Mulher	Rita Azevedo Gomes	CinEuphoria Awards; Edinburgh International Film Festival; Autores Awards, Portugal (Prémio Melhor Atriz); Cineport - Portuguese Film Festival (Prémio Melhor Atriz); Coimbra Caminhos do Cinema Português (Prémios Melhor Direção de Arte e Melhor Cinematografia); Golden Globes, Portugal; Portuguese Film Academy Sophia Awards	2011	Um lugar na Europa, séc. XIX. Roberto (Fernando Rodrigues) é um "bon vivant". A sua vida é levada entre o aborrecimento e as tentativas frustradas de fugir dele. Um dia, enquanto procurava os prazeres da carne e julgava que nada o poderia surpreender, conhece uma cortesã (Rita Durão) que lhe revela algo absolutamente inesperado: ela foi, em tempos, a esposa do duque de Sierra Leone. Depois de o seu marido assassinar o grande amor da sua vida, mergulhada em desespero e revolta, jurou a maior e mais cruel vingança de uma mulher: atacando a sua honra, torna-se prostituta. Aquele momento vai mudar Roberto, que reconhece o vazio de toda a sua existência por nunca ter conhecido o verdadeiro amor.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p31352">https://www.rtp.pt/programa/tv/p31352</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Cisne	Teresa Villaverde	Venice Film Festival; Autores Awards, Portugal; Coimbra Caminhos do Cinema Português (Prémio Melhor Som); Golden Globes, Portugal; Lisbon & Estoril Film Festival (Prémio Melhor Ator)	2011	Vera (Beatriz Batarda) é uma cantora de pouco mais de 30 anos, em tournée por Lisboa. Pablo (Miguel Nunes), um rapaz solitário e enigmático, foi quem ela escolheu para motorista e companhia nas suas intermináveis noites de insónia. Certo dia, Alce (Sérgio Fernandes), um miúdo pobre protegido de Pablo, mata acidentalmente uma pessoa. Vera envolve-se então com a criança e, ajudando-a, ajuda-se a si própria.	<a href="https://cincartaz.publico.pt/filme/cisne-291918">https://cincartaz.ppublico.pt/filme/cisne-291918</a>
Em Segunda Mão	Catarina Ruivo	Screen Actors GDA Foundation (Prémio Performance in a Leading Role); Autores Awards, Portugal ; Coimbra Caminhos do Cinema Português; Golden Globes, Portugal (Prémio Melhor Ator); Portuguese Film Academy Sophia Awards (Prémios Melhor Ator e Melhor Atriz)	2011	Jorge é um escritor de romances de série B que acredita que todas as vidas são melhores do que a sua. Certo dia, conhece Laura, uma mãe solteira que luta por criar André, o seu filho pequeno. Com ela, julga ter encontrado a grande oportunidade de ser feliz. Porém, nenhuma vida é perfeita e Jorge cedo descobrirá que, por detrás da janela de cada casa, vive alguém que, tal como ele, trava uma luta diária para encontrar a felicidade	<a href="https://cincartaz.ppublico.pt/filme/em-segunda-mao-320980">https://cincartaz.ppublico.pt/filme/em-segunda-mao-320980</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Paixão	Margarida Gil		2011	Maria Salomé (Ana Brandão) acabou de perder o marido e a filha. Em desespero, aprisiona num prédio devoluto João Lucas (Carloto Cotta), um jovem escritor que conheceu numa festa. Ali, no meio dos escombros de um lugar abandonado, ela tenta amar aquele homem e reconstituir com ele a família que perdeu. A sua relação acaba por transitar entre a paixão e o ódio, o desejo e a cólera. Porém, mesmo estando fechado contra a sua vontade, no momento em que tem a oportunidade de escapar, João Lucas vê-se impedido de partir. A verdade é que ele já não consegue viver sem Maria nem sem o amor trágico que nasceu entre ambos.	<a href="https://cinecartaz.ublico.pt/filme/paixao-298459">https://cinecartaz.ublico.pt/filme/paixao-298459</a>
Yvone Kane	Margarida Cardoso	Tallinn Black Nights Film Festival; Paris Brazilian Film Festival; CinEuphoria Awards; Autores Awards, Portugal (Melhor Filme); Coimbra Caminhos do Cinema Português (Melhor Filme, Melhor Atriz, Melhor Cinematografia e Melhor Direção Artística); Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira (Melhor Atriz); Golden Globes, Portugal; Portuguese Film Academy Sophia Awards (Melhor Realização)	2012	Depois de uma tragédia que lhe roubou a vontade de viver, Rita decide voltar a África, ao país onde cresceu, e reencontrar Sara, a sua mãe. Enquanto Sara vive os últimos dias da sua vida procurando encontrar um sentido para o seu passado, Rita decide investigar o percurso de Yvone Kane, uma ex-guerrilheira e ativista política cuja coragem e determinação marcou várias gerações e cuja morte nunca ficou esclarecida. Porém, apesar dos esforços, nenhuma das duas parece conseguir a redenção de que necessita?	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p32880">https://www.rtp.pt/programa/tv/p32880</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Bobô	Inês Oliveira	Coimbra Caminhos do Cinema Português (Prémio Melhor Som)	2013	Depois da morte do irmão, Sofia (Paula Garcia) isolou-se num velho apartamento onde viveu toda a vida. Para a assistir nas tarefas domésticas e nos cuidados do filho, chega Mariama, uma jovem guineense. Contudo, apesar da aparente tranquilidade, Mariama vive atormentada com o ritual da mutilação genital feminina a que Bobô, a sua filha pequena, está prestes a ser submetida. Para poder ajudá-las, Sofia vê-se obrigada a sair, finalmente, da reclusão...	<a href="https://cinecartaz.publico.pt/filme/bobo-347366">https://cinecartaz.publico.pt/filme/bobo-347366</a>
Jogo de Damas	Patrícia Sequeira	Scandinavian International Film Festival; Accolade Competition; Awareness Film Festival, CA (Mérito); CinEuphoria Awards; Cyprus Film Festival (Melhor Argumento e Realização); International Filmmaker Milan; International Monthly Film Festival (Melhor Filme e Drama); Los Angeles Movie Awards, US (Melhor Filme, Atriz e Narrativa); Prémios Aquila; Prémios Fantastic; QFest - San Antonio LGBT International Film Festival; Autores Awards, Portugal; Golden Globes, Portugal (Melhor Atriz)	2016	Depois do velório de Marta, as suas cinco melhores amigas vão passar a noite no turismo rural que a amiga não chegou a inaugurar. Essa longa noite é uma viagem labiríntica pelos caminhos da amizade, na qual cada uma se revela como se fosse o último dia. Na véspera do enterro, fala-se da vida e de uma amizade que sobreviveu a tudo. Mas será esta amizade capaz de sobreviver à morte?	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p35324">https://www.rtp.pt/programa/tv/p35324</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Colo	Teresa Villaverde	Berlin International Film Festival; Bildrausch Filmfest Basel (Prémio Melhor Filme); CinEuphoria Awards (Prémio Top Tem of the Year); Festival of European films in Paris; Autores Awards, Portugal; Golden Globes, Portugal; Portuguese Film Academy Sophia Awards; Prémios Fantastic	2017	Quando o pai fica desempregado, a mãe vê-se subitamente sobrecarregada com todas as despesas familiares. Por causa disso, arranja um segundo emprego, o que a desgasta ainda mais e lhe retira tempo para a família. Descurada por um pai desalentado e uma mãe esgotada, a filha adolescente revolta-se...	<a href="https://cinecartaz.publico.pt/filme/colo-377164">https://cinecartaz.p ublico.pt/filme/col o-377164</a>
Coração Negro	Rosa Coutinho Cabral	CinEuphoria Awards; Coimbra Caminhos do Cinema Português (Prémio do Público)	2017	A montanha vulcânica e as festividades da Ilha do Pico são o pano de fundo para Coração Negro. Um casal, que nunca é nomeado, acabou de comprar uma casa na ilha. A construção ainda está a meio. Eles já não se vêem há bastante tempo, mas nem por isso a chegada da mulher faz despertar a paixão. Entre eles, há apenas medo e desconforto. À medida que o edifício se acaba, também a relação caminha para o fim.	<a href="https://indielisboa.com/movies/coracao-negro/">https://indielisboa. com/movies/corac ao-negro/</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
A Portuguesa	Rita Azevedo Gomes	CineLibri International Book and Movie Festival; CinEuphoria Awards; International Cinephile Society Awards (Prémio Melhor Produção); Las Palmas Film Festival (Prémio Melhor Filme); Mar del Plata Film Festival; Portuguese Film Academy Sophia Awards	2018	No norte de Itália, os von Ketten disputam as forças do Episcopado de Trento. Para que nada limite o campo de acção, Herr Ketten casa num país distante, Portugal. Contudo, depois da lua de mel, Ketten parte de novo para a guerra. Onze anos passam... Correm rumores à volta daquela 'estrangeira'. Há quem diga que é uma herege. O Bispo de Trento acaba por morrer e, com a assinatura de paz, chega ao fim a luta de várias gerações. Neste fim aparente, é a Portuguesa que vence onde a morte parecia querer entrar...	<a href="https://www.leffest.com/filmes/2019/a-portuguesa">https://www.leffest.com/filmes/2019/a-portuguesa</a>
Djon África	João Miller Guerra, Filipa Reis	Rotterdam International Film Festival; San Francisco International Film Festival; Screen Actors GDA Foundation (Prémio Best Newcomer); Transatlantyk Festival: Lodz; Valladolid International Film Festival ; CinEuphoria Awards (Prémio Best Screenplay); Portuguese Film Academy Sophia Awards (Prémio Melhor Som); Prémios Fantastic	2018	A história de Miguel "Tibars" Moreira, ou Djon África, filho de cabo-verdianos, nascido e criado em Portugal. Educado por uma avó e sem nunca ter conhecido o pai, Tibars viaja até Cabo Verde, onde espera encontrá-lo. Mas essa jornada ao país dos seus ancestrais será, mais do que tudo o resto, um encontro consigo mesmo.	<a href="https://cincartaz.publico.pt/filme/djon-africa-391026">https://cincartaz.ppublico.pt/filme/djon-africa-391026</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Linhas Tortas	Rita Nunes	Autores Awards, Portugal; Prémios Fantastic	2018	Luísa, actriz, e António, um escritor e jornalista mais velho, cruzam-se no Twitter. Ele está na rede social anonimamente, sob o nome Rasputine. Começam a trocar mensagens e desenvolvem uma obsessão um pelo outro, que os leva a combinarem um encontro. Só que, no caminho, ele tem um acidente e, sem a avisar, ela fica à espera dele.	<a href="https://cinecartaz.publico.pt/filme/linhas-tortas-394868">https://cinecartaz.p ublico.pt/filme/lin has-tortas-394868</a>
Mar	Margarida Gil	Screen Actors GDA Foundation (Prémio Performance in a Supporting Role); Premios Aquila (Prémio Melhor Atriz); CinEuphoria Awards	2018	Francisca, uma bela mulher viúva de 50 anos (interpretada por Maria de Medeiros), preparava um futuro tranquilo. Num assomo inesperado, agarra uma oportunidade de mudança e embarca num veleiro chamado 'À Flor do Mar'. A memória da epopeia marítima portuguesa emerge. Surgem ainda outras reminiscências: a polaridade Ocidente/Oriente e o embate com o actual drama dos refugiados.	<a href="https://indielisboa.com/movies/mar-3/">https://indielisboa. com/movies/mar- 3/</a>
Snu	Patrícia Sequeira	CinEuphoria Awards (Prémio Top Films of the Decade); Golden Globes, Portugal; Portuguese Film Academy Sophia Awards; Premios Aquila (Prémio Best Supporting Actress); Prémios Fantastic (Prémio Best Leading Actress )	2018	Esta é uma história intemporal de amor e de morte. Francisco Sá-Carneiro conhece Snu Abecassis no dia 6 de Janeiro de 1976. Ele é um político promissor, profundamente católico, casado e pai de cinco filhos. Ela é dinamarquesa, e além de ser mulher de Vasco Abecassis e mãe dos seus três filhos, é também a fundadora da D. Quixote, editora responsável pela publicação de livros que ousaram desafiar a censura do Estado Novo. Sá-Carneiro e Snu apaixonaram-se irremediavelmente e decidiram assumir esse amor até às últimas consequências, resistindo às críticas e aos múltiplos obstáculos que tiveram de enfrentar - tanto a nível pessoal e familiar como social e político. Num Portugal em plena reconstrução das cinzas do fascismo, este amor avassalador, muito à frente do seu tempo, irá lutar contra ventos e marés, indestrutível, até à morte.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p39444">https://www.rtp.pt/ programa/tv/p3944 4</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Tempo Comum	Susana Nobre	Rotterdam International Film Festival; Rome Independent Film Festival ; Rio de Janeiro International Film Festival; IndieLisboa International Independent Film Festival ; Gijón International Film Festival; Dhaka International Film Festival; CinEuphoria Awards; ARKIPEL Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival	2018	A acção é centrada em Marta, que acabou de ser mãe e assiste às enormes mudanças que a vinda de Clara, a filha, gera entre amigos e familiares. Na intimidade das quatro paredes de sua casa, o espectador segue esta nova fase na vida de todos eles. Os "actores" de "Tempo Comum" são um casal na vida real: a jornalista e tradutora Marta Lança e o fotógrafo Pedro Castanheira. A acção decorre no seu próprio apartamento e a bebé é filha de ambos.	<a href="https://cinecartaz.publico.pt/filme/tempo-comum-398009">https://cinecartaz.publico.pt/filme/tempo-comum-398009</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Listen	Ana Rita Rocha Sousa	Venice Film Festival (Prémios Arca Cinema Giovani, Bisato d'Oro, Luigi De Laurentiis, Sorriso Diverso Venezia e Venice Horizons); Zagreb Film Festival; Art Film Festival; CinEuphoria Awards (Top Ten of the Year, Best Director); Coimbra Caminhos do Cinema (Melhor Filme); Autores Awards, Portugal (Melhor Atriz); Golden Globes, Portugal (Melhor Atriz); Portuguese Film Academy Sophia Awards (Melhor realizadora, Melhor Filme); Prague International Film Festival; Prémios Aquila (Melhor Filme e Melhor Argumento); Prémios Fantastic (Prémios Melhor Filme Nacional, Melhor Realização, Melhor Argumento); Raindance Film Festival (Best Performance)	2020	Nos subúrbios de Londres, Bela e Jota enfrentam sérias dificuldades quando os "serviços sociais" levantam suspeitas sobre a segurança dos seus três filhos. A surdez da filha de 7 anos desencadeia um processo no sistema que parece não ter fim. Tudo se complica com o passar do tempo. Ouve-me retrata a desgastante luta pela união da família após um erro irreversível.	<a href="https://www.rtp.pt/programa/tv/p41860">https://www.rtp.pt/programa/tv/p41860</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Simon Chama	Marta Sousa Ribeiro	San Sebastián International Film Festival; D'A Film Festival Barcelona; Coimbra Caminhos do Cinema Português (Best Supporting Actress, Best Editing, Best Poster); IndieLisboa International Independent Film Festival (Melhor Realização)	2020	É a última semana de escola e o Simon não está a estudar para os exames. Os pais divorciaram-se e parecem estar à espera de uma mudança que nunca chega. Simon cansa-se de esperar. E se conseguisse arranjar um bilhete de ida para os EUA? E se fosse possível fazer objectos explodir ao longe? E se o tempo pudesse ser revertido? Ou a liberdade só pode ser encontrada nos filmes?	<a href="http://icateca.ica-ip.pt/filme/SIMON+CHAMA/2364">http://icateca.ica-ip.pt/filme/SIMON+CHAMA/2364</a>
Bem Bom	Patrícia Sequeira	CinEuphoria Awards (Prémios op Ten of the Year, Best Supporting Actor, Best Supporting Actress, Best Ensemble, Best Art Direction, Best Costume Design); Golden Globes, Portugal; Portuguese Film Academy Sophia Awards (Melhor Guarda-Roupa e Melhor Maquilhagem e Cabelos); Premios Aquila (Melhor Realização); Prémios Fantastic (Melhor Filme e Argumento)	2021	Criado por Tozé Brito e activo entre 1979 e 1986, o quarteto feminino Doce estreou-se em 1980 com o single "Amanhã de manhã", o primeiro entre vários sucessos do grupo. Em Portugal, as Doce marcaram a primeira metade da década de 1980 e contaram quatro participações no Festival da Canção. Saíram vencedoras da edição de 1982, à qual concorreram com "Bem bom", canção que levaram ao Festival Eurovisão (realizado no Reino Unido) e que agora dá o nome ao filme.	<a href="https://cinecartaz.publico.pt/filme/bem-bom-401318">https://cinecartaz.publico.pt/filme/bem-bom-401318</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Diários de Otsoga	Maureen Fazendeiro, Miguel Gomes	International Cinephile Society Awards; Mar del Plata Film Festival (Prémio Melhor Filme); Online Film Critics Society Awards (Prémio Melhor Lançamenyto não Americano); Prémios Fantastic; Seville European Film Festival; Golden Globes, Portugal (Prémio Melhor Ator); Portuguese Film Academy Sophia Awards (Prémio Melhor Ator Secundário)	2021	Crista, Carloto e João (Crista Alfaiate, Carloto Cotta e João Nunes Monteiro) são três amigos que, em tempos de pandemia, decidem construir juntos um borboletário. Durante meses, partilham a casa, as tarefas e as próprias vidas.	<a href="https://cincartaz.ppublico.pt/filme/diarios-de-otsoga-406475">https://cincartaz.ppublico.pt/filme/diarios-de-otsoga-406475</a>
Donzela Guerreira	Marta Pessoa		2021	Emília é uma escritora, a viver em Lisboa no ano de 1959. Ela é a “Donzela Guerreira”, uma mulher ficcional composta a partir dos universos literários de Maria Judite de Carvalho e Irene Lisboa, escritoras da cidade e das personagens que nela habitam. Guiados pela voz e olhar de Emília, entramos num jogo entre as imagens de arquivo da cidade e a pura efabulação. É uma Lisboa de ruas, jardins e casas onde habitam mulheres que olham para si próprias e umas para as outras, que ocupam os lugares que lhes destinam e o silêncio a que as votam. A história de uma mulher que vai à luta.	<a href="https://indielisboa.com/movies/donzela-guerreira/">https://indielisboa.com/movies/donzela-guerreira/</a>

<b>Título</b>	<b>Realizadora</b>	<b>Nomeações para Festivais (Prémios) / Fonte:IMDb</b>	<b>Ano</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Fonte da sinopse</b>
Alma Viva	Cristèle Alves Meira	Cannes Film Festival; São Paulo International Film Festival; Valladolid International Film Festival (Prémio Best Director); Academia das Artes , Estados Unidos - Óscares	2022	Desde sempre que a pequena Salomé, filha de emigrantes portugueses em França, passa as férias de Verão na aldeia da sua família, em Trás-os-Montes. Ela e a avó, tida como bruxa pelos outros habitantes da aldeia, têm uma ligação muito próxima. Mas quando a velha senhora morre subitamente ao seu lado, a menina começa a sentir o espírito dela dentro de si e quase mata uma das vizinhas, que julga ser responsável pela sua morte.	<a href="https://cincartaz.publico.pt/filme/alma-viva-408893">https://cincartaz.publico.pt/filme/alma-viva-408893</a>
Lobo e Cão	Cláudia Varejão	Venice Film Festival (Prémio GdA Director's ); Festival International du Film Indépendant de Bordeaux (Fifib); Mar del Plata Film Festival	2022	Ana nasceu em São Miguel, uma ilha no meio do Oceano Atlântico marcada pela religião e tradições. É a filha do meio de três irmãos. Vivem com a mãe e com a avó. Ana percebeu cedo que as raparigas têm tarefas distintas das dos rapazes. Através da sua amizade com Luís, o seu melhor amigo que gosta tanto de vestidos como de calças, Ana questiona o mundo que lhe foi prometido. Quando a sua amiga Cloé chega do Canadá, trazendo consigo os dias brilhantes da juventude, Ana embarca numa viagem que a levará a atravessar a linha do seu horizonte. Repleta de desejo e liberdade, a luz de Lobo e Cão revelará a Ana o mar certo para navegar. Lobo e Cão é uma encantada ode à comunidade queer da ilha onde o brilho crepuscular atravessa o imenso Oceano Atlântico.	<a href="https://claudiavarejao.com/lobo-e-cao">https://claudiavarejao.com/lobo-e-cao</a>

**Fontes (para além do IMDb e das referidas na coluna da sinopse):** <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/cronologia/cro001.html>;  
<https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/>

## **LISTA DE FESTIVAIS E PRÉMIOS PRIORITÁRIOS**

### **GRUPO I**

CLERMONT FERRAND — FESTIVAL DE CURTAS-METRAGENS

ANIMA – FESTIVAL INTERNACIONAL DU FILM D’ANIMATION DE BRUXELLES

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ANIMAÇÃO DE ANNECY

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE BERLIM (BERLINALE)

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE CANNES

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE VENEZA

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE SUNDANCE

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ROTERDÃO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE LOCARNO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE SAN SEBASTIAN

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE TORONTO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIOS DE AMESTERDÃO - IDFA

**Fonte:** Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) | Regulamento Geral Relativo aso Programas de Apoios Financeiros, artigo 19º | <https://www.ica-ip.pt/pt/concursos/2022/>