

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

A Quarta Vaga Feminista e o Cinema Independente Contemporâneo

Leonor Godinho da Silva Guerreiro Sebastião

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Maria João Vaz, Professora Associada,

Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2023

iscte

SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

A Quarta Vaga Feminista e o Cinema Independente Contemporâneo

Leonor Godinho da Silva Guerreiro Sebastião

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Maria João Vaz, Professora Associada,

Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2023

Para a minha mãe, sempre.

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que me auxiliaram, não só durante este Mestrado e na redação da presente Dissertação, mas durante todo o meu percurso escolar. A todos os professores que tive ao longo dos anos, que muito me ensinaram e motivaram, um grande obrigada. Gostaria de agradecer especialmente à minha orientadora, a Professora Doutora Maria João Vaz por todo o apoio e sabedoria durante estes últimos meses. Estendo também este agradecimento à minha família e amigos, em especial ao meu Pai e às minhas irmãs Carlota e Laura por me proporcionarem o ambiente que tornou possível a minha dedicação a esta investigação. Por fim, um especial obrigada à minha mãe, sempre.

Resumo

No âmbito dos campos de Estudos de Género e Estudos Fílmicos, a presente dissertação pretende circunscrever o lugar em que estas áreas se encontram. Traçando a linha que percorre as quatro vagas feministas, procuro sublinhar o contributo do cinema independente contemporâneo para a luta pela igualdade de género, através, por um lado, da abordagem de temáticas como a violência sexual e, por outro lado, de uma representação cinematográfica que faça jus à complexidade da experiência feminina, contrapondo os estereótipos perpetuados durante o último século do cinema. Neste sentido, irei analisar três filmes independentes contemporâneos que encarnam o espírito da quarta vaga feminista: *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019), *Promising Young Woman* (Fennell, 2020) e *Women Talking* (Polley, 2022).

Palavras-chave: Cinema Independente, Feminismo, Igualdade de Género, Representação Feminina, Realizadoras Femininas, Teoria Cinematográfica Feminista

Abstract

Within the fields of Gender Studies and Film Studies, this dissertation aims to circumscribe the place in which these areas meet. Tracing the line that runs through the four feminist waves, I seek to highlight the contribution of contemporary independent cinema to the fight for gender equality, through, on the one hand, the approach to themes such as sexual violence and, on the other hand, a cinematic representation that does justice to the complexity of the female experience, opposing the stereotypes perpetuated during the last century of cinema. Therefore, I will analyze three contemporary independent films that embody the spirit of fourth wave feminism: *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019), *Promising Young Woman* (Fennell, 2020) e *Women Talking* (Polley, 2022).

Key-words: Independent Cinema, Feminism, Gender Equality, Female Representation, Female Directors, Feminist Film Theory

Índice

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	v
<i>Abstract</i>	vii
Introdução.....	1
Capítulo 1. Contexto Teórico e Histórico.....	9
1.1. Estudos de Género: Principais Temas e Conceitos.....	9
1.2. As “Quatro Estações” do Movimento Feminista.....	16
1.3. A Quarta Vaga do Movimento Feminista: Reivindicações.....	21
Capítulo 2. O Cinema Independente e a Mulher.....	27
2.1. Cinema Independente VS Cinema Comercial.....	27
2.2. O Lugar do Cinema no Movimento Feminista.....	32
2.3. O Poder do Cinema: O Pessoal é Político.....	38
2.4. A Mulher na Indústria Cinematográfica: #MeToo.....	42
2.5. A Mulher como Realizadora.....	47
Capítulo 3. A Representação Feminina no Cinema.....	59
3.1. Critérios de Análise Fílmica.....	66
3.2 <i>Portrait of a Lady On Fire</i> (Sciamma, 2019).....	70
3.3 <i>Promising Young Woman</i> (Fennell, 2020).....	75
3.4 <i>Women Talking</i> (Polley, 2022).....	82
Conclusão.....	89
Bibliografia e Fontes.....	93

Introdução

A presente dissertação tem como tema o feminismo – mais especificamente a quarta vaga feminista – no cinema independente contemporâneo. A pertinência desta escolha prende-se com a reduzida participação, reconhecimento, verdadeira representatividade e visibilidade das mulheres no cinema em três vertentes: como realizadoras, personagens, e como parte integrante da indústria cinematográfica. Através deste trabalho de investigação pretendo promover e sublinhar a importância, por um lado, da existência de personagens femininas complexas no cinema e, por outro lado, da criação de narrativas ficcionais baseadas em experiências reais femininas, que incluam temas que têm tanto de difícil como de importante, como é o caso da violência sexual. A abordagem desta problemática está também relacionada com o meu interesse pessoal por ambas as áreas de estudo (estudos de género e estudos fílmicos) e com a minha formação prévia em cinema. A relevância desta temática encontra-se ainda não só na atualidade de ambos os assuntos, mas também no potencial e no interesse do cruzamento dos mesmos.

A principal pergunta de investigação deste estudo é a seguinte: qual a participação do cinema independente na quarta vaga do movimento feminista? Além disso, e de modo a circunscrever de forma mais eficaz a minha análise, irei também questionar a forma como este cinema se insere e responde à definida como a quarta vaga feminista, ou seja, como é que as suas reivindicações estão presentes nos três filmes que selecionei para análise. Ao longo da dissertação procurarei demonstrar que o cinema independente contemporâneo é uma força nesta vaga feminista, contribuindo para mudar as mentalidades dos espectadores, fazendo-os questionar paradigmas patriarcais. Funcionando como um Cavalo de Troia, este cinema divulga o pensamento feminista, de forma acessível, “atingindo” novas audiências e diversos grupos da população. Além disso, este é também uma forma da mulher se definir a si própria de forma independente do homem.

A presente dissertação tem como principal objetivo analisar como o cinema independente representa e faz eco das preocupações e das reivindicações da quarta vaga feminista. Nesse sentido, procurarei estudar a representação feminina neste cinema, sendo que esta análise está limitada a uma amostra: três filmes realizados por mulheres. Deste modo, pretendo analisar o lugar da mulher na narrativa, ou seja, se esta é apenas representada em

relação a uma personagem masculina – como acontece na maioria do cinema *mainstream* – ou, se esta é uma figura independente, indispensável à progressão da narrativa. Esta análise será feita abordando os diferentes modos de representação feminina no panorama atual do cinema independente, tendo sempre em vista o seu lugar na quarta vaga feminista. Esta abordagem será também complementada pela forma como as respetivas realizadoras retratam as reivindicações desta vaga feminista nos seus filmes. Neste sentido, pretendo provar que alguns filmes contemporâneos – como os que irei analisar – podem ser considerados textos feministas, visto que reivindicam direitos e expõem problemáticas que se inserem na quarta vaga feminista, estando, aliás, na sua vanguarda. Desta forma, tenciono também evidenciar que certas realizadoras podem ser consideradas ativistas feministas, visto que contribuem para a divulgação do feminismo numa diferente esfera, comunicando e ensinando através do entretenimento. Consequentemente, tenho em vista demonstrar que existem filmes independentes contemporâneos, realizados por mulheres, que tratam temas feministas atuais.

Ao longo deste texto, tenho também o propósito de refletir sobre a forma como acontecimentos e debates atuais são representados no cinema independente contemporâneo, inserindo a teoria feminista na análise destes filmes. Sendo estas obras realizadas por mulheres, através desta análise, proponho-me também a refletir sobre a perspetiva feminina sobre a própria mulher. Com este estudo, pretendo contribuir para interligação das áreas de Estudos de Género e Estudos Fílmicos, cruzando questões feministas com análise fílmica. Deste modo, esta dissertação tem como finalidade contribuir para aprofundar o conhecimento nestas duas áreas.

Em termos metodológicos, este estudo teve início com a pesquisa e recolha de informação, com recurso, maioritariamente, a repositórios universitários e à consulta de livros e artigos científicos. Esta escolha metodológica teve em vista a construção de uma base teórica, com especial foco no contexto histórico e teórico. Assim, procurei definições de conceitos-chaves e familiarizei-me com as principais autoras feministas, assim como as suas obras e teorias. Esta pesquisa passou também pela leitura e análise de estudos sobre o movimento feminista, onde me familiarizei com os principais debates no campo dos Estudos de Género.

Posteriormente, realizei uma revisão da bibliografia que recolhi sobre temas como o cinema independente e o cinema feminista, analisando a perspetiva de autores incontornáveis como Laura Mulvey e Teresa de Lauretis. Esta pesquisa permitiu-me entrar em contacto com as principais problemáticas, teorias e instrumentos de análise fílmica, informando a posterior análise e reflexão sobre os filmes selecionados. Esta análise passou, inicialmente, por uma primeira visualização dos filmes e pela redação de uma ficha de observação. Esta ficha serviu

de guia para uma segunda visualização, que me permitiu focar em aspetos particulares que queria analisar. A análise dos filmes passou também por uma reflexão sobre o seu enquadramento na quarta vaga do movimento feminista e no universo teórico dos Estudos de Género. Tendo uma abordagem qualitativa, esta análise passou por confrontar os dados e informações recolhidas com os enunciados teóricos, permitindo assim uma melhor e mais eficaz análise e interpretação dos mesmos.

De modo a restringir o universo cinematográfico, demasiado abrangente para ser estudado na sua totalidade, optei pela análise de três filmes independentes contemporâneos: *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019), *Promising Young Woman* (Fennell, 2020), *Women Talking* (Sarah Polley, 2022). A escolha destes três filmes como casos de estudo baseou-se numa diversidade de critérios, que passarei a enumerar. Em primeiro lugar, procurei escolher filmes independentes que conseguiram ascender ao *mainstream* e distanciar-se do nicho dos filmes artísticos. Esta decisão baseia-se no facto de esta característica, para além de ser um bom fator de eliminação, garantir, simultaneamente, que os filmes possuíssem todos os atributos associados ao cinema independente (nomeadamente a liberdade criativa), e que estes filmes tivessem um alcance internacional, com o potencial de chegar a milhões de pessoas. A ascensão ao *mainstream* está relacionada com um novo critério – o sucesso internacional a nível comercial e crítico. O sucesso comercial pode ser determinado tendo em conta fatores como o sucesso de bilheteira (*box office* internacional), assim como a comparação deste com o orçamento usado na produção do filme. Em termos de sucesso a nível de crítica, este pode ser estudado com base em plataformas como o IMDb, Rotten Tomatoes e Letterboxd. Nesta linha de pensamento, considere também como critério o reconhecimento por instituições cinematográficas consagradas mundialmente, um parâmetro de qualidade e caráter de excelência. Este está relacionado com a nomeação e atribuição de prémios em festivais como o Sundance Film Festival, Cannes Film Festival, TIFF – Toronto International Film Festival, e em cerimónias como os Oscars e os BAFTA – British Academy of Film and Television Arts, que destacam anualmente filmes com base no mérito artístico e relevância na indústria cinematográfica (Simonton, 2009).

Além disso, considere que estes filmes teriam também de ser longas-metragens, cuja duração permitisse uma abordagem mais atenta, detalhada, completa e complexa do tema em questão. Além disso, estes teriam também de ser filmes de ficção, permitindo uma maior intervenção do cineasta e uma maior liberdade artística e ideológica. O facto de terem sido realizados por uma mulher foi também um critério importante, visto que esta é uma condição indispensável à existência de um cinema verdadeiramente feminino (Vieira, 2020). Neste

sentido, escolhi também apenas filmes com uma personagem principal feminina. O meu objetivo em estudar o cinema independente recente fez também com que escolhesse filmes produzidos nos últimos cinco anos, contemporâneos da quarta vaga feminista. Em termos práticos, esteve presente também o critério da acessibilidade aos filmes e a sua divulgação internacional através do circuito de cinemas ou de plataformas de *streaming* como a HBO Max, Netflix e Amazon Prime.

No que toca ao conteúdo e temática dos filmes, considerei como principal critério a presença de temas e a abordagem de problemáticas feministas, em especial as preocupações e reivindicações da quarta vaga do movimento feminista. Assim, sendo a interseccionalidade uma das principais características desta vaga, escolhi apenas filmes com representação da comunidade LGBTQIA+. Procurei também escolher obras cuja representação feminina confrontasse os estereótipos típicos do cinema dominante. A adequação do tema ao contexto atual, ou seja, a atualidade do tema do filme foi também um aspeto importante, visto que um dos objetivos desta dissertação é o cruzamento entre as obras cinematográficas e acontecimentos atuais relevantes (como o movimento *#MeToo*). Por fim, o teste de Bechdel-Wallace – que pretende verificar se, durante o filme, duas personagens femininas falam entre si sobre um assunto que não esteja relacionado com um homem – foi também um fator determinante.

Tendo em conta que atualmente é produzida uma enorme quantidade de filmes, a uma velocidade alucinante, seria impossível analisá-los a todos. Com a aplicação dos critérios que mencionei, procurei delimitar o universo de forma a delinear o objeto de estudo. Ainda assim, poderia ter escolhido filmes como *Lady Bird* (Gerwig, EUA, 2017), *Booksmart* (Wilde, EUA, 2019), *The Farewell* (Wang, China/EUA, 2019) *Never Rarely Sometimes Always* (Hittman, EUA, 2020), *The Lost Daughter* (Gyllenhaal, EUA, 2021), *Aftersun* (Wells, Escócia, 2022) ou *She Said* (Schrader, Alemanha, 2022). De forma pragmática, e com base nos critérios expostos anteriormente, considerei *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019), *Promising Young Woman* (Fennell, 2020) e *Women Talking* (Sarah Polley, 2022) como os que mais se adequavam aos objetivos da dissertação. Esta escolha esteve também relacionada com o interesse na análise de produções e realizadoras de diferentes países, com diferentes abordagens de forma que a análise fosse diversificada e representativa dos diferentes géneros fílmicos existentes. Além disso, é também importante sublinhar que “por trás de qualquer «escolha de objeto» há sempre, como numa relação amorosa, preferências pessoais” (Aumont & Michel, 2004, p. 14). Assim, não pretendo que a análise aqui realizada seja alargada a todos os filmes e considerada como válida para o cinema independente na sua generalidade. É sim um contributo para o estudo de

uma problemática que respeita a um universo muito vasto, contemplando a análise de três filmes, selecionados de acordo com os critérios previamente referidos.

Segundo Mary Zaborskis, “gender studies asks what it means to make gender salient [...] illuminating the structures that naturalize, normalize, and discipline gender across historical and cultural contexts” (Zaborskis, 2018). Para além de se interessar por questões relacionadas com o género, esta área de estudo foca-se também em temas como a sexualidade, o feminismo, e a comunidade LGBTQIA+. Tendo sido institucionalizada na década de 1970, os Estudos de Género contam com a contribuição de autores e obras conceituadas, como: *Sisterhood: Political Solidarity between Women* (1986), de bell hooks; *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), de Judith Butler; *Academic Feminism against Itself* (2002), de Robyn Wiegman; *Shifting Paradigms and Challenging Categories* (2006), de Judith Lorber; *Re-thinking Intersectionality* (2008), de Jennifer C. Nash.

Tal como o afirmou Ruby Rich em 2003, também em 2023 se vive uma crise do movimento feminista, visto que este tem, cada vez mais, vindo a ganhar uma conotação negativa e o seu verdadeiro significado tem sido muitas vezes distorcido. No entanto, apesar das inúmeras conquistas feministas ao longo dos últimos séculos, a igualdade de género permanece apenas um sonho. A discriminação, o preconceito e o questionamento do valor feminino e do seu contributo à sociedade continuam a ser uma realidade. No cinema, esta realidade está presente não só no conteúdo dos filmes, como também no próprio funcionamento da indústria cinematográfica (Rich, 2003). Deste modo, por um lado, esta desigualdade traduz-se em representações superficiais e estereotipadas da mulher, cujo valor está intrinsecamente ligado e dependente do homem (Smith, 1972). Por outro lado, esta disparidade traduz-se em questões como o baixo reconhecimento de realizadoras e o facto de os cargos de poder serem maioritariamente ocupados por homens. O caso do abuso de poder do produtor Harvey Weinstein representou o derradeiro sintoma desta desigualdade e comprova a necessidade do feminismo e, neste caso, de movimentos como o *#MeToo*.

Nas últimas décadas, o cinema tem sido “the crucial terrain” (Mulvey, 1989, p. 77) para os principais debates feministas sobre temas como a cultura, a identidade e a representação (Thornham, 1999, p. 2). Um dos principais conceitos deste estudo, que considero importante mencionar desde já, é o *male gaze*. Este foi cunhado por Laura Mulvey, no seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Segundo a autora, o *male gaze* corresponde à forma como tanto a mulher como o próprio mundo são representados do ponto de vista masculino. Mulvey afirma que este *gaze* é constituído por três partes distintas – a pessoa por detrás da câmara, os personagens no filme e o espectador. De forma sucinta, o *male gaze* corresponde ao

modo como a imagem feminina no cinema é exibida de forma a provocar prazer ao olhar masculino. Neste sentido, Mulvey propõe a criação de algo que atualmente se designa *female gaze*, ou seja, filmes em que as personagens femininas se centram em si e nos seus problemas e desejos, permitindo abordar temas feministas (Mulvey, 1975, pp. 805-810).

Neste sentido, o primeiro número da efémera revista americana *Women and Film* foi publicado em 1972, em plena segunda vaga feminista. As editoras desta revista afirmavam que as mulheres são oprimidas: na indústria cinematográfica ao ocuparem apenas cargos “menores” como secretária ou rececionista; nos filmes ao serem objetificada; e no meio dos estudos fílmicos e crítica cinematográfica, que apenas celebra a complexidade e ironia de *auteurs* como Alfred Hitchcock ou Stanley Kubrick. É neste clima sociocultural que a teoria cinematográfica feminista se estabelece como um ato político urgente. Neste sentido, a criação de novo conteúdo teórico e crítico é um instrumento essencial para o ativismo feminista, que pretende: transformar a prática cinematográfica; acabar com a ideologia opressiva e estereótipos; e criar uma estética crítica feminista. Sendo a teoria um instrumento essencial à transformação de práticas e desconstrução de mitos, feministas como Simone de Beauvoir encontram no cinema um potencial transformador (Thornham, 1999, pp. 9-10).

O ensaio de Sharon Smith intitulado “The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research” fazia parte do primeiro número da revista *Women and Film*, mencionada anteriormente. Neste texto, a autora procura demonstrar a natureza falsa e opressora da representação feminina no cinema dominante e relacionar o poder da representação cinematográfica com o contexto social que as informa. Se é verdade que o cinema reflete as estruturas sociais vigentes, também o é que estas estruturas são alteradas e a sua representação é manipulada de acordo com as fantasias e os medos dos criadores/realizadores masculinos. Da mesma forma que, por vezes, as representações cinematográficas parecem ser produto de uma propaganda deliberada, também parecem, outras vezes, resultar de fantasias inconscientes. Por sua vez, os estereótipos resultantes da manipulação destas representações, por um lado, criam ou reforçam preconceitos na audiência masculina e, por outro lado, danificam a auto-perceção da audiência feminina, limitando as suas aspirações. É verdade que o cinema reflete alterações sociais, mas também contribui para a formação de atitudes culturais (Smith *apud* Thornham, 1999, p. 10).

Por outro lado, Molly Haskell rejeita a análise de um filme com base nos estereótipos presentes, defendendo que uma obra cinematográfica deve ser analisada tendo em conta a sua complexidade (Haskell, 1987). Neste sentido, também Claire Johnston sublinha o facto de um filme ser uma estrutura complexa de códigos linguísticos e visuais, que são organizados de

modo a criar significados específicos. Deste modo, estes não devem ser reduzidos a um mero conjunto de imagens e estereótipos. O significado de um filme é estruturado através da organização de signos verbais e visuais. Tendo em conta que é nestas estruturas textuais que os significados são produzidos – e não na manipulação consciente de um realizador –, são estas que devemos analisar. Um filme é sempre portador de uma certa ideologia, sendo esta definida como um sistema representacional ou uma certa forma de ver o mundo, produto das estruturas de poder específicas que constituem a nossa sociedade. Assim, não faz sentido comparar o estereótipo feminino à realidade da vida de uma mulher. O que deve ser analisado é a forma como a figura feminina opera dentro de um texto fílmico específico, questionando temas como o seu significado dentro da narrativa e a representação dos seus desejos (Johnston *apud* Thornham, 1999, pp. 11-12).

Ruby Rich, no seu ensaio *The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism* (1978), reflete sobre as duas vozes da crítica feminista: a linguagem da experiência; e a linguagem da teoria. A primeira, inicialmente americana e com base numa abordagem sociológica, é otimista ao defender que os estereótipos podem ser corrigidos através da intervenção feminina. Por outro lado, a segunda, mais pessimista e originalmente britânica, defende que, tendo em conta que a mulher é reduzida a um simples signo dentro da ideologia patriarcal, esta não tem qualquer presença e, conseqüentemente, não tem qualquer possibilidade de uma intervenção ativa. No entanto, na sua análise, Rich procura unir estas duas visões, defendendo que o espectador feminino interage tanto com o texto como com o contexto. A espectadora não é simplesmente um recetor passivo de estruturas ideológicas, mas sim um criador ativo de significado. Deste modo, numa cultura patriarcal, a espectadora encontra-se simultaneamente fora e dentro das suas estruturas, sendo uma dialética cultural por excelência. De forma a ser possível formular e entender melhor estas contradições, Rich defende a criação de uma nova linguagem teórica, que seja capaz transcender tanto o otimismo ativo como o pessimismo teórico (Rich, 1978).

Segundo Johnston, a figura feminina funciona não como um retrato da realidade, mas como um mero signo dentro do discurso patriarcal. A este argumento, Mulvey – baseando-se na teoria psicanalítica – acrescenta que o cinema, enquanto “aparato” cria uma posição específica para o espectador. Neste sentido, Mulvey afasta o seu foco analítico da análise puramente textual, direcionando-a para a relação entre o espectador e o cinema, e as respetivas estruturas de identificação e prazer visual (Thornham, 1999, p. 53). Estas questões serão exploradas em detalhe com base no conhecimento produzido pelos principais autores dos campos de estudos de género e estudos fílmicos feministas e, posteriormente, postas em prática na análise cinematográfica dos filmes seleccionados como casos de estudo.

Por fim, a presente dissertação encontra-se estruturada em três capítulos distintos. O primeiro corresponde à contextualização teórica e histórica do movimento feminista e do campo de Estudos de Género. Neste capítulo serão expostos os principais conceitos, temas e debates desta área, e abordarei também as quatro vagas do movimento feminista, dedicando mais tempo à quarta vaga do movimento. No segundo capítulo, intitulado “O Cinema Independente e a Mulher” procurarei explorar as características e particularidades do cinema independente, assim como o seu lugar no movimento feminista. O terceiro e último capítulo destina-se à representação feminina no cinema, assim como à análise e interpretação dos três filmes selecionados: *Portrait of a Lady On Fire* (Sciamma, 2019); *Promising Young Woman* (Emerald Fennell, 2020); *Women Talking* (Sarah Polley, 2022). Esta análise será feita à luz dos temas abordados ao longo da dissertação, de modo a confrontar as obras com os enunciados teóricos.

CAPÍTULO 1

Contexto Teórico e Histórico

“How shall I ever find the grains of truth embedded in all this mass of paper?” (Virginia Woolf, 1928, p. 31)

1.1. Estudos de Género: Principais Temas e Conceitos

“I live in a fantasy world where I believe the patriarchy will be toppled any minute now” (Soloway, 2016)

A questão do género está presente mesmo antes de sairmos do ventre materno. A descoberta do sexo do bebé é um momento significativo que tem determinado a escolha de cores e brinquedos. Questões como esta demonstram a importância atribuída ao sexo e ao género pela sociedade ocidental contemporânea. Tanto o género como o sexo biológico – uma distinção que será esclarecida mais à frente – têm um papel indiscutivelmente importante na vida de um indivíduo. O género influencia (e por vezes determina) a forma como nos comportamos, o que fazemos, como nos vestimos, as nossas ambições e a probabilidade de as atingirmos. Neste sentido, os Estudos de Género são uma área de estudo que procura explorar as diferentes formas em que nós pensamos o género e compreender melhor a forma como a conceção binária do feminino/masculino molda a nossa perceção de género. Além disso, procura também explorar o papel da sexualidade neste debate e questionar as preconcepções existentes sobre a sexualidade e o género (Cranny-Francis *et al.*, 2011, p. ix).

Neste campo académico existem conceitos centrais, presentes na maioria dos debates, que é importante tentar definir. Começando pelo mais óbvio, o género, este pode ser definido como “the culturally variable elaboration of sex, as a hierarchical pair (where male is coded superior and female inferior)” (Cranny-Francis *et al.*, 2011, p. 4). Deste modo, podemos afirmar que o género divide a humanidade em duas categorias: feminino e masculino. A omnipresença deste sistema binário nas várias áreas da nossa vida dificulta, por vezes, a observação dos seus mecanismos. Por outro lado, a natureza hierárquica deste sistema binário atribui certos papéis a cada género e, em termos históricos, sempre privilegiou o masculino em detrimento do feminino. Esta dualidade faz parte do subconsciente ocidental desde a divisão feita por

Aristóteles na sua obra *Metafísica*, em que este associa termos como, “luz” e “bom” ao “masculino”; e, “escuridão” e “mau” ao “feminino” (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 1-2).

Por outro lado, Virginia Woolf afirma que a constante distinção entre feminino e masculino corresponde a um esforço que interfere com a unidade da mente. A cooperação entre os géneros é algo natural e a sua união dá origem à maior satisfação e felicidade. Aliás, em cada um de nós presidem dois poderes, o feminino e o masculino, que devem coexistir em harmonia, cooperando um com o outro. Tal como defende o poeta Samuel Taylor Coleridge, uma grande mente deve ser andrógena. Esta está menos propícia a estas distinções de género, é naturalmente criativa e una, sendo capaz de transmitir emoção sem qualquer impedimento. Neste sentido, Virginia Woolf considera que ser apenas homem ou apenas mulher é a *hamartia* (erro fatal) de qualquer escritor, visto que, idealmente, este nem deve sequer pensar ou ter em consideração o seu género. A arte da criação exige liberdade e paz total, a mente deve estar completamente aberta, algo que só é possível através da colaboração entre os dois géneros (Woolf, 1928, pp. 112-121).

Esta divisão binária poderia ser vista como tendo uma relação de complementaridade, como o símbolo *Ying/Yang* da filosofia chinesa. No entanto, esta divisão tem se verificado como uma oposição, em que o feminino ocupa a posição inferior. Numa análise feminista, o género é normalmente definido em relação ao sexo – o género como a construção social e cultural do sexo. Enquanto categoria sociológica e antropológica, o género corresponde também ao conjunto de significados que lhe estão associados numa certa sociedade. Segundo teóricas feministas socialistas como Christine Delphy, os papéis sociais de género surgem devido à divisão laboral, que está na base da hierarquia de género. Por outro lado, segundo o trabalho de intelectuais como Melanie Klein e Judith Butler, o género não é uma característica biológica inerente ao indivíduo, mas sim algo que é adquirido através da socialização, correspondendo a um conjunto de normas e significados internalizados durante a formação do ego. Neste sentido, sendo o género uma construção social, segundo Butler, este corresponde também a um processo de incorporação que resulta da repetição de performances de género (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 3-4). O problema com a visão atual do género, é que este pretende ditar como cada um deve ser, em vez de reconhecer como cada um é. Estas expectativas e pré conceções de género são um peso que inibe a individualidade e o bem estar de cada um (Adichie, 2014, p. 34).

O segundo conceito que é importante esclarecer é o de “sexo”. Este pode ser definido como “a theory about human beings which divides them into two biologically based categories – male or female” (Cranny-Francis *et al.*, 2011, p. 7). Algo essencial na definição de sexo

biológico é a sua distinção de “género”. Por outro lado, a noção de “sexualidade” está também intimamente ligada à de género. A hierarquia que privilegia o género masculino afeta também a forma como a sexualidade funciona na sociedade ocidental. Enquanto a sexualidade feminina é descrita como dócil e passiva, a masculina é vista como dominante, agressiva e ativa. Além disso, a sexualidade feminina é muitas vezes equiparada à sua função reprodutiva, ignorando o prazer e desejo sexual feminino (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 4-7). Historicamente, a sexualidade feminina tem sido invariavelmente definida em relação, e contraste, com a masculina. Apenas recentemente, com o auxílio do feminismo contemporâneo, é que a noção de uma sexualidade feminina autónoma (independente da masculina) se começou a formar. (Lauretis, 1987, p. 14).

No campo dos Estudos de Género é essencial a distinção entre sexo biológico e género. Enquanto o sexo corresponde à presença dos cromossomas XX ou XY, o género está intrinsecamente ligado a questões sociais, culturais e históricas. Numa sociedade patriarcal, o género feminino tem um estatuto inferior ao masculino. Esta inferioridade, quando representada no grande ecrã, materializa-se em papéis passivos, silenciosos, dependentes e, em última medida, fracos. Em contrapartida, ao género masculino são sobretudo atribuídos papéis ativos, fortes e, muitas vezes, heroicos. A fragilidade e sensibilidade são vistas como fraquezas, visto que estas são normalmente associadas ao género feminino. Desta forma, qualquer homem que demonstre estas características será ostracizado e visto como inferior ou “não masculino o suficiente”. Curiosamente, este receberá até um tratamento mais severo que uma mulher que demonstre características masculinas, visto que esta está mais próxima do “sexo forte” (Benshoff & Griffin, 2004, pp. 204-205).

Ao longo da história, as opiniões dos «grandes» homens sobre as mulheres, sempre foram contraditórias. No entanto, a mulher sempre foi um tema que gerou opiniões e emoções fortes. Entre estas, Virginia Woolf destaca a raiva e questiona-se sobre a sua origem e significado. Que razão teriam os homens para estar zangados, quando estes concentravam em si todo o poder, dinheiro e influência? A autora concluiu que a razão pela qual muitos destes autores teimavam em sublinhar a inferioridade feminina, estava relacionada com a proteção da sua superioridade. A crença da inferioridade feminina é a fonte da confiança masculina nas suas qualidades (Woolf, 1928, p. 34-41). “Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size” (Woolf, 1928, p. 41).

Por outro lado, no seu ensaio *Womanliness as a Masquerade*, Joan Rivière defende que, tanto a masculinidade como a feminilidade têm um carácter performativo, funcionando como

uma espécie de disfarce que permite ao indivíduo integrar-se na sociedade patriarcal. Neste sentido, quando a mulher assume um papel tipicamente masculino, esta tende a colocar a sua máscara de feminilidade de modo a ser reconhecida como tal pelos seus pares masculinos, evitando qualquer tipo de retaliação (assim como o medo e ansiedade a esta associados). Assim, apesar de desejar ser tratada de forma igualitária – sendo reconhecida a sua masculinidade – a mulher representa a sua feminilidade, não só através da forma como esta se veste, como também em ações como, por exemplo, esconder a amplitude do seu conhecimento e intelecto quando um homem está presente, de modo a não ser vista como uma ameaça (Rivière, 1929).

Joan Rivière foi a primeira a teorizar sobre este conceito da feminilidade enquanto disfarce ou máscara. Este disfarce, ao exibir feminilidade, mantém-na a uma certa distância e permite que esta possa ser colocada ou removida consoante a situação (Doane, 1982, pp. 135-138). Deste modo, a mulher usa o seu próprio corpo como disfarce, separando a sua imagem da sua identidade (Safouan & Montrelay *apud* Doane, 1982, p. 139). Esta ideia de feminilidade como máscara está também relacionada com a performatividade de género, teorizada por Judith Butler. Esta noção de género como performance é visível em situações comuns, como é o exemplo do comportamento feminino em bares ou discotecas. Nestes lugares, as casas de banho são usadas como uma espécie de *backstage*, em que as mulheres podem estar vulneráveis, falar umas com as outras, maquilhar-se e prepararem-se para entrar no palco (o exterior) onde representam o seu papel de mulher. Esta linha de pensamento vai ao encontro do que Judith Butler afirma na sua obra *Gender Trouble* (1990), quando esta defende que o género é uma construção social – em oposição a uma identidade ou atributo inato –, que se forma através da repetição contínua desta performance de género, que resulta na aparente “normalidade” do género. Butler vai até mais longe, afirmando que o género apenas existe para servir e perpetuar a heteronormatividade, num processo que a autora apelida de “heterosexual matrix” (Butler, 1990).

Segundo Teresa de Lauretis, o conceito de género como diferença sexual, presente na literatura feminista dos anos 60 e 70, provocou uma maior distinção social entre os géneros, aumentando as limitações da cultura feminista em termos sociais e intelectuais e mantendo-a presa aos termos do patriarcado ocidental. A autora defende que estas representações de género com base biológica e anatómica resultam numa uniformização e padronização da representação feminina, onde não resta espaço para formular as diferenças que existem entre as mulheres nem as contradições dentro da própria mulher. Além disso, esta noção da diferença sexual é também limitadora pois não tem em conta a cultura, a língua, a etnia e a classe social como elementos constituintes do indivíduo. Tal como refere Chimamanda Ngozi Adichie, “boys and girls are

undeniably different biologically, but socialization exaggerates the differences, and then starts a self-fulfilling process” (Adichie, 2014, p. 35). Neste sentido, Lauretis propõe que o género seja pensado à luz da teoria da sexualidade de Michel Foucault. Tal como o sexo, também o género deve ser visto como um produto de múltiplas tecnologias sociais (como é o exemplo do cinema), assim como de discursos institucionais, epistemologias e práticas críticas. Esta teoria de género feminista implica visitar (reler e reescrever) as formas dominantes da cultura ocidental, de forma a inscrever a influência do género no sujeito social. Além disso, sendo o género uma construção social, este concede uma posição na hierarquia social, onde está implicado o valor do indivíduo. Tendo em conta que o género não é algo inato nem intrínseco ao corpo, Lauretis defende que, tal como o género, também as construções e representações da mulher são convencionais e, por isso, mutáveis. Deste modo, é possível alterar estas definições tradicionais de género, fazendo com que estas não se limitem a distinções sexuais e estereótipos (Lauretis 1987, pp. 1-5).

Por outro lado, a construção do conceito de “heterossexualidade” baseia-se na oposição binária de género, perpetuando hierarquias que oprimem a mulher de forma sistemática. Adrienne Rich apelida este sistema de “compulsory heterosexuality” (1993), – correspondendo ao conceito de heteronormatividade ou heterossexismo – funcionando como um mecanismo regulador, que reforça o *status quo* e, simultaneamente, de exclusão e opressão de todos aqueles que se atrevem a divergir (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 8-20). Assim a noção de “heterossexualidade obrigatória” de Rich é também central ao movimento feminista e à sua teoria. É também importante assinalar que o facto de o género ter uma existência concreta, com peso nas relações sociais, faz deste um assunto político que não pode ser simplesmente ignorado. Apesar do facto de a sexualidade ser uma construção social, o género tem um papel determinante neste processo, que coloca os homens e mulheres numa posição antagónica (Lauretis, 1985, pp. 36-38).

Lauretis divide a sua teoria sobre a tecnologia de género em quatro tópicos, em ordem decrescente de evidência. Em primeiro lugar, o género é uma representação com implicações reais na vida material dos indivíduos. O sistema sexo/género é uma construção sociocultural, um sistema de representação que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade. Segundo, a representação do género é a sua construção, sendo que toda a arte e alta cultura ocidental constitui a história desta construção. Além disso, a autora afirma também que, “the construction of gender is both the product and the process of both representation and self-representation” (Lauretis, 1987, p. 9), evidenciando a ligação entre o género e a ideologia (Lauretis, 1987, pp. 3-11).

Em terceiro lugar, a construção do género permanece tão ativa hoje como estava, por exemplo, na época vitoriana. Esta construção não se limita apenas aos media, à escola ou família, mas inclui também a comunidade intelectual, assim como práticas artísticas e discursos institucionais (especialmente o feminismo). Estes têm o poder de controlar o campo do significado social e, por isso, produzir e promover novas representações de género. No entanto, existem também diferentes construções de género, na periferia do discurso hegemónico e no exterior do “contrato social heterossexual”. Estas tomam forma em práticas micropolíticas, que também influenciam a construção do género e os seus efeitos são sentidos ao nível da subjetividade e autorrepresentação. Em quarto e último lugar, a construção do género também se efetua através da sua desconstrução, sendo influenciado por qualquer discurso que sublinhe a natureza ideológica e representativa (sujeita a estereótipos) do género. A crítica de discursos relacionados com o género e a sua “tecnologia” é uma parte vital do feminismo (Lauretis, 1987, pp. 11-26).

Além disso, o patriarcado é também um dos conceitos mais utilizados em Estudos de Género. Tendo origens antropológicas, este termo nasceu nos debates feministas das décadas de 1960 e 1970. Substituindo o termo “sexismo” este começou a ser usado para sublinhar o domínio dos Homens sob as Mulheres, tanto na esfera pública como na privada. Esta instituição corresponde a um “social system in which structural differences in privilege, power and authority are invested in masculinity and the cultural, economic and/or social positions of men” (Cranny-Francis *et al.*, 2011, p. 15). Este tem-se tornado um termo controverso devido à sua falta de precisão e ao facto de não ter em conta a complexidade das dinâmicas culturais e processos sociais. Deste modo, este conceito começou a ser usado de forma mais cuidada e tem sido associada a fenómenos como o capitalismo e a hegemonia masculina (na esfera social, económica e cultural), de forma a compreender melhor as especificidades históricas e culturais da dominância masculina. É também importante sublinhar que, tal como afirma David Buchbinder (1994, 1998), as estruturas sociais do patriarcado também não são positivas para os homens. Durante as suas vidas, a maioria dos homens encontra-se sob a supervisão de outros homens, sentindo que têm de provar a sua masculinidade, temendo a humilhação pública caso não o consigam fazer (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 14-17).

No entanto, o termo “quiiarquia”, que foi cunhado em 1992 por Elisabeth Schüssler Fiorenza, vai ao encontro da noção de feminismo interseccional, e amplia o conceito de patriarcado, tendo em conta as nuances e complexidade do sistema hierárquico dominante, incluindo questões como a etnia, a classe e a sexualidade. Este permite refletir não só sobre a misoginia, mas também sobre o racismo, classicismo, homofobia, contribuindo para uma visão

mais completa (Cochrane, 2013, p. 54).

Uma noção controversa, e cujo significado é muitas vezes deturpado, é a de “feminista”. A definição de feminista é “a person who believes in the social, political and economic equality of the sexes” (Adichie, 2014, p. 47). Tendo em conta esta definição há quem questione o uso da palavra “feminista” – porquê não falar apenas em direitos humanos? Tendo em conta os séculos de opressão feminina, o uso de uma expressão tão vaga como “direitos humanos” seria redutor e desonesto. Ao ignorar a especificidade da questão de género estaríamos a fingir que não foram as mulheres as que foram excluídas durante séculos e que esta exclusão resultou do facto de serem “humanas” em vez de serem mulheres. Tendo em conta que o problema começou com a opressão e exclusão de um grupo – o feminino –, este deve estar na base da solução (Adichie, 2014, p. 41).

Existem homens (e mulheres) que se sentem atacados pelo feminismo. Este sentimento está, em parte, relacionado com o facto de os homens crescerem a acreditar que o seu valor intrínseco como ser humano está relacionado com o facto de terem de estar sempre em situação de poder. Por outro lado, outros homens consideram que o género não é um problema – o que faz parte do problema. Muitos concordam que este foi um problema no passado, mas já não o é. Deste modo, como não veem o problema, nada fazem para o solucionar (Adichie, 2014, p. 42). Muitos não pensam sobre o género nem acham que esta seja uma questão pertinente, pois é algo que não os afeta pessoalmente. Além disso, muitos homens beneficiam desta desigualdade de género e não querem que as coisas mudem.

A noção de “estereótipo” é também relevante na área de Estudos de Género. “A stereotype is a radically reductive way of representing whole communities of people by identifying them with a few key characteristics” (Cranny-Francis *et al*, 2011, p. 141). Estes estão normalmente desadequados, visto que são produzidos por elementos exteriores ao grupo em questão, que criam estes estereótipos e garantem a sua circulação de forma a manter o seu poder (nomeadamente o poder de denominar outros grupos). O facto de existirem estereótipos diferentes e contraditórios do mesmo grupo social prova que estes são estabelecidos por sujeitos exteriores à comunidade e que estes são parte de uma estratégia política para controlar o dito grupo. Além disso, provocam também uma divisão entre o que é considerado normal e anormal, excluindo tudo aquilo que não se enquadra na sua definição, procurando levar os indivíduos a adotar certos comportamentos. A sua existência está, assim, intimamente relacionada com a preservação de certas relações de poder, representando as desigualdades existentes como resultado de diferenças naturais de aptidão (Cranny-Francis, 2011).

Um estereótipo comum é aquele que representa a mulher como sendo emocional,

sensível, uma cuidadora inata com uma predisposição natural para ser mãe e cuidar de crianças. Esta conceção é perpetuada e reforçada através da estrutura económica que vê a população feminina como uma reserva de mão-de-obra. A mulher pertence ao lar, a cuidar dos filhos e do marido, mas pode também servir como reserva de mão-de-obra, na eventual ausência de homens, como aconteceu durante a Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, também existem estereótipos relativamente aos homens, que são vistos como frios, racionais, poderosos e autoritários. Estes estereótipos de masculinidade têm efeitos nefastos para o bem-estar dos homens, resultando em problemas como o abuso de álcool e outras substâncias, e fazendo com que estes tenham uma maior taxa de suicídio. Uma forma de subverter estes estereótipos é através da paródia ou ironia, criando algo que jogue com o próprio estereótipo (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 141-150).

A ideologia patriarcal não só prejudica as mulheres, mas também os homens. Desde criança que os rapazes são ensinados a reprimir as suas emoções e esconder a sua humanidade. “We teach boys to be afraid of fear, of weakness, of vulnerability. We teach them to mask their true selves” (Adichie, 2014, p. 26). Esta masculinidade tóxica funciona como uma prisão que não beneficia ninguém. Além disso, ao ensinar aos homens que estes têm de ser “fortes”, estes desenvolvem egos frágeis. Por sua vez, as mulheres são ensinadas a atender a estes egos frágeis, tornando-se cada vez mais “pequenas”. As feministas são muitas vezes acusadas de serem demasiado emocionais e se mostrarem demasiado zangadas. No entanto, esta raiva é válida, e justificada pela desigualdade de género que, apesar de todos os grandes progressos, se tem vindo a arrastar durante séculos. Além disso, esta raiva e agressividade de que as mulheres são acusadas e repreendidas é a mesma pela qual os homens são chamados “assertivos”. Em termos históricos, a raiva esteve na base do progresso e da evolução, de todas as revoluções que fizeram do mundo um lugar melhor. Além disso, esta raiva está também sempre acompanhada de esperança e confiança na capacidade de progresso e reinvenção humana. Este progresso passa por reconhecer o género como uma questão relevante e alterar a forma como educamos as gerações futuras sobre este tema, focando-nos em atributos como o interesse e a capacidade, em vez do género (Adichie, 2014, pp. 21-27).

1.2. **As “Quatro Estações” do Movimento Feminista**

“Whatever is unnamed, undepicted in images, whatever is omitted from biography, censored in collections of letters, whatever is

misnamed as something else, made difficult-to-come-by, whatever is buried in the memory by the collapse of meaning under an inadequate or lying language this will become, not merely unspoken, but unspeakable” (Rich, 1978, p. 41).

A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, aprovada em 1789 pela Assembleia Nacional de França, provocou o reconhecimento da luta pela igualdade de género e a sua jurisdição. Em tom de resposta, e sendo a igualdade um dos princípios da Revolução Francesa, em 1791, Marie Gouze – através do seu pseudónimo Olympe de Gouges – redigiu a *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã). Na mesma linha de pensamento, do outro lado do Canal da Mancha, Mary Wollstonecraft publica *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Apesar de não terem provocado grande impacto na altura, os temas da liberdade, iluminismo e igualdade de género presentes nestas obras são considerados atualmente como os primeiros textos feministas. Décadas depois, em 1848 nos Estados Unidos, ocorreu a primeira convenção de direitos das mulheres, a convenção de Seneca Falls. No entanto, a verdadeira formalização destes temas feminista ocorreu apenas durante o final do século XIX e início do século XX, com os movimentos sufragistas e a consequente tomada de ação e luta por direitos básicos como o voto (Almeida, 2022).

A data de início do movimento feminista é tão clara como a do seu fim, ou seja, absolutamente nada. Segundo Joan Kelly, Christine de Pisan (1364-1430) é considerada a primeira pensadora feminista devido à sua denúncia de sexismo em textos literários da época, iniciando o debate sobre a igualdade de género, na altura apelidado de *querelle des femmes* (Kelly, 1982, p. 4). No entanto, quer tenha começado com Christine de Pisan, Marie Gouze ou Mary Wollstonecraft, o que realmente importa são as causas, métodos e reivindicações deste Movimento Feminista, assim como a sua evolução. De forma resumida, podemos considerar que o movimento feminista se encontra dividido em quatro vagas. A primeira vaga teve início no final do século XIX e prolongou-se até à década de 60 de século XX. Nesta altura iniciou-se a segunda vaga, que terminou no início da década de 90. O começo da terceira vaga ficou marcado pela publicação de *Becoming the Third Wave* (1992) de Rebecca Walker e terminou entre 2012 e 2013, altura em que teve início a atual quarta vaga feminista. Esta divisão do movimento feminista em vagas permite descrever e definir os contornos dos diferentes movimentos e dos contextos em que estes ocorreram. No entanto, esta divisão é alvo de alguma controvérsia, visto que as diferentes vagas não ocorreram em todo o lado ao mesmo tempo. Além disso, esta divisão pode também ser considerada redutora na sua abordagem da amplitude

do movimento em certos países (Cochrane, 2013).

Durante a primeira vaga, a luta feminista foi feita através da escrita, procurando expor desigualdades e reivindicar direitos. No século XIX e no início do século XX, as principais reivindicações eram a melhoria das condições de trabalho, assim como o direito ao divórcio e ao voto (Gurgel, 2010). A discrepância salarial entre os géneros e a distribuição das tarefas domésticas começaram também a ser alguns dos temas discutidos. No século XX, para além da luta pelo direito ao voto, o movimento feminista ficou marcado pelo pensamento de ativistas e intelectuais como Simone de Beauvoir (1908-1986) e Betty Friedan (1921-2006), cujas obras *O Segundo Sexo* (1949) e *A Mística Feminina* (1963), respetivamente, procuraram redefinir o que significa ser mulher (Almeida, 2022, pp. 15-19).

A obra de Friedan foi fundamental na divulgação do feminismo nos Estados Unidos da América e contém as principais questões que marcam a segunda vaga feminista, que se desenvolveu no pós Segunda Guerra Mundial, no final da década de 60. Depois de um período de investigação, a autora identificou uma sensação de mal-estar e insatisfação da mulher com o seu papel de “dona” de casa, algo que parecia ser transversal. A ausência de uma atividade profissional que as realizasse e concedesse independência financeira era algo muito presente no quotidiano destas mulheres. O seu papel limitado na sociedade e o trabalho doméstico não remunerado (e muitas vezes nem reconhecido) que ocupava os seus dias causava uma profunda infelicidade nas suas vidas. Além disso, a dependência financeira da mulher em relação ao marido tornava o divórcio numa impossibilidade e, algumas vezes, o casamento numa prisão. Neste sentido, Friedan defende a contestação desta “mística feminina” – a ideia da mulher como dona de casa perfeita – através da luta pela igualdade jurídica e salarial, assim como pelo direito à licença de maternidade e ao aborto (Friedan, 1963).

Para além destas questões, esta segunda vaga ficou também marcada pela chegada da pílula contracetiva, que concedeu à mulher uma maior liberdade sexual e mais controlo sobre o seu próprio corpo. Em termos profissionais e sociais, esta vaga contou também com uma revolta contra os estereótipos femininos da época, principalmente da redução da mulher ao papel de dona de casa. Além disso, esta imagem da mulher como “fada do lar” já nem correspondia inteiramente à realidade, visto que cada vez mais mulheres procuravam a inserção no mercado de trabalho e ocupavam empregos que previamente pertenciam apenas aos homens. O carácter ativo desta vaga traduziu-se em múltiplas manifestações e movimentos a nível internacional, em que as mulheres lutavam pelos seus direitos e por um futuro mulher, gritando palavras de ordem e queimando sutiãs (Almeida, 2022, pp. 20-21).

A transição entre as vagas feministas não é algo repentino, correspondendo a um

desenvolvimento gradual. O início de uma nova vaga está normalmente associado ao aparecimento de novos conceitos, paradigmas, prioridades, objetivos e contextos sociopolíticos. No caso da terceira vaga feminista, o seu início ficou marcado pela publicação da obra de Rebecca Walker, – filha de Alice Walker, autora de *A Cor Púrpura* (1982) – *Becoming the Third Wave* em 1992. Depois de assegurados os direitos reivindicados na segunda vaga, o movimento feminista expandiu as suas ambições e deixou de estar circunscrito à sociedade ocidental, passando a incluir questões como a raça, a orientação sexual e as condições socioeconómicas. Assim surgem os conceitos de interseccionalidade e feminismo interseccional, ou seja, a ideia de que a luta contra o racismo e homofobia devia fazer parte da luta feminista contra o sexismo, machismo e opressão patriarcal. A libertação sexual e o reconhecimento do prazer sexual feminino, assim como o reconhecimento da importância do consentimento, marcam também esta terceira vaga feminista (Almeida, 2022, pp. 23-24).

É também importante mencionar que o início dos anos 90 ficou marcado pela cultura de celebridades e obsessão dos media com “mulheres em crise” (e com a sua sexualização) desde Marilyn Monroe, Britney Spears até à Princesa Diana (Grady, 2020). Esta obsessão não se estendia, no entanto, aos seus pares masculinos, cujos problemas com drogas e com a polícia pareciam não ser alvo do mesmo escrutínio. Esta questão está também associada ao culto da magreza, que resultou no aumento acentuado de distúrbios alimentares como a bulimia e a anorexia nervosa, com resultados prejudiciais e por vezes mesmo letais. Naomi Wolf, na sua obra *The Beauty Myth* (1991) defende que, à medida que as mulheres se tornaram mais poderosas, aumentou também a pressão para aderir a padrões rígidos de beleza, assim como o foco na aparência feminina (Cochrane, 2013, pp. 27-28).

A beleza e a moda são temas centrais em Estudos de Género. Já em 1792, Mary Wollstonecraft sublinhava a sua importância na sua obra *A Vindication of the Rights of Woman*, afirmando que desde a infância que a mulher é ensinada que a beleza é a sua arma mais poderosa. Também em 1974, Betty Friedan criticou esta cultura de beleza na sua obra *The Feminine Mystique*, afirmando que a participação de donas de casa nesta cultura contribui para o seu confinamento e opressão. A normalização dos rituais de beleza que fazem parte do quotidiano de milhões de mulheres está associada a uma indústria, que – assim como o patriarcado – beneficia da subordinação feminina e lucra com as suas inseguranças (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 197-201).

No caso da moda, esta é vista como um indicador de género por uma grande parte da população. Na base da moda estão as expectativas socioculturais associadas a cada género. Apesar de estas normas não serem policiadas oficialmente, estas estão sempre presentes em

cada indivíduo – masculino e feminino –, fazendo com que este regule a sua aparência em concordância. Para além da moda, a mulher controla também a sua aparência através de dietas, um ato que, apesar de normalizado, têm muitas vezes consequências sérias, prejudiciais para a sua saúde e bem-estar (Cranny-Francis *et al.*, 2011, p. 198).

O sucesso destas indústrias de cosmética e da cultura que as rodeia está baseado no conceito de feminilidade. Ideais de beleza femininos circulam através de revistas, anúncios, filmes e montras, funcionando como um manual de instruções que sublinha o que uma mulher deve ser. Além disso, estas baseiam-se também na ideia de que a beleza é algo central na vida de uma mulher, e que esta tem um preço (físico e monetário). Deste modo, todo o discurso sobre a feminilidade está intrinsecamente ligado ao desejo pela beleza, algo que nunca será completamente realizado (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 198-199). A impossibilidade de alcançar esta proeza, por sua vez, garante o lucro da indústria da beleza e do patriarcado.

Segundo Kira Cochrane, a quarta vaga do movimento feminista teve início em 2012/2013, com o surgimento de novas formas de contestação através do desenvolvimento das redes sociais, e ficou marcada pelo movimento *#MeToo*. Esta vaga beneficia do grande poder de difusão das redes sociais para divulgar o pensamento feminista, provocando debates e manifestações a um nível internacional, algo que distingue esta vaga das anteriores. Em termos ideológicos, esta consiste num desenvolvimento das ideias da terceira vaga, nomeadamente a de feminismo interseccional e consequente inclusão de questões raciais, LGBTQIA+, e outras minorias na luta feminista.

Esta vaga caracteriza-se pela denuncia de abusos de poder (que estão por detrás de inúmeros casos de violência sexual); pela condenação do assédio; pela luta pela liberdade individual, intelectual e sexual da mulher; pela convocação do homem para o movimento feminista (através de movimentos como o *#HeForShe*); pelo questionamento do padrão de beleza feminino (*Body Positivity Movement*, *#IWeight*); e pela utilização das redes sociais como meio de protesto e debate. Esta última característica torna o movimento feminista em algo mais global, acessível e democrático. No entanto, apesar da preponderância do digital, algumas reivindicações feministas requerem respostas de carácter legislativo e governamental, para que sejam alcançadas mudanças reais e tangíveis (Cochrane, 2013).

Atualmente, a denúncia da desigualdade de género requer uma maior diversidade de meios e ações. De modo a responder aos que questionam a necessidade de existir um movimento feminista na atualidade, tornou-se necessário expandir a definição de cidadania. Neste sentido, é importante sublinhar que o foco em direitos formais é insuficiente. O facto de, teoricamente e legislativamente – até mesmo segundo a *Declaração Universal dos Direitos*

Humanos (1948) – sermos todos iguais não garante a sua aplicação prática. A acessibilidade destes direitos é central, visto que esta continua a ser boicotada por vários tipos de discriminação. Por exemplo, a falta de recursos financeiros dificulta o acesso a estes direitos “universais”, fazendo com que a feminização da pobreza tenha outras consequências para além das materiais. Também a possibilidade de ocupar o espaço público sem o medo de ameaça ou violência é um aspeto da cidadania no qual o homem e a mulher não possuem igualdade de acesso. Neste sentido, a cidadania – vista como a capacidade de fazer parte, publicamente e de forma segura, de uma comunidade – e o usufruto dos seus direitos, está dependente do género do indivíduo (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 240-241). Há quem use argumentos como “sempre foi assim” e quem evoque a nossa “cultura” para justificar a desigualdade de género. A cultura existe para garantir a preservação e continuidade de um povo. No entanto, a cultura não é algo estático, esta modifica-se à medida que a civilização evolui e que as mentalidades se alteram. “Culture does not make people. People make culture” (Adichie, 2014, p. 46).

1.3. A Quarta Vaga do Movimento Feminista: Revindicações

“This wave is technological, and rooted in a wider political shift, a growing sense of dismay at established political institutions and corporations, a serious and deepening concern with a broad swathe of inequalities” (Cochrane, 2013, p. 77).

No verão de 2013, no Reino Unido, surgiu o que foi definido como uma nova vaga feminista, com milhares de mulheres a lutar contra a misoginia e o sexismo. Ativistas como Laura Bates, Caroline Criado-Perez e Yas Necati fundaram movimentos para combater alguns dos principais problemas contemporâneos com que se deparavam as mulheres, como as elevadas taxas de assédio sexual e violações, as crescentes preocupações relativas à beleza, a objetificação feminina nos media e a representação feminina em cargos de poder. Além disso, também milhares de mulheres comuns começaram a usar a *internet* e as redes sociais para criar novas campanhas, que começaram a surgir quase diariamente. Gerações de mulheres que cresceram a acreditar que a sua igualdade estava assegurada pelo progresso das últimas décadas, e que já não havia necessidade de um movimento feminista, começaram a reparar em falhas estruturais. O facto de terem crescido a acreditar na igualdade de género resulta, por um lado, em indignação ao serem confrontadas com misoginia, mas, por outro lado, em confiança na capacidade de enfrentá-la (Cochrane, 2013, pp. 7-12). O progresso que tem sido feito pela

igualdade de género, através da criação de novas leis é fundamental. No entanto, para criar uma verdadeira mudança, é necessário que estas políticas sejam acompanhadas pela mudança nas atitudes e nas mentalidades (Adichie, 2014, p. 36).

Apesar do progresso das últimas décadas, e das conquistas das vagas feministas anteriores, é inquestionável o caminho que ainda está pela frente. Por exemplo, o aumento exponencial na procura de cirurgias plásticas na última década é indicador de uma cultura em que o corpo da mulher está em constante escrutínio. “It is a culture which encourages women over to the mirror, to sink into a pool of insecurity and neurosis, as they worry away at their troublesome flesh” (Cochrane, 2013, p. 14). Também a crescente acessibilidade de conteúdos pornográficos contribui para a objetificação do corpo feminino e para a normalização de práticas sexuais agressivas, em que o consentimento nunca é mencionado (Cochrane, 2013, p. 14).

O tema da violência sexual é central nesta quarta vaga do movimento feminista. Neste sentido, é importante mencionar o termo *rape culture*, que corresponde à ideia de que vivemos numa sociedade em que o assédio sexual e a violação não só são comuns e normalizadas, mas também encorajadas em certos círculos. Esta cultura está marcada pela culpabilização da vítima, pela narrativa de que a violência sexual advém do facto de as mulheres “se porem a jeito”, ao andarem sozinhas de noite, beberem demasiado e usarem roupas reveladoras. Esta mensagem ilustra o facto de a ameaça de violência sexual – que inclui *catcalling*, assédio nas ruas, piadas e ameaças de violação – funcionar como forma de controlar o comportamento feminino. “If we do something over and over again, it becomes normal. If we see the same thing over and over again, it becomes normal” (Adichie, 2014, p. 13). Esta é uma cultura que está mais focada em ensinar às mulheres formas de como prevenir serem violadas, do que ensinar os homens sobre consentimento. Esta situação contribui para o facto de a violação e o assédio sexual ser algo perturbadoramente comum, que raramente tem consequências legais para o agressor. O trauma associado à violência sexual, assim como o medo de serem culpadas pelo sucedido, interrogadas como se fossem os agressores e, muitas vezes, acusadas de estarem a mentir, faz com que a maioria das vítimas não apresente queixa junto das autoridades. Esta *rape culture* está também presente, por exemplo, no facto de realizadores como Martin Scorsese e Pedro Almodóvar terem assinado uma petição em apoio de Roman Polanski, acusado de violar uma criança de 13 anos. Está presente no facto de certas violações serem filmadas pelos amigos do agressor, e posteriormente circularem em sites pornográficos, pois estes sabem que sairão ilesos e apenas a vítima ficará humilhada (Cochrane, 2013, pp. 31-36).

Outra das características marcantes da quarta vaga feminista, distinguindo-a da anterior,

é o ativismo *online* através das redes sociais. Com esta nova ferramenta, milhões de mulheres podem contar as suas histórias de abuso de forma anónima e contactar com mulheres de todo o mundo que partilham as mesmas experiências. Esta nova forma de comunicar e partilhar está na base da criação de inúmeros movimentos e campanhas online que mobilizam milhares (e por vezes milhões) de pessoas. Os mais conhecidos são o #MeToo e #TimesUp, mas existem outros igualmente importantes como #HeForShe, #BringBackOurGirls, #IWeight, #EverydaySexism, #YesAllWomen (em resposta ao #NotAllMen) e #WhyIStayed (UN Women, 2019).

Quando existem milhões de pessoas a reportar o mesmo problema, torna-se mais difícil descredibilizá-lo e ignorar. Tendo em conta que estes movimentos, campanhas e petições se baseiam, muitas vezes, em experiências pessoais, esta vaga conta com o ressurgimento da ideia de que o pessoal é político. Esta ideia pretende incentivar as mulheres a refletir sobre a forma como as problemáticas abordadas pelo movimento as afetam, provando que este não é um problema individual, mas sim coletivo, cuja solução deve obrigatoriamente passar pela política. Por outro lado, a *internet* permitiu também uma maior circulação – e acesso mais fácil – de vozes e ideias feministas, assim como o surgimento de novas vozes que fizeram com que as questões feministas saíssem das margens e passassem a integrar o *mainstream*. É também importante notar que esta exposição, apesar dos múltiplos benefícios, faz também com que muitas destas ativistas sejam bombardeadas com abuso verbal (e por vezes físico) e ameaças de morte e de violação, pondo em causa a sua segurança e bem-estar (Cochrane, 2013, pp. 41-54).

Segundo Kira Cochrane, outra característica que define esta quarta vaga feminista é o humor. Este é uma ferramenta que ajuda algumas feministas a lidar constantemente com assuntos tão pesados, sendo também uma maneira de permanecer otimista. Além disso, este é não só uma forma eficaz transmitir ideias e conceitos feministas a indivíduos que de outra forma não teriam contacto com estes, mas também uma porta de entrada acessível para aqueles que querem participar no debate, mas não são académicos ou ativistas, atraindo diferentes demográficas. A incorporação do humor no discurso feminista é também uma forma de subverter a ideia de que os comentários sexistas e misóginos são apenas piadas. Por outro lado, por vezes o humor é a única forma de lidar com a absurdidade de certos argumentos e comentários misóginos, pois o debate torna-se impossível (Cochrane, 2013, pp. 55-63).

Outro traço marcante desta quarta vaga feminista é a interseccionalidade. Segundo Jennifer C. Nash, “intersectionality, the notion that subjectivity is constituted by mutually reinforcing vectors of race, gender, class, and sexuality, has emerged as the primary theoretical tool designed to combat feminist hierarchy, hegemony and exclusivity” (Nash, 2008, p. 2). Este termo foi cunhado em 1989 pela académica Kimberlé Crenshaw e foca-se principalmente no

estudo do cruzamento entre gênero e raça, tendo objetivos feministas e antirracistas. Esta permite uma abordagem mais ampla e completa da realidade, incluindo diferentes tipos de opressão e explorando a forma como estes interagem. Esta pretende então sublinhar a pluralidade e variedade de experiências de feminilidade. Ao deixarem de parte elementos como a raça, a classe e a sexualidade, as vagas feministas anteriores falharam em estudar o problema no seu todo e em ter em conta a sua complexidade. Por outro lado, esta é uma vaga mais ativa e pragmática e menos académica e elitista. Assim, este é também mais inclusivo e pretende que os homens sejam aliados em vez de inimigos. O feminismo interseccional convida também cada indivíduo a refletir sobre os seus privilégios e garantir que existe espaço para as vozes daqueles mais marginalizados, ampliando-as. Esta ampliação do movimento feminista permite que este seja mais acessível e inclusivo (Cochrane, 2013, pp. 64-71).

A maioria das teóricas feministas eram mulheres brancas de classe-média, as únicas que estavam na posição privilegiada de poderem escrever e publicar textos. A criação de uma “mulher universal” exclui todas aquelas que não correspondem a esta descrição. Deste modo, as suas teorias silenciam e excluem – pois muitas vezes não se aplicam – feministas de diferentes etnias, de estratos socioeconómicos baixos e lésbicas. Existem diferenças fulcrais na experiências destas mulheres que, ao serem omitidas pelo feminismo ocidental, empobrecem o feminismo enquanto ideologia (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 55-56). Além disso, o movimento feminista é mais poderoso quando critica múltiplas exclusões, e não apenas a feminina (Naffine, 1990).

Apesar de o feminismo atual ser completamente diferente do que era no século XIX, a sua importância mantém-se. Apesar das inúmeras vitórias – deste a conquista do direito ao voto até ao movimento *#MeToo* –, a crença feminista na igualdade entre os géneros parece ainda ser uma utopia. Questões como a violência sexual, a disparidade salarial entre géneros, o direito a contraceção e ao aborto (de forma acessível e segura), a desigualdade de oportunidades e a discriminação com base na orientação sexual continuam a ser uma dura realidade. Estes são temas que afetam não só as mulheres como toda a humanidade. No entanto, a existência de uma quarta vaga feminista, baseada em valores como a igualdade e a interseccionalidade, é prova que, por um lado, existe um longo caminho a percorrer e, por outro lado, a mudança é não só possível, como necessária.

CAPÍTULO 2

O Cinema Independente e a Mulher

2.1. Cinema Independente VS Cinema Comercial

“Hollywood was an organized system for abusing women. It lured them with promises of fame, turned them into highly profitable products, treated their bodies as property, required them to look perfect, and then discarded them. [...] If white men could have a playground, this would be it” (Kantor & Twohey, 2019, p. 16).

Nos começos do cinema americano e anglo-saxónico, a representação feminina tinha como base o modelo de virtude da mulher na classe média vitoriana, caracterizado pela pureza e inocência. A necessidade de ser protegida, o casamento e a vida doméstica dominavam estas narrativas. A sexualidade destas mulheres estava completamente dissociada do prazer, sendo o ato sexual visto como uma obrigação e um meio para ter filhos. Personagens que cumpriam estes parâmetros eram consideradas “mulheres boas”, em oposição às “mulheres más”, muitas vezes prostitutas, as únicas mulheres com liberdade sexual (Barbosa, 2013, p. 25). No cinema, estas “mulheres más” eram representadas por duas personagens-tipo: a *vamp* e a *flapper*. Por um lado, a primeira correspondia à mulher “exótica” (não branca) que usava a sua liberdade sexual para manipular homens brancos, corrompendo-os moralmente e roubando o seu dinheiro. Por outro lado, a segunda correspondia à mulher jovem urbana, de cabelo curto negro e vestidos curtos (mas não justos), focada na sua carreira, que fumava e dançava e tinha relações sexuais fora do casamento (Benshoff e Griffin, 2004, p. 211). O facto de falarmos de que a mulher usa o seu corpo ou a sua sexualidade é sintomático de que não só o homem não o faz, como (e porque) não tem de o fazer. Por outro lado, esta ideia de máscara como um excesso e exagero de feminilidade está relacionado com a figura cinematográfica da *femme fatale* - a mulher que leva o personagem masculino à desgraça, vista por ele como o “diabo” (Doane, 1982, p. 139).

Por outro lado, no seu ensaio *The Woman’s Film*, Molly Haskell reflete sobre a noção de “filme de mulher”, afirmando que esta é uma denominação pejorativa e inerentemente sexista, pois perpetua a ideia que os temas femininos – representados nestes filmes – são de menor importância. Afinal, um filme que lide com “temas masculinos” ou que se foque em

relações entre homens não é denominado de “filme de homem” de forma pejorativa. O melodrama e a *soap opera* constituem o nível mais baixo da categoria do “filme de mulher”, com a sua função escapista de entreter a dona de casa frustrada. Aliás, o próprio termo é usado como argumento para repudiar certos filmes, sem que haja necessidade de analisar o filme (ou sequer vê-lo) ou explorar o género. No entanto, é neste género que a mulher está no centro da narrativa, onde as suas emoções e desejos têm espaço para existir e serem explorados. Estes filmes são “de mulher” pois contrastam com os restantes – o *western*, o policial, o filme de *gangster*, o filme de guerra, a maioria do género de ação e aventura – em que domina a figura masculina e a mulher é excluída ou tratada como um adereço (Haskell, 1987, pp. 20-21). Uma das principais características de um “filme de mulher” é a construção de narrativas motivadas pelo desejo feminino e a presença de processos de identificação comandados pelo ponto de vista feminino (Kuhn, 1984, p. 146).

Segundo Molly Haskell, nos “filmes de mulher”, a representação feminina esteve dividida em três categorias: mulher de classe média-alta, mulher “comum” que se manteve assim, e a mulher comum que se torna extraordinária. A primeira, normalmente representada por atrizes como Katherine Hepburn, Marlene Dietrich e Bette Davies corresponde a mulheres com pontos de vista únicos, que ultrapassam os limites inerentes à sua condição de género. No entanto, o facto de serem mulheres emancipadas enfraquece o seu valor político, fazendo com que a sua independência resulte no facto de serem pouco populares entre a maioria dos restantes homens e mulheres. O segundo tipo refere-se à representação tradicional da mulher dona de casa, cujas preocupações são o casamento e os filhos. Este é um ponto de vista plural e político. O potencial valor político desta representação, presente ao sublinhar o sacrifício e a sua condição de vítima, é ofuscado pela aceitação e reconciliação da mulher com este papel. A terceira mulher funciona como uma ponte entre as restantes duas, visto que esta começa por ser uma mulher comum, mas, no desenrolar da narrativa, esta ultrapassa desafios e torna-se numa mulher extraordinária e emancipada (Haskell, 1987, p. 23).

Para além destas três categorias, a autora identifica também quatro temas (normalmente presentes em combinação) essenciais no cinema americano dos anos 30, em que a mulher tinha protagonismo: o sacrifício, a doença, a escolha e a competição. O sacrifício, previamente mencionado, está dividido em seis categorias: o da mulher pelos filhos, o dos filhos pelo seu próprio bem, o do casamento pelo amante, o do amante pelo casamento, o da carreira pelo amor, e o do amor pela carreira. O tema da doença é algo que a heroína tenta manter em segredo e tem dois desenlaces possíveis: o médico (que entretanto se torna em amante) não a consegue curar e esta morre, ou ela é curada pelo amante (que se torna no seu médico). No terceiro tema,

a mulher é obrigada a fazer uma escolha entre os seus pretendentes, da qual depende a sua felicidade. Por fim, no quarto tema, a mulher compete com uma “rival” pelo homem que ama. Ironicamente, apesar de nunca ser dito explicitamente, durante esta competição, as mulheres acabam por preferir a companhia uma da outra do que a do homem pelo qual estão a lutar. Tendo em conta que os “filmes de mulheres” foram produzidos para uma audiência específica (as mulheres), os temas recorrentes destes filmes representam uma expressão de um desejo coletivo (consciente e inconsciente) da mulher americana durante os anos 30 e 40 (Haskell, 2003, pp. 23-27).

Estes chamados “filmes de mulher” que Hollywood produziu nas décadas de 30 e 40 do século passado, são filmes que interpelam diretamente o espectador feminino. Estes assumem uma “superidentificação” por parte do espectador feminino em relação com as personagens femininas, que resulta do colapso da distinção entre o olhar e o seu objeto. Assim, o que é oferecido a este espectador feminino é a identificação dela própria como uma imagem, um objeto de desejo. Por sua vez, a protagonista feminina passa de um agente ativo para um objeto passivo (Doane, 1981).

Por outro lado, tendo como base uma ideologia patriarcal, os filmes americanos *mainstream* privilegiam a masculinidade, sendo o homem a personagem principal – muitas vezes um herói – enquanto a personagem feminina é pouco mais do que o seu interesse amoroso. Esta dinâmica traduz-se também atrás das câmaras, visto que a maioria das decisões artísticas eram tomadas por homens, sendo estes os financiadores, realizadores e produtores. Este cinema clássico de Hollywood é também caracterizado pela sua narrativa linear (sucessão cronológica dos eventos) e edição contínua (as cenas e *shots* têm uma relação causal com a anterior) fazendo com que o espectador facilmente compreenda a narrativa. Para além do protagonista – cujos desejos e objetivos dominam o filme – a narrativa clássica é também constituída pelo seu interesse amoroso (feminino, na sua esmagadora maioria) e pelo antagonista, que introduz os obstáculos à ação. Esta normalmente termina com o chamado “final feliz”, em que o herói derrota o inimigo e fica com a mulher que deseja. Este é um final que conforta o espectador, indo ao encontro das suas expectativas e fazendo com que este nunca mais tenha de pensar sobre o que viu. Esta narrativa simples está também relacionada com questões financeiras, visto que, ao não desafiar o espectador, evita-se o seu descontentamento e, conseqüentemente, possíveis más críticas que possam afetar o lucro do filme (Benshoff & Griffin, 2004, pp. 26-28).

A construção destes personagens é maioritariamente baseada em estereótipos sociais americanos, perpetuando-os. O homem branco heterossexual cisgénero é o protagonista,

enquanto a mulher e pessoas de cor e membros da comunidade LGBTQIA+ têm papéis secundários. A questão do gênero encontra-se muito presente nestes filmes, pois os personagens masculinos são vistos e valorizados com base nas suas ações e caráter, enquanto as personagens femininas são consideradas consoante a sua aparência. Mesmo quando a mulher é a personagem principal – por exemplo, em comédias românticas – tanto o seu valor como os seus desejos e objetivos estão sempre relacionados com um homem (o seu interesse amoroso), perpetuando ideias patriarcais (Benshoff & Griffin, 2004, pp. 28-29). O domínio deste tipo de representação feminina, assim como a ausência de representação racial e LGBTQIA+, está relacionada com a constante preocupação financeira por parte dos estúdios e, conseqüentemente, a sua necessidade de conseguirem o maior número possível de espectadores (Benshoff & Griffin, 2004, p. 44).

Apesar de este ser o tipo de cinema mais consumido internacionalmente, isso não significa que seja o único. Existem inúmeros filmes que não se regem pelas regras de Hollywood, cujo conteúdo original e aspetos formais irreverentes constituem o chamado cinema independente (Benshoff & Griffin, 2004, p. 24). O facto de não terem o mesmo nível de preocupação financeira permite que tenham uma maior liberdade criativa, possibilitando a abordagem de temas e conteúdos demasiado controversos para o cinema *mainstream*. Este cinema “à margem” é muitas vezes associado à ideia geral que se tem do cinema europeu (especialmente o britânico, francês, alemão e italiano), cujas características dominantes contrastam com o cinema americano de Hollywood.

O cinema independente tende a promover uma maior equidade de gênero, visto que está mais afastado do circuito comercial – dominado por homens e com um grande foco financeiro. Deste modo, a liberdade artística e a preocupação social e humanista, assim como o apoio financeiro governamental, que caracterizam o cinema independente, contribuem para uma melhor representação feminina. Nestes filmes, o gênero feminino tende a ser representado de forma pouco convencional, confrontando e pondo em causa as representações estereotipadas que dominam o cinema comercial. Assim, este contribui para uma representação mais realista e complexa, aproximando a mulher no ecrã à mulher “real”, através da construção de narrativas interessantes com heroínas fortes (Passos, 2020).

O conceito de “cinema independente” é algo ambíguo, visto que existem diferentes variáveis a considerar, como a estética do filme, os temas abordados, a interferência (ou não) de grandes estúdios de cinema, e o orçamento do filme. Segundo Laura Mulvey, “the alternative cinema provides a space for a cinema to be born which is radical in both a political and an aesthetic sense and challenges the basic assumptions of the mainstream film” (Mulvey, 1975,

p. 805). Deste modo, o cinema independente é muitas vezes considerado como um cinema à margem, que confronta o *status quo* da sociedade e da indústria cinematográfica.

A questão do orçamento é também um importante fator de distinção entre os filmes de Hollywood (que pode atingir os 60 milhões de dólares) e os independentes (cuja média ronda os 4 milhões) (Mattelart, 1998, p. 482). As produtoras independentes combatem esta desigualdade e asseguram investimento através de investidores privados, empréstimos bancários, subsídios do estado, fundos provenientes de campanhas publicitárias, *product placement*, incentivos fiscais, fundos das pré-vendas, *crowdfunding*, fundos da própria produtora e contratos com estúdios cinematográficos de maior dimensão (Vitkauskaitė, 2017, pp. 271-272).

Contrastando com o clássico cinema americano de Hollywood, o cinema europeu é visto como *high art*. Este é, muitas vezes, um “Cinema de Autor”, em que o realizador possui liberdade criativa para impor a sua estética pessoal (Vincendeau, 1998, p. 444). A importância do autor neste cinema corresponde à dos atores (as “estrelas de cinema”) no cinema de Hollywood. Apesar de este ser um cinema com menores recursos financeiros, estas produções de menor escala são caracterizadas pela sua estética e caráter intelectual. A inovação é também característica deste cinema, tanto no que diz respeito aos temas abordados (de caráter sociopolítico e humanista, muitas vezes controverso) como em aspetos formais de construção de narrativas não lineares e de personagens complexas, ambíguas e tridimensionais. Segundo Vincendeau, filmes como os de Jean Renoir, Ingmar Bergman e Frederico Fellini exigem um diferente tipo de espectador e de atenção (1998, pp. 440-441).

Devido à grande potência económica e sistema de distribuição do cinema de Hollywood, a partir dos anos 1970, este tornou-se conhecido pela maioria dos espectadores como o verdadeiro cinema, em detrimento do cinema independente europeu (Vincendeau, 1998, p. 446). Até na Europa a hegemonia do cinema americano de Hollywood ofuscou o cinema europeu, diminuindo substancialmente a sua visibilidade e reconhecimento. Esta realidade – que se mantém, em grande parte, na atualidade – foi sendo combatida pelos cineastas europeus através da produção de filmes cujos géneros e temáticas não eram explorados por Hollywood. Este cinema independente pretende ir para além do mero entretenimento, procurando responder a necessidades políticas, sociais, educativas e económicas da população (Mattelart, 1998, p. 479). Apesar da inquestionável popularidade do cinema de Hollywood clássico, existe cada vez mais por parte dos espectadores um crescente interesse em filmes de cariz independente. Plataformas como a FilmIn, Mubi e Women Make Movies aumentam a acessibilidade destes filmes a um maior número de pessoas.

2.2. O Lugar do Cinema no Movimento Feminista

“The idea that art is universal and thus potentially androgynous is basically an idealist notion: art can only be defined as a discourse within a particular conjuncture” (Johnston, 1973, p. 124).

Podemos afirmar que o movimento feminista definiu a ascensão dos estudos cinematográficos anglo-americanos na década de 1970 (Rich, 1978). Por sua vez, também o estabelecimento dos estudos cinematográficos, enquanto campo acadêmico, possibilitou o progresso da teoria feminista na academia. Desta forma, os estudos cinematográficos feministas emergiu da junção destas duas áreas de estudo, especializando-se na reflexão sobre questões como a representação, a recepção e fruição de obras cinematográficas, assim como a influência das mesmas em termos culturais. A forma como as mulheres são representadas no grande ecrã espelha a forma como estas são vistas e tratadas pela sociedade, distorcendo a sua identidade e os seus desejos e ambições. Neste sentido, tal como afirma Patricia White no seu ensaio *Feminism and Film* (1998), “a postmodern, globalized, technologically saturated social reality has set new questions for feminist theory and methodology as for the whole of film studies” (White, p. 117).

De forma a sublinhar a relação entre a prática e a teoria no cinema feminista é importante refletir sobre a sua origem e desenvolvimento. Passarei agora a enumerar alguns dos principais eventos que estiveram na origem da crítica cinematográfica feminista, que tiveram lugar na década de 1970 nos EUA e na Grã Bretanha. O ano de 1971 ficou marcado pelo lançamento dos documentários feministas *Growing Up Female* (Klein & Reichert), *Three Lives* (Millett *et al.*) e *The Woman's Film* (Alaimo *et al.*). No ano seguinte deu-se a primeira edição do New York International Festival of Women's Films e do The Women's Event at the Edinburgh Film Festival, assim como a publicação do primeiro número da revista *Women & Film*. Em 1973, Claire Johnston publicou a sua obra *Notes on Women's Cinema*, a primeira coleção de teoria sobre o cinema feminista. O ano de 1974 foi marcado pela publicação do primeiro número da revista *Jump Cut* e da obra de Molly Haskell, *From Reverence to Rape*. Em 1975 o conselho editorial da revista *Women & Film* separou-se e alguns dos seus membros fundaram a revista *Camera Obscura*, cujo primeiro número foi publicado em 1977. Nesse mesmo ano, Karyn Kay e Gerald Peary publicaram a primeira antologia de crítica sobre a mulher e o cinema, intitulada

Women and the Cinema. Além disso, é também importante mencionar obras feministas cruciais como *Sexual Politics* (Millett, 1970), *Sisterhood is Powerful* (Sarachild, 1970) e *The Dialectic of Sex* (Firestone, 1970), que estão na base da teoria da crítica cinematográfica feminista produzida posteriormente. Esta cronologia evidencia a influência mútua entre o movimento feminista e o cinema, que teve origem na prática, ou seja, nos filmes (Rich, 1978, pp. 42-43).

Inicialmente, a crítica cinematográfica feminista estava sobretudo dividida em dois tipos: o americano e o britânico. Por um lado, o americano era o lado sociológico e subjetivo, exemplificado pelos artigos na revista *Women & Film*. Este procurava legitimar as reações femininas e dar visibilidade às contribuições das mulheres, resultando em críticas cinematográficas, cujos testemunhos resultavam na sua teoria. O ponto fraco desta abordagem estaria no limite desta introspeção, que não permitia a criação de uma metodologia coerente que fosse além do individual. Por outro lado, o britânico era mais metódico e objetivo, exemplificado em artigos das revistas *Screen* e *Camera Obscura* e em autores como Laura Mulvey e Claire Johnston. Esta abordagem usa instrumentos como a semiologia e a psicanálise de modo a obter uma análise crítica da estrutura e subtexto de uma obra. O ponto fraco desta abordagem seria a exclusão da vertente pessoal e individual em nome de uma análise neutra e objetiva. No entanto, a evolução da crítica cinematográfica feminista tem tornado clara a necessidade da criação de uma nova metodologia e linguagem, que combine estas duas abordagens de forma a que esta prática crítica seja eficaz (Rich, 1978, pp. 44-46).

A cultura cinematográfica feminista está dividida em dois momentos sucessivos. O primeiro corresponde a um período marcado pela tentativa de alterar o conteúdo das representações cinematográficas, representando imagens e experiências femininas realísticas. Por outro lado, o segundo momento focou-se mais na linguagem e estética da representação e no próprio processo cinemático. Este último período juntou o feminismo e o cinema *avant-garde*, no seu interesse pela política da imagem e por debates teóricos sobre a linguagem cinematográfica. Apesar de Mulvey defender que o principal objetivo do cinema feminista é a destruição da narrativa e do prazer visual, segundo Lauretis, a questão da identificação e autodefinição (representáveis através do cinema narrativo) são questões essenciais para o feminismo e, logo, para o cinema feminista (Lauretis, 1985, pp. 128-130). Deste modo, o cinema feminista tem-se afastado da estética modernista *avant-garde* e tem-se aproximado de um cinema em que o espectador é a principal preocupação. Apesar de esta atenção à audiência não ser algo completamente inovador no mundo das artes, no cinema feminista, esta traduz-se na conceção da audiência como algo heterogéneo e separado da obra. Esta heterogeneidade da audiência aplica-se também, por sua vez, ao espectador individual (Lauretis, 1985, pp. 141-

142).

No entanto, tal como Christine Gledhill, também Jane Gaines critica o facto de a crítica cinematográfica feminista psicanalítica não ter em conta elementos como a história, a experiência e a política. Além disso, segundo a autora, esta prática e o seu quadro teórico são instrumentos conceptuais inadequados. O facto de a dicotomia masculino/feminino, como principal instrumento de análise, não ter em conta questões raciais, não só limita o progresso e a criação de novo conhecimento neste campo, como também ignora as experiências de milhões de mulheres. Uma das principais características da crítica feminista africo-americana é a especificidade racial da experiência desta comunidade. Deste modo, por necessidade, o princípio estrutural desta linha teórica é a raça e não o género, visto que, historicamente, o discurso feminista americano que restringe maioritariamente à feminilidade branca. No seu discurso, Gaines assinala a ausência de um olhar masculino negro no cinema, lembrando que, historicamente (e não psicanaliticamente) o olhar sexual de um homem negro, quando dirigido a uma mulher branca, era punível através da castração ou da morte. Assim, tendo em conta a importância da componente histórica na análise fílmica, é necessário reconsiderar a linguagem cinematográfica, cuja dicotomia branco/negro pode ser um princípio estruturante tão importante como a dicotomia masculino/feminino. Ao teorizar sobre a sexualidade feminina, o discurso feminista tem universalizado a experiência da mulher branca (Gaines, 1988, pp. 293-304).

Bell hooks partilha também esta posição crítica da perspectiva psicanalítica (sem considerações históricas), sublinhando a vertente política do “olhar”, assim como o seu poder. Tal como refere Anne Friedberg, a identificação é feita através do reconhecimento, sendo este uma confirmação implícita da ideologia do *status quo*. Desde o filme *Birth of a Nation* (Griffith, 1915) que a política racial e de género faz parte da narrativa cinematográfica *mainstream*. No entanto, tendo em conta que a crítica cinematográfica feminista esteve inicialmente associada ao movimento de libertação das mulheres – informado por práticas racistas – este não integrou questões raciais ou de inclusão. Assim, a autora critica o facto de a importância posta no género pela crítica cinematográfica feminista fazer com que a questão racial seja posta de lado, e que as feministas brancas se sintam legitimadas a falar por todas as mulheres (hooks, 1992, pp. 307-311). Também Tania Modleski reflete sobre a relação entre a representação de diferenças sexuais e raciais no cinema *mainstream*. Segundo a autora, ao contrário das mulheres brancas, que representam o desejo masculino, as mulheres negras funcionam como uma personificação da sexualidade feminina (branca) ou da maternidade, sendo simultaneamente representadas (quando o são) como mulheres pouco femininas (Modleski, 1991).

A crítica cinematográfica feminista, ao suprimir a questão racial, contribui para

perpetuar a ausência de experiências femininas não-brancas que marca o cinema. Além disso, esta contribui também para perpetuar a narrativa da mulher como objeto ou imagem abstrata e unidimensional, cuja única função é reafirmar e reinscrever-se no patriarcado. O próprio conceito de “mulher” é fictício e redutor, visto que este não corresponde à diversidade de experiências femininas e dos seus múltiplos contextos socioculturais. Para remediar esta situação, hooks propõe a revisão da psicanálise como base desta análise e a criação de uma teoria cinematográfica feminista que se baseie no facto de o género e a sexualidade não serem os únicos (e mais importantes) fatores de diferenciação (hooks, 1992, pp. 312-215).

Tal como a questão racial, também a homossexualidade é deixada de parte pela maioria da crítica cinematográfica feminista. Partindo da sua teoria sobre identidade sexual, Judith Butler defende que esta deve ser vista como uma performance, em vez de uma oposição rígida binária entre feminino e masculino. Neste sentido, a autora defende que a própria categoria de género é fictícia, um mito que serve para reforçar a heteronormatividade (Butler, 1999). A aparente “naturalidade” associada à identidade de género heterossexual resulta apenas da repetição de uma performance imitativa. Assim, não existe nenhuma verdadeira essência de masculinidade e feminilidade heterossexual que preceda a performance destes papéis. Os ideais de género são construções sociais, formados através da performance de género, e perpetuadas pela imitação. Neste sentido, segundo Butler, a performance de género consciente (como acontece no *Drag*) é uma forma de subverter estas normas, visto que sublinha a essência performativa do género. Apesar de o *Drag* não ser subversivo por si mesmo, este pode funcionar como forma de dissuadir algumas das ansiedades associadas à homossexualidade e confrontar a “naturalidade” associada ao género e à heterossexualidade (Butler, 1993 pp. 338-339).

Enquanto forma avançada de representação, o cinema levanta questões sobre a maneira como o subconsciente estrutura formas de ver e prazer no olhar. A própria “magia” do cinema de Hollywood está relacionada com a sua capacidade de manipular imagens de uma forma prazerosa. Sendo, muitas vezes, caracterizado pelo lugar central da imagem da mulher, “mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order” (Mulvey, 1975, p. 805). Assim, tal como outros *mass media*, também Hollywood transmite uma visão monolítica e repressiva da realidade, através de produtos culturais que perpetuam a opressão feminina que resulta na criação de estereótipos.

No seu artigo “Women’s Cinema as Counter Cinema”, Claire Johnston questiona a natureza deliberada ou inconsciente desta opressão. Nesse sentido, Johnston cita Erwin Panofsky, que afirma que a existência de uma iconografia fixa e estereótipos femininos no cinema tem origem numa necessidade prática. Nos primórdios do cinema, de modo a atenuar a

confusão que alguns espectadores sentiram em relação a este novo *medium*, foi criada uma iconografia simples com base nas convenções sociais da época. Desta simplificação da hierarquia social resultaram as representações de género estereotipadas e as convenções narrativas que dominam o cinema de Hollywood. A diferenciação, que daqui decorre, nos papéis atribuídos aos homens e às mulheres sustenta uma ideologia patriarcal e sexista. Assim, apesar do foco que a mulher tem neste cinema (como espetáculo) este é um cinema dominado completamente pelo género masculino. A mulher não tem uma representação própria, servindo apenas de adereço e espelho do homem. Deste modo, a autora defende que a transformação da representação da mulher no cinema depende de uma revolução dos modos de realização, de forma a permitir a inclusão dos desejos e fantasias femininas (Johnston, 1973).

A autora defende que é crucial transformar a narrativa fílmica, transgredindo os paradigmas narrativos de Hollywood. Neste sentido, o cinema realizado por mulheres funciona como um *counter-cinema*, que vai contra as tradições misóginas e sexistas do cinema comercial. No entanto, ser realizado por uma mulher não é a única condição imposta por Johnston, pois um verdadeiro cinema feminino deve desconstruir a narrativa clássica e os clichês que esta perpetuou durante décadas (Johnston, 1973). Na realização de um filme, o ênfase no tema principal e a preocupação em clarificar o enredo, faz com que alguns cineastas se apoiem em estereótipos e clichês, negligenciando questões como a modernização da representação feminina. É verdade que a figura masculina acaba também por ser vítima de estereótipos. No entanto, estes não têm o mesmo poder destrutivo, visto que o clichê do “macho viril” ao menos é um símbolo de poder e autoridade (Smith, 1972, p. 15). “Films express the fantasies and subconscious needs of their (mostly male) creators” (Smith, 1972, p. 15).

A mulher que usa óculos é um dos maiores clichês visuais no cinema. Esta imagem está associada não só a uma sexualidade reprimida como também a temas como o conhecimento intelectual, a visão (e visibilidade) e o desejo sexual. Esta personagem é normalmente vista como um ser intelectual e pouco desejável sexualmente. No entanto, no momento em que ela remove os seus óculos, esta transforma-se completamente e torna-se num espetáculo visual (“a sight”, como diria John Berger), recuperando o seu *sex appeal*. Este é um clichê com uma forte componente ideológica, estando também associado à apropriação feminina do ato de olhar. Assim, os óculos utilizados pela personagem feminina simbolizam também um olhar ativo, uma oposição ao “ser vista”. Este olhar crítico e analítico da mulher ameaça todo o sistema da representação cinematográfica. Deste modo, o ato de remover os óculos é significativo de um regresso ao *status quo*. Este clichê é também indicativo da relação direta entre as estruturas do olhar cinematográfico e a diferença sexual, simbolizando a negação do *female gaze* no cinema

clássico de Hollywood (Doane, 1982, pp. 139-141).

Segundo Erwin Panofsky (1934), a origem dos estereótipos cinematográficos esteve associada à necessidade de facilitar a compreensão da audiência. Tendo em conta que nos primórdios do cinema a audiência tinha dificuldade em seguir a narrativa, a criação de uma iconografia fixa permitiu que esta tivesse acesso a informação básica, auxiliando a compreensão do filme. A perpetuação destas figuras e a criação destas convenções são parcialmente responsáveis pela criação dos estereótipos femininos predominantes no cinema comercial. No entanto, o facto de a diversidade de papéis masculinos não se estender aos femininos resulta de uma ideologia sexista, que coloca o homem no centro da narrativa e a mulher na sua periferia. Neste contexto, a mulher é apresentada segundo o que esta representa para o homem. Assim, apesar do foco teórico sobre a “mulher como espetáculo” no cinema, esta (enquanto ela própria) encontra-se maioritariamente ausente (Johnston, 1973, p. 120).

Enquanto ideologias, a forma como a feminilidade e a masculinidade operam na sociedade faz com que estas pareçam ser naturais e inevitáveis. Esta naturalidade está relacionada com o facto de o processo de formação do sujeito como masculino ou feminino começar mesmo antes de este nascer. Este condicionamento, que começa na infância e permanece presente no resto da vida, está presente também nos meios de comunicação e no cinema (Cranny-Francis *et al.*, 2011, p. 49). Desde muito cedo que as raparigas são encorajadas a competir entre si pela atenção masculina. No entanto, estas são também ensinadas a proteger a sua virgindade e a reprimir o seu lado sexual. Esta repressão associa à sexualidade sentimentos de culpa e vergonha. As mulheres são ensinadas a cruzar as pernas, a não usar roupas curtas ou justas para não tentar os homens – que, por alguma razão, não têm a capacidade de se controlar. Uma das respostas comuns às pressões que as mulheres enfrentam numa sociedade patriarcal é que estas podem simplesmente ignorar estas convenções. No entanto, este é um argumento redutor que não tem em consideração o facto de sermos seres sociais, que internalizam ideias ao socializar, desde o momento que nascemos (Adichie, 2014, pp. 30-33).

Neste sentido, Claire Johnston rejeita a análise sociológica do cinema, vendo a figura feminina nos filmes *mainstream* como um mero símbolo da ideologia masculina. Uma análise sociológica com base no estudo empírico dos papéis femininos recorrentes levaria a uma crítica sobre noções como a maternidade e a sexualidade. No entanto, esta preocupação com a verosimilhança e a reprodução dos papéis que as mulheres ocupam na vida real contribui para a repressão da imagem da mulher como ela é (e não como é vista pela sociedade patriarcal). De forma a que o homem permaneça como o centro da narrativa – que, apesar de tudo, se foca na imagem feminina – o realizador reprime a ideia da mulher como um ser social e sexual e nega

a dicotomia homem/mulher. Toda a noção da “estrela de cinema” e o sistema a esta associado tem como base a fetichização da mulher (Johnston, 1973, pp. 119-121).

Segundo Teresa Lauretis (1987), este cinema feminista deve também procurar construir uma nova linguagem cinematográfica que represente o desejo e a sexualidade feminina, do ponto de vista da mulher. Segundo a autora, o género é uma representação, pura semiótica, operando através do discurso, imagens e símbolos que apenas funcionam em relação uns com os outros. Esta construção de género é depois reproduzida em meios como o cinema. Sendo esta construção uma ideologia, tal como Louis Althusser defende, nenhum indivíduo lhe consegue escapar. A autora afirma que, ao visionar o filme, o espectador é exposto a ideologias sobre o género, não só pelo conteúdo do filme, mas também pela forma como este é expresso (Lauretis, 1987). A formação do sujeito é uma questão essencial para entender a forma como o género funciona socialmente e fisicamente. O entendimento do processo de formação do sujeito permite-nos chegar à conclusão que a identidade não é algo fixo e que as próprias categorias de género são uma construção social (Cranny-Francis *et al.*, 2011, p. 55).

Sendo o texto uma prática comunicativa que envolve a produção de significado, a sua leitura, em sentido lato, é uma prática em que certas visões sobre o género são apreendidas. Tendo em conta que um texto não tem um significado fixo e único, muitos dos significados retirados de uma obra são exteriores à mesma, e são influenciados por elementos como o contexto sociocultural do espectador, as suas experiências de vida e outras referências culturais que este tenha. Esta noção de “texto” faz com que seja possível que nos afastemos de uma obra, de modo a analisar tanto a obra em si, como a nossa posição em relação a ela. Esta análise permite explorar a variedade (ou não) das representações de género e os seus efeitos no indivíduo que as recebe. Neste sentido, o reconhecimento de representações patriarcais heteronormativas como norma na produção cultural resulta não só numa representação incorreta e generalista da sociedade, mas também limita a oferta de representações com as quais um indivíduo pode interagir na formação da sua identidade, alienando todos aqueles que não se identificam com esta norma (Cranny-Francis *et al.*, 2011, pp. 89-92).

2.3. O Poder do Cinema: O Pessoal é Político

“Films use all their powers of persuasion to reinforce not the status quo, but some mythical Golden Age when men were men and women were girls. Traditionally the entire world is male. 'Man' means the whole

human race, and 'woman' is just a part of it” (Smith, 1972, p. 17).

Na sua *Masterclass*, Joey Soloway afirma que “the female gaze is a socio-political, justice demanding way of art making”, ou seja, este é uma plataforma política que pretende denunciar a objetificação feminina, a masculinidade tóxica e a forma como o *male gaze* divide as mulheres – a Madonna e a prostituta – de forma que estas consigam contar histórias sobre nós a outros homens (Soloway, 2016). Uma grande parte da herança do movimento feminista é a validação do subjetivo, da experiência pessoal, de ser a própria mulher a contar a sua história (Citron, 1978, p. 119). Segundo Soloway, “art is propaganda for the self” e “protagonism in propaganda that protects and perpetuates privilege” (2016). Neste sentido, Joey Soloway incentiva as mulheres a recorrer a este facto e a criar um *female gaze* e formula uma resposta ao termo *male gaze*, referindo-se ao *female gaze* não como uma simples inversão do termo, mas sim como uma forma de introduzir no cinema experiências femininas autênticas. É também importante notar que o *male gaze* elimina também a possibilidade do *female gaze*. A representação fetichizada do corpo feminino garante a masculinização da posição do espectador. Neste sentido, o prazer do espectador é produzido através da negação do *female gaze* (Doane, 1982, pp. 141-142).

Tal como o *male gaze*, este *female gaze* tem também três vertentes. A primeira é “the feeling camera”, ou seja, procurar capturar uma emoção através da câmara de forma que o espectador não se limite a observar esta emoção, partilhando-a com os personagens. A segunda é o “gazed gaze”, que corresponde a tentar fazer com que o espectador se sinta como o objeto do *gaze*, fazendo com que este conheça a sensação de ser observado. A terceira é o “returning the gaze”, algo ousado que corresponde ao facto de a personagem feminina confrontar o espectador com o facto de este a estar a observar, sublinhando “how it feels to stand here in this world having been seen our entire lives” (Soloway, 2016).

Segundo Joan Kelly, tendo em conta o princípio feminista de que o pessoal é político, a divisão entre a esfera pessoal/doméstica (onde se inclui também a sexualidade) e a pública/laboral deixa de fazer sentido. Esta divisão é substituída pela criação de múltiplas relações sociais, onde o trabalho, a classe social, a etnia e o género estão interligados. É importante notar que, não só os homens e as mulheres estão posicionados de forma diferente nestas relações, como também as mulheres são afetadas de forma diferente. Segundo a perspectiva da análise feminista contemporânea, numa sociedade patriarcal, existem duas ordens, a sexual e a económica, que operam em simultâneo para garantir a dominância masculina no sistema socioeconómico. Esta perspectiva dupla permite-nos ver claramente a

natureza ideológica das relações de género. Assim, o “lugar da mulher”, ou seja, a posição atribuída às mulheres no sistema de género, não é uma esfera separada, mas sim uma posição dentro da rede social já existente (Kelly, 1984, p. 58). Tal como afirma Teresa de Lauretis, “feminism is nothing if it is not at once political and personal, with all the contradictions and difficulties that entails” (Lauretis, 1985, p. 138).

A tecnologia cinematográfica é mais complexa do que a simples troca de entretenimento e prazer por dinheiro. Esta arte produz significados centrais para a construção do género e da subjetividade. A subjetividade do espectador (que é influenciada pelo seu género) não só é implicada, como é também construída, reafirmada ou desafiada através da representação cinematográfica. Neste sentido, a representação feminina no cinema tem um propósito social específico, fazendo com que o grande ecrã funcione como um espelho. Ou seja, “the cinema screen acts like a dream screen for the spectator-subject, a screen at once bearing and hiding, displaying and displacing, unconscious images and ‘thoughts’” (Lauretis, 1984, p. 97). Tendo em conta que o espectador é constituído pelo aparato cinematográfico como masculino, é impossível que exista alguma posição feminina do sujeito que não seja problemática (Kuhn, 1984, p. 148).

Tal como refere Claire Johnston, “there is no such thing as unmanipulated, writing, filming or broadcasting” (Johnston, 1973, p. 123). Segundo Hans Magnus Enzensberger, a maior contradição dos media é aquela entre a sua constituição atual e o seu potencial revolucionário. Um uso estratégico dos media – e particularmente do cinema – é essencial para disseminar ideias. Deste modo, é importante analisar a natureza do cinema e os usos estratégicos que poderá ter, desde o filme político ao entretenimento comercial. Qualquer filme ou obra de arte é um produto, não só económico como ideológico. Por um lado, um filme encontra-se circunscrito num determinado sistema de relações económicas. Por outro lado, este é também um produto de uma ideologia burguesa.

As imagens que compõem o filme não são neutras, mas sim sujeitas a ferramentas como o enquadramento, usadas para captar a atenção do espectador (Heath *apud* Lauretis, 1986, p. 118). Assim, o espectador completa a imagem, enquanto sujeito e recetor. Segundo Lauretis, atualmente, a noção do espectador é a questão mais importante em estudos fílmicos, devido ao seu questionamento do cinema enquanto tecnologia social, um sistema de representação que influencia fortemente a produção de sujeitos sociais. Neste sentido, o espectador é fulcral para o cinema feminista, visto que a preocupação sobre quem aborda (a quem se dirige, quem pretende representar) traduz-se num esforço consciente em abordar o espectador enquanto sujeito feminino, permitindo que o filme inclua no seu discurso experiências reais femininas

(Lauretis, 1986, pp. 118-119).

As próprias técnicas e instrumentos usados pelo cinema não são neutros, fazem parte da realidade e são uma expressão da ideologia dominante. O próprio significado de uma obra é algo que tem de ser fabricado. Deste modo, tendo em conta que o cinema envolve a produção de signos, a ideia que a câmara pode captar a “verdade”, sem qualquer intervenção, é um mito idealista. De facto, aquilo que a câmara consegue captar é a realidade da ideologia dominante patriarcal. Neste sentido, um cinema feminista não se pode dar ao luxo de simplesmente “captar a realidade”, pois esta é fortemente sexista. Assim, a “verdade” da opressão feminina não pode ser captada, esta deve ser construída. Qualquer estratégia revolucionária deve desafiar a atual representação da realidade, ou seja, “a desire for change can only come about by drawing on fantasy” (Johnston, 1973, p. 124). Neste sentido, é imperativo olhar para filmes feitos por mulheres dentro do sistema de Hollywood, que, através de técnicas formais, procuram subverter a presença da ideologia sexista no cinema (Johnston, 1973, pp. 123-125). Por outro lado, é também importante notar que “the only people who are picking up on the subversive content of those ambiguities are the women who didn't need to pick up on them. The audience just selects the ideology it wants” (Citron, 1978, p. 121).

O cinema é uma arte caracterizada pela sua plenitude sensorial ilusória e, conseqüentemente, pela ausência real dos objetos que vemos no ecrã. Deste modo, a distância que provoca e é inerente ao desejo é duplicada pelo cinema. No entanto, para o espectador feminino, esta distância é diminuída pelo facto de esta se identificar em demasia com a personagem que vê no ecrã. Quando uma mulher se identifica com uma personagem feminina, esta adota uma posição masoquista. Por outro lado, se esta se identificar com o herói (masculino) dá-se aquilo a que Mulvey chama de “masculinização” do espectador, em que a mulher é obrigada a sacrificar a sua feminilidade. Esta “mobilidade sexual” caracteriza a construção cultural de feminilidade - “it is understandable that women would want to be men, for everyone wants to be elsewhere than in the feminine position” (Doane, 1982, p. 138).

Segundo Lauretis, o foco deve deixar de ser o realizador ou o texto e passar para o cinema enquanto tecnologia social. Assim, devem ser tidas em conta as implicações do cinema em outras formas de representação cultural, assim como o seu potencial de produção de novas visões sociais. Neste sentido, o cinema feminista, enquanto forma de cultura de massas, pode ser visto como uma forma de crítica política, que tem o poder de criar uma visão social feminista. Ao conceber a mulher enquanto sujeito social, o cinema feminista concebe também a mulher enquanto escritora, leitora, espectadora e criadora de significado, com o potencial para alterar os processos e paradigmas culturais e sociais. No entanto, esta mudança radical deve

contemplar também a diferenciação entre “mulher” e “mulheres”, sublinhando as diferenças entre as mulheres e os seus diferentes contextos culturais, políticos e sociais. “Feminism can exist despite those differences and [...] cannot continue to exist without them” (Lauretis, 1985, p. 139). A construção social do género e da sua representação ocorre não só com base em questões como a linguagem e a cultura, mas também questões como a etnia e a classe social. Assim, o cinema feminista deve garantir a visibilidade de mulheres de diferentes etnias e orientações sexuais (Lauretis, 1985, pp. 134-138). Tal como afirma Annette Kuhn, o “texto filmico feminino” transformou-se numa contracultura que subverte e contradiz as “formas de ver” e a representação do prazer do cinema dominante (Kuhn, 1994).

2.4. A Mulher na Indústria Cinematográfica: #MeToo

“Had a novelist tried to conjure a scenario to capture the swirl of strong feelings around #MeToo, it would have been hard to write one more flammable” (Kantor & Twohey, 2019, p. 163).

Apesar de atualmente as mulheres terem mais poder do que nunca, o assédio sexual que passa impune continua a ser uma realidade, sendo simultaneamente ilegal e rotina em alguns locais de trabalho. Mulheres que se atreviam a fazer denúncias eram muitas vezes ignoradas ou eram oferecido dinheiro em troca do seu silêncio. Por outro lado, os abusadores continuavam a subir nas suas carreiras e raramente sofriam consequências graves. Esta realidade mudou no dia 5 de outubro de 2017, quando Jodi Kantor e Megan Twohey publicaram no *New York Times* um artigo intitulado “Harvey Weinstein Paid Off Sexual Harassment Accusers for Decades”. Esta publicação incentivou uma alteração de paradigma, e milhões de mulheres por todo o mundo contaram as suas próprias histórias. “Large numbers of men suddenly had to answer for their predatory behaviour, a moment of accountability without precedent” (Kantor & Twohey, 2019, p. 7).

Esta mudança deve-se também ao trabalho de feministas pioneiras e advogadas como Anita Hill, assim como Tarana Burke – a ativista que fundou o movimento #MeToo. No seu livro intitulado *She said: Breaking the sexual harassment story that helped ignite a movement* (2019), Kantor e Twohey revelam a investigação por detrás do seu artigo, referindo o testemunho de vítimas como Laura Madden, Ashley Judd e Zelda Perkins, que arriscaram muito ao contar a sua história. Esta obra foca-se também na forma como o sistema judicial americano

e a cultura corporativa tem servido para silenciar as vítimas, visto que várias empresas optam por proteger predadores. Este livro serve também para recordar o legado de Weinstein, que corresponde não à produção de filmes como *Django Unchained* (2012), *Kill Bill* (2003) e *Shakespeare in Love* (1998), mas sim à sua “exploitation of the workplace to manipulate, pressure, and terrorize women” (Kantor & Twohey, 2019, pp. 8-9).

Esta investigação começou com a atriz Rose McGowan, que, numa chamada inicialmente privada, denunciou Weinstein de a ter levado para um quarto com um *jacuzzi*, alegando que este lhe retirou a roupa e forçou a colocação da sua cara entre as suas pernas, durante a edição de 1997 do Sundance Film Festival. Depois de falar com os seus agentes e de ter contratado um advogado, a atriz recebeu \$100 000 pelo seu silêncio – tendo esta doado este valor a um centro de apoio a sobreviventes de violência sexual. Durante décadas, os abusos de Weinstein foram um “segredo aberto” em Hollywood, este abusava do seu poder ao assediar mulheres em troca de promessas de ajudar as suas carreiras. Rumores sobre a forma como o produtor tratava mulheres eram objeto de piadas, visto que, afinal de contas, não havia provas. No caso de uma acusação seria apenas a sua palavra contra a dele, um caso de “diz que disse”. O facto de as vítimas serem mulheres famosas bem-sucedidas comprova que este é um problema universal (Kantor & Twohey, 2019, pp. 12-17).

No entanto, o encontro entre Weinstein e McGowan não foi um caso isolado. O *casting couch* – a prática em que as atrizes se submetiam sexualmente a produtores e realizadores em troca de papéis – era normalizada, considerada como parte do negócio. Desde cedo que as raparigas aprendem a admirar e a comparar-se às mulheres que veem no ecrã. Muitas vezes, esta admiração leva-as a querer seguir esta carreira. As poucas que conseguem alcançar este sonho, com medo de sabotar a sua carreira, não denunciam o assédio ou os padrões físicos punitivos a que são obrigadas a se submeter para conseguirem certos papéis. E assim o ciclo continua, e milhares de jovens mulheres sonham em alcançar uma maçã que está envenenada (Kantor & Twohey, 2019, p. 29-30).

Para que o seu artigo tivesse algum impacto Kantor e Twohey precisavam de mais do que duas ou três acusações – que evocaria o argumento “diz que disse” –, estas precisavam de provas físicas, escritas, legais e financeiras (Kantor & Twohey, 2019, p. 46). Um dos problemas era o facto de os acordos (*settlements*) entre Weinstein e as suas vítimas terem cláusulas de confidencialidade. Esta era uma das formas mais comuns de lidar com casos de assédio sexual. As mulheres assinavam estes contratos por múltiplas razões: porque precisavam de dinheiro, queriam privacidade e seguir em frente, ou simplesmente, não queriam a alternativa – o processo doloroso de ir a tribunal (Kantor & Twohey, 2019, pp. 46-50).

Por outro lado, as vítimas de Weinstein não eram apenas atrizes, mas também mulheres jovens que trabalhavam na sua produtora Miramax. Amy Israel, uma produtora executiva, confidenciou que no outono de 1998, durante o festival de Veneza, esta teve uma reunião com Weinstein na sua *suite* do hotel e reparou que as duas assistentes que o acompanhavam, literalmente, tremiam de medo. A própria Israel já tinha sido assediada por Weinstein durante uma das edições do Toronto International Film Festival, em que este também lhe pediu uma massagem, estando coberto apenas com uma toalha de banho. Quando trabalhava em proximidade com Weinstein, esta tomava medidas como proibir que outras mulheres estivessem sozinhas com ele. Segundo esta, fazer mais do que isso parecia impossível, visto que não existiam provas concretas contra o produtor. As duas assistentes mencionadas previamente, Zelda Perkins e Rowena Chiu, confidenciaram a Jodi Kantor que o produtor de Hollywood estava “obcecado em conquistar mulheres” (Kantor & Twohey, 2019, pp. 55-58). “Each of these stories was upsetting unto itself, but even more telling, more chilling, was their uncanny repetition” (Kantor & Twohey, 2019, p. 67).

A 5 de Outubro de 2017, às 14h05, o *New York Times* publicou o artigo da autoria de Jodi Kantor e Megan Twohey, cuja *headline* era “Harvey Weinstein paid off sexual harassment accusers for decades”. Este continha três histórias do abuso de três mulheres – Ashley Judd, Emily Nestor e uma assistente (reportado por Lauren O’Connor) – no hotel Peninsula Beverly Hills, fazia referência a 8 acordos legais e financeiros, documentando alegações de assédio sexual desde 1990 até 2015, sublinhando a repetição e padronização do abuso. Momentos antes da publicação, numa chamada com as jornalistas, Weinstein afirmou que se ia ausentar da empresa, o que, no mundo do jornalismo e dos negócios equivale a admitir culpa. Com 33 mil palavras, as jornalistas provocaram uma crise imediata na *The Weinstein Company*. No dia que sucedeu a publicação, as jornalistas foram contactadas por mulheres como Tomi-Ann Roberts, Hope Exiner d’Amore, Cynthia Burr, Katherine Kendall, Dawn Dunning e Judith Godrèche, que afirmaram também terem sido abusadas sexualmente por Weinstein (Kantor & Twohey, 2019, pp. 150-154). Nos dias que se seguiram, a maioria dos realizadores ligados à empresa demitiram-se. Contudo, Richard Koenigsberg (contabilista), Tim Sarnoff (produtor) e Paul Tudor Jones (investidor) “sounded more concerned with the welfare of the company than the welfare of the women, which had been the problem all along” (Kantor & Twohey, 2019, p. 153).

A história dos abusos de Weinstein encorajou mulheres, por todo o mundo, a partilharem experiências semelhantes. Surgiu também um consenso de que a partilha de histórias de assédio e abuso sexual por parte das vítimas é um ato de coragem e que

comportamentos abusivos, no local de trabalho e em geral, eram intrinsecamente errados e não seriam tolerados. Nos meses que se seguiram, com solidariedade e por sua própria vontade, milhares de mulheres ganharam confiança para contarem as suas histórias nas redes sociais, usando a *#MeToo*, criando um verdadeiro movimento. Este surgiu a partir de um sentimento de responsabilização, ou seja, que (finalmente) as denúncias teriam efeitos reais e os abusadores não sairiam impune (Kantor & Twohey, 2019, pp. 156-157).

O movimento *#MeToo* foi fundado em 2016, por Tarana Burke, uma ativista americana e sobrevivente de assédio sexual, de forma a criar uma comunidade com recursos e apoio a vítimas de abuso e lutar contra a violência sexual (Burke, 2020). Em 2017, este movimento tornou-se global através das redes sociais, criando um debate sobre o sexo, o consentimento e o poder. No entanto, existia também grande discórdia e divergência de posições sobre que comportamentos deveriam ser escrutinados, quem acreditar e como deveriam ser responsabilizados os malfeitores. O grande alcance e dimensão deste movimento afastou-o das suas raízes – que promoviam a empatia e o sarar das feridas –, passando a incluir também denúncias contra grandes empresas e abusos verbais ou mau comportamento em relações românticas, às quais faltava a clareza e caráter criminal associado aos abusos de Harvey Weinstein (Kantor & Twohey, 2019, p. 159).

Por outro lado, enquanto uns afirmavam que o movimento tinha ido longe demais, outros achavam que este não tinha ido longe o suficiente. Apesar de ter havido uma mudança nas atitudes sociais, os fundamentos continuavam a ser os mesmos. As leis de assédio sexual não se alteraram, acordos financeiros secretos continuavam a ser assinados de forma a silenciar as vítimas. Além disso, questões raciais e de classe continuavam a influenciar a forma como se lidava com estes casos. Apesar da divergência de opiniões, uma coisa era certa – não existiam processos ou regras suficientemente claras para lidar com processos de abuso. A própria definição de assédio sexual não era clara, provocando grandes debates, tornando caótica a sua investigação e punição (Kantor & Twohey, 2019, pp. 161-162).

Em agosto de 2018, quase um ano depois da publicação do artigo que globalizou o movimento *#MeToo*, a jornalista Jodi Kantor teve conhecimento de um novo caso, uma potencial nova história, através de Debra Katz – uma advogada especializada em casos de assédio sexual. Este era o caso de Christine Blasey Ford, que acusou Brett Kavanaugh (um juiz nomeado por Donald Trump ao Tribunal Supremo de Justiça) de a ter atacado numa pequena festa nos subúrbios de Maryland, quando ambos ainda frequentavam o ensino secundário (Kantor & Twohey, 2019, p. 162).

No início da década de 1980, segundo o testemunho de Ford, num estado embriagado,

Kavanaugh, com o auxílio de um amigo, Mark Judge, empurrou-a para um quarto vazio, trancou a porta, encurralou-a na cama, começou a tocar-lhe e roçou-se nela, tapando-lhe a boca com a mão quando esta tentou gritar por ajuda. Kavanaugh tentou tirar-lhe a roupa, mas devido ao seu estado embriagado e ao facto de Ford estar a usar um fato de banho, os seus esforços foram mal sucedidos. “I believed he was going to rape me. I tried to yell for help. When I did, Brett put his hand over my mouth to stop me from yelling. This is what terrified me the most and has had the most lasting impact on my life. It was hard for me to breathe and I thought that Brett was accidentally going to kill me” (Ford, 2018).

Este caso evidencia algumas das questões mais importantes e complexas levantadas pelo movimento *#MeToo*: como lidar com experiências traumáticas passadas; como encontrar um processo justo para que ambas as partes possam expor o seu lado; como responsabilizar os malfeitores. Enquanto alguns defenderiam que Kavanaugh não deveria ser julgado e prejudicado por algo que aconteceu no ensino secundário, outros iriam legitimar o sucedido como um crime (Kantor & Twohey, 2019, p. 163).

Tornar a sua história pública era algo assustador para Ford, e com razão. No entanto, seria ainda pior ver o seu abusador no Supremo Tribunal, sabendo que não tinha partilhado as suas memórias e feito algo para o impedir (Kantor & Twohey, 2019, p. 169). Ao contar a sua história, Ford estava a sublinhar algo importante – o abuso de raparigas durante o secundário, que se estende por várias gerações, era relevante, mesmo que as mulheres tivessem mantido o silêncio durante longos anos e não tivessem provas nem se lembrassem de todos os detalhes. Tal como referiu o advogado criminal de defesa Barry Coburn, existe uma grande diferença entre brincadeiras sexuais de adolescentes e o que Ford descreveu, que se insere na categoria de “unambiguous attempted rape. It’s not sexual harassment, [...] It’s not a boundary violation. It’s not being insensitive. It’s a felony” (Kantor & Twohey, 2019, p. 175).

No dia 27 de setembro, Christine Blasey Ford apresentou o seu testemunho – que a própria escreveu previamente – numa audiência, em Capitol Hill, Washington perante os membros do Senate Judiciary Committee. Durante o seu testemunho, Ford foi clara, calma e educada e mostrou-se determinada em contar a sua versão da história e a responder da melhor forma possível às perguntas que lhe foram colocadas. Depois do mundo assistir ao depoimento em que Ford se viu obrigada a reviver o pior momento da sua vida, muitos consideraram-na credível e acreditavam que a nomeação de Kavanaugh ao Supremo Tribunal seria praticamente impossível (Kantor & Twohey, 2019, pp. 200-202).

No entanto, quando chegou a vez do testemunho de Kavanaugh, este não poderia ter sido mais diferente do de Ford. Tal como o fez numa declaração pouco depois da publicação

do artigo no *Washington Post*, este negou taxativamente todas as acusações. Durante o depoimento, este manteve-se visivelmente exaltado enquanto argumentava que ele era a verdadeira vítima de um jogo político, alvo da fúria e ressentimento por parte dos Democratas relativamente à vitória de Donald Trump nas eleições presidenciais de 2016. As suas reivindicações enquanto vítima de calúnias e difamação foram complementadas por declarações em que este sublinhou a sua dedicação enquanto homem e profissional de justiça (Kantor & Twohey, 2019, pp. 202-203).

No dia 5 de outubro de 2018, exatamente um ano depois da publicação do artigo de Jodi Kantor e Megan Twohey que denunciou os abusos de Weinstein, a nomeação de Brett Kavanaugh ao Supremo Tribunal foi confirmada. No dia seguinte teve lugar a votação final e a consequente confirmação de Kavanaugh como membro do Supremo Tribunal de Justiça. Porém, apesar da aparente derrota de Ford, a conversa criada pela sua denúncia contribuiu para a mudança da narrativa relativamente ao que é considerado um comportamento abusivo em jovens do ensino secundário. São estes discursos públicos, que incentivam conversas privadas e representam uma mudança profunda de mentalidade e comportamentos. A partilha de histórias privadas tem um poder transformativo que não deve ser subestimado, pois, afinal, o pessoal é realmente político (Kantor & Twohey, 2019, pp. 208-210).

2.5. A Mulher como Realizadora

“J’essayais de vivre un féminisme joyeux, mais en fait j’étais très en colère” (Varda, 2008)

Questionando-se sobre o efeito da pobreza na escrita e sobre as condições necessárias à criação artística, Virginia Woolf sublinha a impossibilidade de as mulheres ganharem e possuírem o seu próprio dinheiro antes do século XX (Woolf, 1928, pp. 26-29). Depois da morte da sua tia Mary Beton, Virginia Woolf ganhou uma herança de quinhentas libras por ano, algo a que a autora atribui uma maior importância que a conquista do direito de voto. Antes deste acontecimento, tal como tantas outras mulheres, Virginia Woolf viu-se obrigada a fazer pequenos trabalhos que não gostava, de modo a ganhar dinheiro para sobreviver. Segundo a própria, pior ainda que viver do pouco dinheiro que ganhava era o medo e a amargura que envenenavam o seu espírito. Assim, esta sublinha a enorme diferença que a garantia de um

rendimento fixo teve na sua vida, por não ter de se preocupar com ter onde morar, nem o que comer ou vestir. Esta mudança provocou também uma diferente atitude em relação aos homens – “I need not hate any man; he cannot hurt me. I need not flatter any man; he has nothing to give me [...] fear and bitterness modified themselves into pity and toleration” (Woolf, 1928, pp. 44-45). Deste modo, a segurança financeira concedeu-lhe liberdade para pensar e formular opiniões sobre o que a rodeava (Woolf, 1928, pp. 43-45).

Assim, a ausência de mulheres na arte está diretamente relacionada com as condições em que estas viviam. Tal como refere Virginia Woolf, a produção artística literária está intrinsecamente ligada a coisas materiais como saúde, dinheiro e as casas em que vivemos. Na própria literatura, a mulher teve um papel principal, desde a Antígona até à Anna Karenina. Apesar de protagonizar as peças de Shakespeare, Racine e Ibsen, a mulher era vista como um ser insignificante, sem lugar na história, que mal sabia ler ou escrever e era propriedade do pai ou marido (Woolf, 1928, pp. 48-51). No entanto, segundo Virginia Woolf, por detrás de uma mulher acusada de bruxaria, ou de estar possuída pelo demónio, está uma escritora perdida ou uma poeta suprimida. Tal como refere Virginia Woolf, “anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman” (Woolf, 1928, p. 57). Por detrás das baladas e canções *folk* que eram cantadas às crianças, está provavelmente uma mulher. Qualquer mulher que tivesse tentado escrever poemas ou romances no século XVI teria sido impedida de o fazer por quem a rodeava. Aliás, mesmo que esta conseguisse fazê-lo, o seu trabalho seria alterado e este nunca teria sido publicado com o seu nome. À indiferença do mundo, às interrupções, distrações e obrigações do dia-a-dia, que preveniam o homem de se dedicar à criação artística, juntava-se a hostilidade da sociedade em geral, no caso da mulher. Por outro lado, a ausência de uma tradição de criação artística e literária feminina dificultou também a mesma, visto que os únicos modelos existentes eram masculinos, com características estilísticas demasiado diferentes para servir como guia. No século XIX, a mulher continuava a ser desencorajada de se dedicar à criação artística. Além disso, o complexo masculino de superioridade continuou a ter um papel importante, e muitos homens de influência continuaram a manifestar o seu desagrado em relação à emancipação feminina (Woolf, 1928, pp. 57-89).

Apesar da existência de mulheres realizadoras desde os primórdios do cinema, o seu reconhecimento como tal é um fenómeno recente. O facto de, em termos históricos, o cinema ter sido sempre dominado por homens – sendo estes os realizadores, produtores e argumentistas – levou à criação de uma representação feminina baseada na forma como o homem vê a mulher, resultando sobretudo na abundância de estereótipos. É esta representação que as realizadoras contemporâneas pretendem transformar através dos seus filmes e personagens femininas

(Martin, 2008). Por outro lado, de modo a subverter a representação de género no cinema, algumas realizadoras contemporâneas optam por aplicar aos seus personagens masculinos o mesmo tratamento estereotipado de que a mulher foi vítima (Hundley, 2000).

A falta de mulheres realizadoras está diretamente relacionada com a pobre representação feminina no cinema. Na maioria dos filmes realizados por homens, mesmo quando a mulher é a protagonista, esta está sempre intrinsecamente ligada (normalmente de forma romântica) a uma personagem masculina, desvalorizando a sua presença e individualidade. Além disso, na maioria destas protagonistas femininas, o seu valor está sempre associado com a sua aparência. Assim, estas mulheres transformam-se num *sex symbol* e em *eye candy*, cuja única função é satisfazer o desejo de contemplação masculino (Almeida, 2022, p. 37).

Apesar de o trabalho que é feito pelas mulheres na indústria cinematográfica já não ser invisível, a precariedade a este associado reflete-se na sua denominação (ou falta dela). Tal como o conceito “filme de mulher” – abordado por Molly Haskell –, termos como “cinema feminista” e “filmes feitos por mulheres” são vagos e problemáticos, no sentido em que resultam na guetização e conseqüente alienação destes filmes em relação ao circuito comercial. Além disso, muitas realizadoras recusam associar os seus filmes a um “cinema feminista”. Segundo B. Ruby Rich, a falta de um nome próprio e consensual para este cinema é sintomático da crise que domina a crítica cinematográfica feminista. Da mesma forma, o termo “feminista” não está diretamente relacionado com a obra que pretende descrever, estando apenas relacionado com o contexto social e político em que o filme foi produzido (Rich, 1978, pp. 41-42).

Segundo Silvia Bovenschen podemos afirmar que existe uma estética feminina, se nos estivermos a referir a uma consciência e cuidado estético, assim como a formas de perceção sensorial. Elementos estéticos como a decoração do lar e o guarda-roupa são expressões não só da estética feminina, como também do desejo feminino. No entanto, esta não corresponde a uma nova teoria artística ou uma variante invulgar da prática artística (Bovenschen, 1977, pp. 132-136). Esta contradição é característica do próprio movimento feminista, marcada pela ação afirmativa da mulher enquanto sujeito social e, simultaneamente, pela negatividade inerente à crítica da cultura patriarcal. O desejo de atribuir uma estética formal e específica ao cinema feminista, de o generalizar, significa aceitar uma única definição de arte, obsequiosamente mostrando que as mulheres podem, de facto, contribuir para a sociedade. Além disso, é também uma forma de legitimar a cultura que este pretende confrontar. Não existe apenas uma estética feminina, da mesma forma que não existe apenas uma estética masculina. A teoria feminista

cinematográfica deve contribuir para a redefinição do conhecimento estético e formal, da mesma forma que procurou transformar do olhar cinematográfico (Lauretis, 1985, pp. 127-131).

Tendo em conta o recente interesse em estudar a contribuição de mulheres realizadoras ao cinema do século XX, no seu artigo “The Status of Contemporary Women Filmmakers”, Katrien Jacobs questiona a forma como o seu *status* irá mudar neste novo século, se estas terão o devido reconhecimento e liberdade artística. Devido ao maior foco que é dado ao lucro numa produção cinematográfica e ao constante aumento da privatização na indústria, a autora prevê o domínio das grandes produções *mainstream* de Hollywood, com audiências internacionais praticamente garantidas. Assim, muitas vezes, as realizadoras têm de se submeter à estética popular destas produções, fazendo com que diminua a quantidade de realizadoras independentes. Apesar de esta tendência estar a ser combatida por forças como o ativismo e a pesquisa académica, o monopólio dos gigantes cinematográficos continua a pôr em causa a representação, a perspetiva e a sexualidade femininas no cinema. No entanto, apesar do que Jacobs defende, existem atualmente filmes – como os que pretendo analisar nesta dissertação – com carácter independente e, simultaneamente, com alcance internacional e popular. A existência destes filmes representa uma importante transformação na representação da mulher no grande ecrã. Assim, o aumento de mulheres atrás das câmaras corresponde a uma representação feminina mais complexa e próxima da realidade (Jacobs, 1998).

Apesar de a teoria fílmica afirmar que o olhar cinematográfico (da câmara, dos personagens e do espectador) é masculino, Lauretis defende que é possível visionar um filme com um olhar feminino e inscrever este olhar no próprio filme. Exemplos disso são as obras de Yvonne Rainer, Chantal Akerman, Lizzie Borden, Sally Potter e, mais recentemente, Céline Sciamma, Emerald Fennell e Sarah Polley. A relação paradoxal entre a ideologia de género e o feminismo tem sido um dos pontos centrais da representação feminina no cinema feminista. Neste sentido, muitas realizadoras têm criado novas ferramentas e métodos para representar esta contradição, de modo a criar uma nova coerência narrativa. Assim, o cinema feminista não corresponde a uma categoria estética, mas sim ao registo do processo de reinterpretação das imagens e narrativas culturais, cujas estratégias de coerência envolvem os processos de identificação do espectador através do prazer narrativo e visual e da representação do “real” (Lauretis, 1986, pp. 113-115).

Em 1896, Alice Guy Blaché produziu e realizou *La Fée aux choux* (A Fada dos repolhos), o primeiro filme feito por uma mulher. Lois Weber (1879-1939) – atriz, argumentista, produtora e realizadora – destacou-se também no mundo do cinema, na época do

cinema mudo, ao ter realizado 40 longas-metragens e mais de 100 curtas-metragens. Foi esta que também realizou o primeiro filme – *Hypocrites* (1915) – com uma imagem nua frontal, e utilizou técnicas cinematográficas inovadoras como a dupla exposição e a divisão do ecrã, permitindo ao espectador a visualização de múltiplos pontos de vista em simultâneo (Cordero-Hoyo, 2021, p. 33).

Durante as décadas de 1920 e 1930, Dorothy Arzner e Lois Weber eram praticamente as únicas mulheres a trabalhar em Hollywood que conseguiram construir uma obra considerável. No seu filme *Dance, Girl, Dance* (1940), Arzner critica e subverte a ideia da “mulher como espetáculo”, quando uma das protagonistas, Judy, confronta a audiência a meio da sua performance e expõe como esta os vê. Neste filme, as figuras femininas centrais – Bubbles e Judy – representam a contradição entre o desejo em agradar e o de auto expressão, um tema com que muitas mulheres se identificam (Johnston, 1973, pp. 125).

O início do cinema sonoro exacerbou a dominância masculina por detrás das câmaras. No entanto, mulheres como Dorothy Arzner (1897–1979) e Leni Riefenstahl (1902–2003) produziram filmes com relevância internacional. Arzner foi a primeira mulher a realizar um filme sonoro, *Manhattan Cocktail* (1928), e Riefenstahl realizou documentários de propaganda Nazi, introduzindo técnicas inovadoras como a câmara-lenta e o uso de câmaras subaquáticas. No entanto, a relevância cinematográfica desta última foi ofuscada pela sua ligação com o regime nazi (Foster, 1995). O trabalho de Dorothy Arzner foi essencial para o desenvolvimento de uma teoria feminista no cinema. Apesar de trabalhar em Hollywood – e ser bem-sucedida – a cineasta contestou as convenções sexistas que dominavam a indústria. Tal como afirma Judith Mayne, o contributo da cineasta para uma melhor representação feminina deve-se, em parte, ao seu foco na representação do desejo feminino. Esta foi uma tática subtil e eficiente de subverter o paradigma da mulher como objeto de prazer voyeurista. Nos filmes de Arzner, o desejo da mulher em agradar o homem é equilibrado pelo desejo de autoexpressão. A identidade sexual é também algo muito presente no trabalho da cineasta, na ironia com a qual esta explora os limites e tensão entre a masculinidade e a feminilidade, a heterossexualidade e a homossexualidade. Esta ironia e subversão de estereótipos é uma parte fundamental da teoria feminista no cinema. Assim, a representação de relações lésbicas constitui um mecanismo para subverter e contestar os paradigmas do cinema clássico de Hollywood, pois elimina a figura masculina do conflito (Mayne, 2004).

Segundo Judith Mayne, apesar de Dorothy Arzner não ser verdadeiramente considerada um *auteur* – no sentido de ter um estilo único, facilmente identificável –, os seus filmes abordam sempre, de alguma forma, as limitações e desafios que as mulheres enfrentam numa sociedade

patriarcal. Até aos dias de hoje, a obra de Arzner continua a ser o estudo de caso mais importante no que toca à autoria feminina no cinema. Esta foi a primeira mulher que, trabalhando em Hollywood, conseguiu subverter (ainda que em pequena escala) as convenções da narrativa *mainstream*. Assim, a autoria de Arzner está associada à noção de crítica interna. Nos seus filmes, a preocupação com a representação do desejo feminino e das relações entre mulheres estão na base da sua crítica da ideologia patriarcal. Na sua obra, a representação de amizade entre mulheres funciona como uma resistência à predominância do romance heterossexual (Mayne, 1990, pp. 263-272).

Nos anos 50 do século passado, a realizadora Ida Lupino (1918-1995) explorou temas como a violação, a gravidez de uma relação extraconjugal e o sentimento de culpa de uma mãe que se vê obrigada a entregar o seu filho para adoção. Na década de 60, que correspondeu ao movimento *Nouvelle Vague*, começaram a surgir mais mulheres realizadoras, que abordaram novos temas e exploraram novas técnicas cinematográficas, das quais se destaca Agnès Varda (1928-2019). Esta é conhecida por obras como *Cléo de 5 à 7* (1962), em que são explorados, de uma forma única e inovadora, problemas intrinsecamente humanos, que durante décadas estiveram ocultos (Foster, 1995). Na mesma década, Shirley Clarke (1919-1997) fez parte do *New American Cinema*, que, tal como a *Nouvelle Vague*, pretendia opor-se ao cinema comercial americano. O cinema de Clarke, distingue-se através do seu forte carácter documental e disruptivo, enquadrando-se no *cinema verité* (Morais & Duarte, 2021).

O cinema independente e *avant-garde* dos anos 60 e 70 procurou afastar-se do cinema *mainstream*, renunciando à narrativa e ao prazer visual. No entanto, tendo em conta a aparente atração feminina pela narrativa, segundo Lauretis, o cinema feminista deve ser narrativo, de modo a poder contrariar a narrativa clássica e representar o desejo feminino. Esta atração deve-se à possibilidade da mulher criar a sua própria história, ser ouvida, garantir controlo sobre os eventos e autoria sobre a sua obra. Segundo Yvonne Rainer, esta urgência pela narrativa tende a aumentar à medida que a obra se torna cada vez mais explicitamente feminista (Lauretis, 1986, pp. 107-113).

Para além dos inúmeros filmes realizados por mulheres nos primórdios do cinema que ficaram perdidos, Martin afirma que o mesmo aconteceu com muitos da década de 1970. Esta perda tem consequências para a disciplina de estudos fílmicos, contribuindo para a omissão de vozes femininas. Apesar do impacto que a crítica cinematográfica feminista teve no campo dos estudos fílmicos em geral, o seu foco permanece maioritariamente em filmes *mainstream* realizados por homens. Este facto torna-se claro quando olhamos para um programa de estudos de qualquer curso de cinema (Martin, 2003, pp. 127-130).

Na década de 70, com a influência da *Nouvelle Vague* ainda bem presente, Chantal Akerman (1950-2015) realiza e interpreta a personagem principal em *Je, tu, il, elle* (1974), um filme com conteúdo lésbico. No entanto, foi com o prestigiado filme *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) que Akerman, durante quase três horas e meia, retrata de forma detalhada as tarefas diárias que uma dona de casa completa ao longo de três dias. O caráter repetitivo e monótono das tarefas, assim como a falta de propósito e o profundo vazio que marcam a vida da protagonista, são sublinhados pela técnica cinematográfica, nomeadamente através da utilização do “tempo real”, sem cortes (Foster, 1995).

“For all the dinners are cooked; the plates and cups washed; the children sent to school and gone out into the world. Nothing remains of it all. All has vanished. No biography or history has a word to say about it. And the novels, without meaning to, inevitably lie. All these infinitely obscure lives remain to be recorded” (Woolf, 1928, p. 104).

Esta obra pretende reverter esta situação, representando esta realidade – ignorada e desvalorizada durante séculos –, sublinhando a importância destas “pequenas” tarefas, questionando também a razão pela qual estas foram ocultas durante tanto tempo (Woolf, 1928, p. 108).

Neste filme, Akerman constrói uma imagem realista da experiência feminina, através da aplicação de ferramentas como o silêncio e a duração, representando não só os eventos como também a sua perceção de uma forma autêntica. Esta é uma obra que aborda o espectador enquanto sujeito feminino. Neste sentido, este é considerado um filme feminista pois garante espaço para a representação das atividades diárias femininas, de forma a sublinhar a sua natureza, as suas nuances e a sua importância (Lauretis, 1985, pp. 131-132).

Apesar de persistir a desigualdade de género na realização cinematográfica, a partir da década de 80, mais mulheres começaram a realizar os seus próprios filmes, diversificando as temáticas e técnicas cinematográficas. Destas destacam-se: Jane Campion, a primeira mulher a receber a Palma de Ouro no Festival de Cannes, com o seu filme *The Piano* (1993); Marleen Gorris com o seu filme *Antonia's Line* (1995), vencedor do Óscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1996; as irmãs Lilly e Lana Wachowski, mulheres transgénero responsáveis pela realização de filmes como *V for Vendetta* (2006) e a série *Matrix* (1999-2021), com enorme sucesso comercial; Kathryn Bigelow, a primeira mulher a ganhar o Óscar de Melhor Realizador(a), com o seu filme *The Hurt Locker* (2008); Sofia Coppola, que ganhou o Óscar de Melhor Argumento em 2004, com o seu filme *Lost in Translation* (2003); Cloé Zhao, a primeira mulher não caucasiana e a segunda mulher a ganhar o Óscar de Melhor Realizador(a), em 2021, com o seu filme *Nomadland* (2020).

A realizadora Yvonne Rainer defende que existem três momentos no processo de inscrição fílmica da experiência feminina. O primeiro corresponde à descrição de uma experiência individual feminina, independente do contexto social e da hierarquia narrativa. Nos primórdios da prática cinematográfica feminista existiam dois projetos: a experimentação teórica e formal com elementos fílmicos como códigos cinematográficos, narrativa, construção de imagem e som, de modo a criar um novo “modo de ver”; e o cinema autobiográfico, com uma função educacional, documentando, por um lado, demonstrações políticas, e, por outro lado, as atividades quotidianas da vida doméstica feminina (como é o caso do filme *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* de Chantal Akerman). Apesar de ambos os projetos terem sido determinantes e igualmente importantes para o desenvolvimento do cinema feminista, estes eram vistos em oposição nos anos 1970 (Lauretis, 1986, pp. 119-120). No entanto, numa sociedade patriarcal, a experiência cultural de uma mulher é dialética de uma forma que a do homem nunca pode ser (Rich, 1978, p. 45).

O segundo momento, ou fase, consiste na descrição da experiência individual feminina em justaposição a eventos históricos. A terceira fase corresponde à especulação explicitamente feminista sobre a experiência feminina. Apesar de existirem elementos narrativos nas três fases, este último momento é caracterizado por um regresso programático à narrativa e à ficção. Os filmes que pretendo analisar inserem-se nesta terceira fase. A particularidade da noção do feminismo como uma interpretação pessoal e política do texto social resulta na prática da autoconsciência, um tipo específico de análise ideológica que se inicia e refere sempre à experiência do género e à consequente construção de subjetividade (Lauretis, 1986, pp. 120-121).

Segundo Sharon Smith, o crescimento do número de realizadoras, apesar de ser um passo na direção certa, não irá resolver a questão da representação feminina por três razões. Em primeiro lugar, levará algum tempo até que as realizadoras ganhem estatuto e que se atinja a representação equitativa da mulher. A segunda razão corresponde ao facto de as representações femininas estereotipadas continuarem a ser perpetuadas, maioritariamente por homens, no cinema. Em terceiro lugar, devido à atual conotação negativa associada ao feminismo, algumas realizadoras recusam a sua associação ao movimento. Consequentemente, o facto de existirem mais mulheres a trabalhar na indústria cinematográfica não equivale necessariamente a uma melhor representação feminina no cinema. No entanto, os progressos que estão a ser feitos por realizadoras (como aquelas cujo trabalho pretendo analisar), ao criarem narrativas e personagens complexas, tratando temas feministas, têm um poder profundo e subtil de mudar mentalidades e combater estereótipos. Além disso, tal como defende Smith, a publicação de

teoria e investigação sobre a representação feminina é essencial, constituindo o primeiro passo para convencer o público que, de facto, existe um problema (Smith, 1972, pp. 18-19).

Tal como defende Angela Martin, na indústria cinematográfica, a posição de uma realizadora é necessariamente distinta da do realizador. O paradigma do culto do *auteur* – tradicionalmente masculino – faz com que esta definição não chegue a abranger as mulheres. Neste sentido, Martin propõe que a “autoria feminista” seja definida por um estilo específico, sendo que esta não supõe necessariamente a presença marcada de uma voz feminina. A autoria é o principal aspeto da teoria cinematográfica que afeta diretamente as mulheres realizadoras. No entanto, historicamente, este contribui também para a omissão dos seus filmes, tanto da teoria fílmica como do circuito de distribuição. A relação entre a teoria do *auteur* e a prática cinematográfica feminina é algo conturbada. Esta sugestão originária da teoria do *auteur* – que o realizador devia ser considerado o autor do seu filme – não se baseou em questões teóricas, mas sim políticas, partindo de um desejo pela criação de um cinema de autoexpressão (Martin, 2003, pp. 127-128). No entanto, tal como Roland Barthes defende em *The Death of the Author* (1968), o significado de uma obra é produzido, não pelo autor, mas sim pelo recetor da obra (seja este o leitor ou espectador) (Barthes *apud* Martin, 2003, p. 129). Neste sentido, o significado de um filme é produzido através do diálogo entre o cineasta, o contexto e o espectador (Martin, 2003, p. 132). “Behind every «masterpiece» of male intelligence are hidden women, the editors, continuity girls, script girls, who are forgotten in that most incredible of all male film fantasies, the auteur theory” (Smith, 1972, p. 18).

O desenvolvimento da teoria do *auteur* (a importância dada ao realizador como principal autor do filme) resultou de uma importante intervenção por parte da crítica cinematográfica e alterou a forma monolítica como Hollywood era vista (Johnston, 1973, p. 122). A teoria do *auteur* surge da oposição entre a indústria e o indivíduo. No entanto, apesar desta alteração no paradigma, a ideologia patriarcal manteve-se, celebrando apenas autores masculinos como Hitchcock ou Kubrick. Da mesma forma que o cinema de *auteur* procurou confrontar e subverter o tipo de cinema *mainstream* de Hollywood, também o cinema feminista pretende subverter a natureza patriarcal do cinema comercial. Neste sentido, Kaja Silverman (1988) sugere a criação de uma nova teoria para a autoria feminina no cinema, que sublinhe a sua diversidade e tenha em conta questões como preocupações temáticas e estratégias enunciativas onde a presença do *auteur* se encontre marcada (Mayne, 1990, pp. 266-268).

Paradoxalmente, noções como a autoria e a autoridade são intrinsecamente patriarcais. No entanto, é importante notar que é o feminismo – não a feminilidade – que proporciona o pensamento crítico. Neste sentido, o feminismo é caracterizado por uma leitura e análise críticas

da cultura, uma interpretação política do texto e do sujeito social, assim como por uma reescrita das principais narrativas que compõem a cultura ocidental. Tanto a narrativa como o enredo, enquanto mecanismos de coerência, têm a capacidade de inserir o desejo e processos de identificação na obra. Deste modo, estes podem ser usados de forma estratégica para alterar os termos da representação cinematográfica. O feminismo foi o primeiro movimento a articular o paradoxo da figura feminina enquanto simultaneamente um objeto e um signo, cativa e ausente da representação ocidental. O feminismo tem produzido um consciente político e pessoal sobre a questão do gênero como uma construção ideológica que define o sujeito social. Ao ver o sujeito – e a influência que o gênero tem neste – como político, o feminismo coloca o sujeito feminino simultaneamente dentro e fora da ideologia de gênero – essa é a contradição (Lauretis, 1986, pp. 113-114). Além disso, a autoria feminista ou feminina está normalmente associada a alguma referência autobiográfica no filme, à presença da própria realizadora no filme ou à presença de uma voz feminina na narrativa. No entanto, nenhum destes três fatores garante à mulher a autoria do filme. Além disso, a mulher continua a ser a autora do filme, ainda que este não tenha uma forte presença feminista (Martin, 2003, pp. 130-131).

As três realizadoras cujas obras irei analisar marcam o panorama cinematográfico contemporâneo de forma singular. Céline Sciamma, autora de *Portrait of a Lady on Fire* (2019) é uma realizadora e argumentista francesa, conhecida por obras como *Petite Maman* (2021), *Water Lilies* (2007), *Tomboy* (2011) e *Girlhood* (2014). O cinema de Sciamma é marcado pela contestação sutil do *status quo* cinematográfico. A sua obra está ligada por uma linha narrativa temática que contempla o desvanecer daquilo que separa o passado do presente, a ficção da realidade. Outra característica transversal à obra de Sciamma é a presença de um espírito feminista. Este espírito esteve presente quando, durante a edição de 2020 dos César Awards – na qual *Portrait of a Lady on Fire* tinha nove nomeações – a realizadora abandonou a cerimónia em protesto da nomeação de Roman Polanski (acusado de abuso sexual) para melhor realizador (Batuman, 2022). Por sua vez, Emerald Fennell, autora de *Promising Young Woman* (2020) partilha do mesmo espírito feminista e permite que este transpareça nas suas obras. Fennell é uma atriz, realizadora e escritora inglesa, conhecida por séries como *Killing Eve* (BBC, 2018-2022) e *The Crown* (Netflix, 2016-). A sua obra pretende representar a experiência feminina, usando o humor e o macabro como instrumentos fundamentais (Chocano, 2020). Por fim, Sarah Polley, autora de *Women Talking* (2022), conhecida desde criança pela participação em projetos como *Road to Avonlea* (CBC, 1990-1996), é uma atriz, realizadora, escritora e ativista política canadiana. A sua obra inclui filmes como *Take This Waltz* (2011) e *Stories We Tell* (2012), tendo também recentemente publicado o seu primeiro livro *Run Towards the Danger*:

Confrontations with a Body of Memory (2022). Enquanto artista, esta interessa-se por temas como a dor, o trauma, o luto e a importância do coletivo (Mead, 2022).

Tal como defende Melissa Silverstein, “if you see a film written and directed by a woman, [...] the film will probably have a female character and there is a better chance that she will be less sexualized” (Silverstein, 2013). Assim, devido ao contexto sociocultural em que cresceram, o cinema realizado por mulheres reflete, mesmo que não intencionalmente, questões feministas. O simples facto de uma mulher realizar um filme e receber o devido crédito – algo reservado para os homens desde o início do cinema – é um ato revolucionário.

CAPÍTULO 3

A Representação Feminina no Cinema

“The attempts by women directors to redefine, appropriate, or otherwise reinvent the cinema are crucial demonstrations that the boundaries of that supremely patriarchal form are more permeable, more open to feminist and female influence [...] the works of women filmmakers offer reformulations of cinematic identification and desire”
(Mayne, 1990, p. 265)

A narrativa clássica do cinema de Hollywood caracteriza-se pela ubiquidade da ideologia patriarcal, que se manifesta como uma lente do olhar masculino. Esta é uma narrativa em que tem predominado a objetificação da mulher e o seu papel acessório, assim como a heteronormatividade, contribuindo para a preservação do *status quo*. Deste modo, não é de admirar que, tal como refere Laura Mulvey, o homem branco heterossexual seja o espectador ideal deste tipo de cinema – este é produzido por ele e para ele. Neste cinema, a mulher faz parte de uma narrativa secundária, que serve de pausa/intervalo à principal, um momento de contemplação, em que a mulher serve de prazer visual ao espectador.

Os códigos cinematográficos produzem significado não só através de imagens visuais como também a partir da sua capacidade de controlar as dimensões temporais e espaciais, com recurso à escolha de certas cenas, ao seu enquadramento, edição e ritmo narrativo. Este poder e o prazer visual a este associado está relacionado com aquilo a que Mulvey chama “os três olhares do cinema”. Ou seja, o que o espectador observa é determinado pelo “olhar” da câmara, sendo que este transmite o ponto de vista das personagens. Sendo que o olhar do personagem principal masculino é privilegiado, o espectador observa o decorrer da ação com os seus olhos, identificando-se com ele, fazendo com que este controle não só os eventos como a sua receção por parte do espectador. Assim, é o herói do filme que controla os eventos, o avanço da narrativa, a mulher e o olhar erótico (do espectador e dos restantes personagens). O poder narrativo do herói de controlar os eventos da ação, juntamente com o poder ativo do olhar erótico transmite uma sensação de onipotência ao espectador masculino. Por outro lado, a mulher existe apenas como um espetáculo erótico, que interrompe o progresso narrativo. A subversão deste paradigma implica a completa destruição do prazer cinemático convencional e

a construção de uma linguagem cinematográfica totalmente nova – daí a sua complexidade e dificuldade (Mulvey, 1975).

No seu artigo intitulado “The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research” (2003), Sharon Smith argumenta que o esquecimento contínuo (e propositado) da mulher durante a história do cinema – tal como aconteceu noutras áreas, como a literatura – dificulta a identificação do espectador feminino com estas personagens. Especialmente quando se trata de realizadores masculinos, cujas ideias e percepções sobre a realidade e papel social de género são transpostos no filme, sendo as personagens femininas reduzidas às suas relações com os homens (as personagens principais) e o seu valor e qualidade estão sempre associadas à sua aparência física. Deste modo, a mulher é apenas uma “pausa/intervalo” na narrativa e o seu significado é quase exclusivamente sexual ou romântico. Mesmo em filmes em que a personagem feminina é a principal, esta é sempre representada como um ser impotente, passivo e fraco, precisando sempre de um herói masculino para a salvar, perpetuando este clichê (Smith, 1972, pp. 14-16).

Como já foi referido previamente, no seu ensaio intitulado “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) Laura Mulvey cunha o termo *male gaze*, referindo-se ao facto da imagem da mulher (passiva) servir o olhar masculino (ativo). Nesta obra, a autora usa a teoria psicanalítica como uma “arma” política, de forma a demonstrar a forma como o subconsciente da sociedade patriarcal tem determinado e estruturado o cinema. Assim, Mulvey sublinha a importância da questão da representação feminina, assim como o seu simbolismo na formação deste inconsciente patriarcal (Mulvey, 1975, pp. 803-804). Através deste ensaio, Mulvey procurou entender a forma como o cinema cria e perpetua certas “formações sociais” na mente do espectador, através do “prazer visual”. Deste modo, a autora pretende expor o subconsciente patriarcal que domina o cinema (Mulvey, 1975). Esta dicotomia ativo/passivo, também citada por Freud, está na base da maioria das narrativas, incluindo as fílmicas. O cinema comercial herdou muitas das tradições narrativas que estão na base de outras formas de cultura de massas. Esta “gramática” coloca o espectador (feminino e masculino) do lado do herói masculino (ativo), desencadeando um processo de identificação. Assim, a identificação de espectadores femininos com heróis do sexo oposto tornou-se num hábito quase instintivo (Mulvey, 1981, pp. 124-125).

Partindo da dicotomia passivo/feminino e ativo/masculino, Mary Ann Doane acrescenta mais dois conceitos: proximidade e distância. Segundo a autora, o distanciamento entre o espectador e a narrativa é uma das condições do voyeurismo (um dos prazeres associados ao cinema). Este distanciamento entre o espectador e o objeto erótico (corpo feminino) que está a

observar não é possível para a mulher, pois a sua existência é demasiado próxima daquela que observa no grande ecrã. Esta proximidade leva a um afastamento do simbolismo e, desde pequena, a mulher habitua-se a identificar-se com estas personagens femininas, adotando a sua passividade, e normalizando a objetificação do corpo feminino. Assim, o espectador feminino é praticamente inexistente, visto que, através de processos de identificação masculina, a mulher cria processos que lhe permitem identificar-se com o personagem masculino, rendendo-se ao domínio masculino e à sua própria objetificação sexual (Doane, 1982).

O olhar é algo central no cinema, seja os personagens que olham para o que os rodeiam, os espectadores que observam o ecrã, ou o olhar da câmara. No entanto, as convenções do cinema narrativo negam a presença destes últimos dois olhares – os espectadores não estão conscientes nem do seu olhar nem do olhar da câmara. Tendo em conta que os espectadores não têm qualquer controlo sobre o filme, estes sentem que não têm nenhuma responsabilidade, pois não têm impacto no mundo ficcional e podem apenas apreciá-lo. Assim, o cinema clássico parece oferecer ao espectador uma fantasia segura. Mas esta fantasia nem sempre é segura para todos (ou todas). A figura feminina é enquadrada pelo olhar da câmara como um ícone, um objeto a ser observado não só pelo espectador como também pelos restantes personagens masculinos. Apesar de a figura feminina ser aquela que, por vezes, domina o ecrã, é o homem que provoca o desenrolar da narrativa. Deste modo, tanto de forma visual como narrativa, a mulher é definida pelo cinema como uma imagem, um objeto a ser desejado, controlado e, em última instância, possuído pelo sujeito masculino (Lauretis, 1984, pp. 98-99).

Neste sentido, o termo escopofilia – o prazer estético provocado pelo ato de olhar – é algo central. A própria ação de olhar ou observar algo – “taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze” (Mulvey, 1975, p. 806) – constitui uma fonte de prazer. O cinema, através da sua forte componente visual, satisfaz esta necessidade e proporciona este prazer. Além disso, a escopofilia no cinema cria também no espectador a ilusão que está a observar uma realidade privada, independente da sua, criando uma separação entre a narrativa do filme e as suas fantasias voyeuristas. “The apparatus of looks converging on the female figure integrates voyeurism into the conventions of storytelling, combining a direct solicitation of the scopic drive with the demands of plot, conflict, climax, and resolution” (Lauretis, 1984, p. 99). O desejo do espectador de se reconhecer no que vê no ecrã parte da vertente narcisista da escopofilia (Mulvey, 1975, pp. 807-808). Assim, o espectador masculino obtém prazer, por um lado, ao observar a figura feminina – exposta com este intuito – e, por outro lado, ao identificar-se com o protagonista masculino. Neste sentido, a mulher representada no grande ecrã funciona não só como um objeto erótico para os restantes

personagens, como também como um objeto erótico para o espectador (Mulvey, 1975).

Através da sofisticação dos media, o cinema passou não só a refletir e representar realidade e atitudes socioculturais, como também a moldá-las. Neste sentido, a representação feminina no cinema deve ser analisada à luz desta realidade. Segundo Smith, a padronização desta narrativa resulta de uma vontade de simplificar a narrativa e a mensagem do filme, de forma a cativar e agradar o maior número de espectadores possível. Não havendo alternativa, até os espectadores do género feminino se habituaram a este tipo de representações e a maioria aprendeu a tolerar (e até gostar) destes filmes. O objetivo destes filmes não é analisar de forma interessante as relações entre os géneros, mas sim representar as neuroses dos realizadores em obras que se dirigem a espectadores com as mesmas neuroses. Um exemplo desta tendência é o facto de o *catcalling* ser representado em filmes como uma forma de sedução. No entanto, na realidade, a experiência (para muitas quotidiana) de andar na rua e ouvir buzinas, “piropos” ou monólogos masculinos sobre o seu corpo ou roupa é uma experiência que varia entre o desconfortável, o assustador e o traumático. Estas representações são a reflexão histórica da dependência emocional e financeira da mulher em relação ao homem. No entanto, a redução desta dependência deve ser acompanhada e refletida no cinema através da substituição de papéis femininos tradicionais por papéis tridimensionais, com complexidade e verossimilhança (Smith, 1972, pp. 14-18).

“Their characterizations must have heroism and human dignity – expressed in fields besides homemaking, loving a man, and bearing children. Women must be shown as active, not passive. [...] Women just want a chance to be heroes; a chance to be shown as humanly (not just femininely) frail” (Smith, 1972, p. 18).

A introdução de uma personagem feminina com um papel central na ação altera o significado da obra, produzindo um novo discurso narrativo. O centro dramático da ação passa a contemplar os sentimentos e desejos da figura feminina. Neste sentido, a mulher deixa de ser equiparada ao seu papel sexual e a sua verdadeira presença no enredo permite o estudo da sua sexualidade. A inclusão da figura feminina enquanto personagem tridimensional na narrativa permite que esta se estenda para além do “viveram felizes para sempre” e passe a contemplar o que acontece depois. Esta transformação no padrão narrativo é essencial para que exista uma representação feminina honesta no cinema (Mulvey, 1981, pp. 127-129).

Tendo em conta que cada obra tem uma correspondência à realidade, o mesmo acontece com os valores nela expressos. No entanto, os valores masculinos diferem dos femininos, sendo maioritariamente os primeiros que prevalecem. Deste modo, uma obra que lide com temas como a guerra é considerada importante, enquanto outra que descreva os sentimentos da mulher

no seu dia-a-dia é tida como supérflua (Woolf, 1928, pp.85-86). No entanto, o poder criativo feminino – exatamente por diferir tanto do masculino – enriquece a tradição artística e fornece um novo ponto de vista sobre o mundo e a realidade, que seria uma enorme pena desperdiçar (Woolf, 1928, p.102).

A tradição artística sofre de uma profunda ausência de relatos de relações complexas entre personagens femininas. A esmagadora maioria das mulheres na arte visual, literatura e cinema apenas existe em relação aos homens. No entanto, a relação com os homens equivale apenas a uma pequena parte da vida de uma mulher. Durante séculos, a restante (maior) parte esteve ausente das obras literárias, em parte, porque os homens não têm acesso à experiência e ao imaginário feminino (e vice-versa). Este facto tem empobrecido a literatura, da mesma forma que teria se, as personagens masculinas tivessem sido representadas, ao longo da história literária, apenas como interesses amorosos, em vez de soldados, pensadores, amigos, sonhadores e seres humanos complexos (Woolf, 1928, pp.95-97).

De forma a revolucionar a imagem e representação feminina nos media, Sally Potter, uma realizadora britânica, enuncia estratégias como a introdução de subjetividade e a exposição do corpo feminino em situações previamente ocultadas, como a menstruação ou a masturbação feminina. A exploração do desejo sexual feminino, em particular, entre duas mulheres (como acontece em *Portrait of a Lady on Fire*) é também essencial nesta mudança de paradigma. Por outro lado, algumas realizadoras – como é o caso de Emerald Fennell na cena inicial de *Promising Young Woman* – optam por expor os estereótipos da representação feminina tradicional, denunciando-os e subvertendo-os ao sublinhar a sua natureza grosseira (Potter, 1980, p. 450).

Por outro lado, a representação de violência é inseparável da noção de género, mesmo quando a sua natureza ideológica é desconstruída. Segundo Breines e Gordon, a violência entre indivíduos deve ser vista à luz do contexto de relações de poder em que esta se inscreve. Neste sentido, esta é simbólica de uma tentativa de manter uma certa ordem social (o *status quo*) (Breines & Gordon *apud* Lauretis, 1985, pp. 33-34). A mulher, presa na posição de ícone e imagem para ser observada, capta o olhar tanto do espectador como do personagem masculino, sendo este último que controla verdadeiramente a ação e o campo de visão. Segundo Lauretis, o discurso masculino que objetifica a imagem feminina contribui para a retórica da violência (física, emocional e sexual), mesmo que este discurso aparente ser humanista e bem intencionado (Lauretis, 1985, pp. 44-45).

O sistema do olhar cinematográfico atribui o poder ao homem, seja este o realizador, o protagonista masculino ou o espectador. O cinema clássico reproduz *ad infinitum* a fantasia

edípica da perseguição/captura, distância/desejo e memória/perda. O cinema proporciona a concretização desta fantasia e revela-a ao espectador pelo preço de um bilhete. Em qualquer representação patriarcal do género na cultura ocidental, apesar de a sexualidade ser associada à mulher, o desejo e o significado fazem parte da prerrogativa masculina (Lauretis, 1984, pp. 99-105).

Por outro lado, numa sociedade patriarcal, marcada por uma desigualdade de género, o olhar masculino (*male gaze*) corresponde a uma projeção das suas fantasias pessoais na figura feminina. “Women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact [...], she holds the looks, plays to and signifies male desire” (Mulvey, 1975, p. 809). Este olhar masculino objetifica o corpo feminino ao usá-lo como algo para ser visto. O cinema *mainstream* combina este “espetáculo” com a sua narrativa, ou seja, apesar de a presença da mulher ser indispensável à narrativa, esta não contribui para o seu desenvolvimento. A sua função principal é ser vista, não só pelo espectador, como também pelos restantes personagens. Assim, a sua presença funciona como uma pausa narrativa para satisfazer o desejo escopofílico destes homens. Desta forma, a presença feminina é apenas simbólica, a mulher apenas existe e cria significado em relação a um homem (Mulvey, 1975, pp. 809-810).

Em contrapartida, a figura masculina é representativa do poder, não podendo ser reduzida à sua objetificação sexual, visto que é resistente à sua exibição. Assim, este é o responsável pela progressão da narrativa, sendo uma personagem verdadeiramente ativa, controlando os efeitos que o rodeiam através das suas fantasias e desejos. Por sua vez, estes desejos são partilhados pelo espectador masculino, ao qual se dirigem a maioria destes filmes. Contrariamente à mulher, a figura masculina não corresponde a um mero ícone, exigindo o seu espaço tridimensional. Tal como refere Mulvey, “the male protagonist is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action” (1975, p. 810).

A solução proposta por Mulvey para remediar esta situação consiste na “exposição do mecanismo da câmara”, lembrando a audiência da sua posição e do seu papel ativo na visualização do filme. Segundo a autora, ao criar filmes que evidenciam o trabalho de câmara e a respetiva tecnologia e material, torna-se possível dismantelar o prazer visual que transforma a mulher num objeto erótico e o espectador masculino no seu consumidor. No entanto, a dificuldade em “reverter o olhar” está na natureza intrinsecamente masculina do prazer proporcionado pelo cinema (Mulvey, 1975).

Segundo Claire Johnston, a solução deve passar pelo desenvolvimento do trabalho

coletivo e dialético, através da partilha de competências e conhecimentos, de modo a desafiar o privilégio masculino que domina a indústria cinematográfica. Além disso, as obras cinematográficas produzidas devem ter em conta tanto a ideia do cinema como um instrumento político, tanto como entretenimento. O cinema de entretenimento e o cinema político devem informar-se mutuamente. Por exemplo, a representação do desejo feminino, central no cinema feminista, exige o uso da vertente do entretenimento do cinema. Este cinema feminista deve também estar presente dentro e fora do cinema *mainstream* (Johnston, 1973, p. 126). Por outro lado, Mulvey afirma que o instinto escopofílico atua como um mecanismo que é muito utilizado no cinema *mainstream*. Através deste mecanismo, a imagem da mulher (passiva) é objetificada pelo olhar masculino (ativo), contribuindo para uma representação feminina baseada na ideologia patriarcal neste tipo de cinema *mainstream* – ilusório (Mulvey, 1975).

Sublinhando a congruência que existe entre as teorias da imagem e as teorias da feminilidade, Doane procura analisar a episteme que atribui à mulher um papel extremamente específico em termos de representação cinematográfica, mas nega-lhe o acesso a este sistema. Segundo a autora, o aparato cinematográfico é herdeiro de uma teoria de imagem, em que a especificidade sexual é um fator importante. Além disso, em termos históricos, a imagem cinematográfica sempre esteve intrinsecamente ligada à representação feminina. Esta ligação faz com que a relação entre a mulher, a câmara e o “olhar” difira bastante da relação entre esta e o homem. A própria beleza da mulher, assim como o seu *sex appeal*, é um fator que influencia a forma como práticas cinematográficas como o enquadramento, a iluminação, o movimento da câmara e os seus ângulos. Desta forma – tal como defende Laura Mulvey – a figura feminina no cinema é superficial e possui pouco conteúdo, estando a representação tridimensional reservada aos personagens masculinos. Este espaço tridimensional, destinado a ser ocupado e controlado pelos homens, atribui-lhes o poder de controlar a figura feminina e o seu destino. À oposição freudiana utilizada por Mulvey para caracterizar a representação cinematográfica (passivo/ativo), Doane acrescenta a oposição entre proximidade e distância em relação à imagem. Segundo a autora, tal como na representação, também na própria estrutura do olhar é necessária uma divisão sexual (Doane, 1982, pp. 133-134) .

A auto-observação contínua, intrínseca ao sujeito feminino, deve-se ao facto de, enquanto mulher, a forma como esta é percebida pelos outros – em especial os homens – estar diretamente relacionada com o seu sucesso. A forma como a mulher é vista determina a forma como esta é tratada. Assim, a mulher apenas pode controlar a forma como é tratada através da sua presença, ou seja, “this exemplary treatment of herself by herself” (Berger, 1972, p. 46). Cada ação feminina é uma indicação da forma como esta quer ser tratada. Deste modo,

podemos afirmar que “men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. [...] She turns herself into an [...] object of vision: a sight” (Berger, 1972, p. 47).

3.1. Critérios de Análise Fílmica

“Women are depicted in a quite different way from men [...] because the ‘ideal’ spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him” (Berger, 1972, p. 64).

O campo de estudos fílmicos, desenvolvido a partir da década de 70, propulsionou a sua legitimação académica, igualando-a a outras disciplinas humanísticas e até mesmo científicas. No entanto, na análise fílmica – um importante constituinte dos estudos fílmicos – não existe uma teoria única ou um método universal. O método utilizado deve ser adaptado a cada caso de estudo, mantendo contudo um equilíbrio entre esta singularidade e uma preocupação metodológica. Esta metodologia corresponde a um olhar analítico e preciso, que permita isolar e estudar certos elementos do filme, sempre no contexto da obra no seu todo. No entanto, é preciso notar que o carácter objetivo e neutro da análise é algo ilusório e utópico. Apesar disso, ao contrário do crítico, que dá a sua opinião (informada) e apreciação sobre a obra, o analista propõe uma interpretação possível, procurando sempre produzir conhecimento. Neste sentido, o verdadeiro objetivo da análise fílmica é contribuir para a valorização da obra, através do conhecimento mais profundo da mesma. A análise fílmica é uma atividade intrinsecamente descritiva e singular, sempre dependente do objeto e objetivo da análise. Além disso, esta é interminável e inesgotável, requerendo também conhecimentos mínimos sobre cinema (a sua história, linguagem e funcionamento) (Aumont & Michel, 2004, pp. 6-39).

A existência de diferentes leituras da mesma obra é inevitável. O contexto sociocultural do espectador, assim como os valores a este associados, irão influenciar os significados que este retira da obra. No entanto, nenhuma leitura é mais válida do que outra, todas elas têm diferentes propósitos. Por um lado, uma leitura *mainstream* corresponde à leitura típica, ao significado aceite pela maioria dos espectadores. Por outro lado, a leitura “resistente” refere-se àquela que desafia a leitura *mainstream*, procurando criar significados alternativos. Por exemplo, nos contos de fadas, a leitura *mainstream* que é feita da mulher é fortemente influenciada por estereótipos patriarcais – a mulher boa como fraca, submissa e cuidadosa; e a

mulher má como corrupta, traidora, traiçoeira e maldosa. Neste caso, a leitura “resistente” pode ver o “lobo mau” como uma representação de um predador sexual. Expressões como *girl power* têm sido usadas para contrariar a imagem da mulher como vítima (Cranny-Francis et al, 2011, p. 112-121).

A análise fílmica deve sempre partir do filme e a este deve regressar. Tendo em conta as condições particulares do cinema, a sua análise deve recorrer a múltiplos instrumentos: descritivos, citacionais e documentais. Os instrumentos descritivos incluem, entre outros, a decomposição plano a plano, a segmentação e a descrição das imagens do filme. Para analisar a decomposição plano a plano é necessário ter em conta parâmetros como a sua duração, grandeza, montagem, movimento, banda sonora e relação entre o som e a imagem. No entanto, esta decomposição é dificultada pela brevidade dos planos, assim como por movimentos de câmara, negros momentâneos e sobreposições. Em relação à segmentação, esta parte da noção da combinação de planos em sequências, ou seja, numa “sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa, [...] a unidade básica da planificação técnica e [...] a unidade de memorização e de «tradução» da narrativa fílmica em narrativa verbal” (Aumont & Michel, 2004, p. 54). A sucessão destas sequências (segmentos do filme) tem, no filme narrativo clássico, uma relação temporal e causal. Assim, a segmentação consiste em isolar uma dada sequência da obra, de modo a poder analisá-la em detalhe (Aumont & Michel, 2004, pp. 46-72).

Por outro lado, entre os instrumentos citacionais está o fotograma (*still*), que consiste na pausa da imagem, suprimindo o movimento e a dimensão sonora, de modo a poder analisar elementos como o enquadramento, a profundidade de campo, a composição e a iluminação. Outros instrumentos citacionais são a banda sonora e o excerto (cena ou sequência) do filme, que consiste num objeto mais “manejável” para análise, podendo servir como exemplo para algo que o analista queira enfatizar ou ilustrar. A análise de um excerto do filme funciona também como uma metonímia da obra na sua totalidade (Aumont & Michel, 2004, pp. 73-78). Este excerto deve, no entanto, estar delimitado de uma forma clara, ser consistente, coerente e representativo do filme como um todo. Neste sentido, o início é muitas vezes o excerto de eleição por excelência, por ser considerado a matriz do filme, e também por razões narrativas (Aumont & Michel, 2004, pp. 101-108).

Por fim, os instrumentos documentais consistem em dados exteriores à obra, que podem auxiliar a análise. Estes estão divididos entre elementos anteriores à difusão (distribuição e exibição) do filme e elementos posteriores à difusão. Entre os primeiros encontra-se o *storyboard*, o guião, o orçamento do filme, o plano de produção, o diário de rodagem, assim como reportagens, entrevistas e outro conteúdo (vídeo ou fotográfico) de *behind the scenes*. Os

segundos correspondem a entrevistas (maioritariamente dos atores, realizador e argumentista) de promoção do filme, críticas e discurso suscitado pelo filme (Aumont & Michel, 2004, pp. 79-82).

Como já foi referido, não existe um método único definido, transversal a qualquer análise fílmica, visto que esta metodologia varia consoante os objetivos e foco da análise. No entanto, segundo Manuela Penafria, existem dois tipos de abordagens: interna e externa. Por um lado, a primeira tem um carácter formal, focando-se na técnica e estética cinematográfica, analisando elementos como os planos utilizados, o estilo de realização e o género cinematográfico em que se insere o filme (comédia, drama, horror, etc.). Por outro lado, a segunda pretende analisar o contexto sociocultural em que o filme se insere (Penafria, 2009). Segundo os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, existem também duas fases de análise fílmica: descrição e interpretação/crítica. A primeira corresponde ao relato da ação ao longo do filme, procurando explicar o seu significado. A segunda procura analisar o filme com base no contexto em que este se insere, relacionando elementos do filme com situações contemporâneas, explorando as possíveis intenções do autor (Vanoye & Goliot-Lété, 2002).

O ato de analisar, de desconstruir e procurar leituras alternativas confere um prazer de resistência, de dizer “não” às estruturas de poder que esperam que o conteúdo que produzem seja consumido de forma circunscrita e pouco crítica (Kuhn, 1985). Tal como referem Jacques Aumont e Michel Marie em *A Análise do Filme*, cada filme deve ser considerado como uma “obra artística autónoma, suscetível de engendrar um texto (análise textual), que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica)” (Aumont & Michel, 2004, p. 10). É com base neste modelo que procurarei realizar a minha análise. É importante sublinhar que estas análises são complementares, visto que, para analisar corretamente uma obra cinematográfica, a separação do conteúdo e da forma é impossível.

A análise textual é uma análise estruturalista, influenciada por pensadores como Lévi-Strauss, Umberto Eco, Roland Barthes e Christian Metz. Nesta análise fílmica, a noção de “código” é algo essencial, visto que este permite retratar a variedade de significados, analisando simultaneamente fenómenos cinematográficos comuns ao cinema e específicos à obra em questão. Para além deste, também as noções de texto fílmico e sistema textual (modelo estrutural do enunciado fílmico) são centrais nesta análise. A utilização destes três conceitos convergem na ideia de que “o texto não é a obra, [...] [mas sim um] processo (infinito) de produção de sentido” (Aumont & Michel, 2004, p. 89). Esta análise pretende abrir o texto à pluralidade de significados que este contém, renunciando a adoção de uma interpretação e

explicação únicas. Neste sentido, esta pluralidade faz também com que a análise seja interminável, pois o seu objeto nunca se esgota. No entanto, é o desejo pela análise exaustiva que guia esta forma de análise fílmica, levando não só ao seu aperfeiçoamento, como também à análise de fragmentos e conseqüente atenção ao pormenor (Aumont & Michel, 2004, pp. 83-115).

A análise narratológica compreende a análise de temas e conteúdos presentes no filme. É, no entanto, importante sublinhar que este conteúdo está sempre dependente da forma. Além disso, esta análise envolve também a análise da narrativa, da sua estrutura, da ação, das relações entre os personagens e objetos, a enunciação e intenção, assim como a questão do ponto de vista (do narrador e das personagens) (Aumont & Michel, 2004, pp. 117-151). Tendo em conta que é impossível analisar corretamente uma narrativa fílmica sem fazer referência à sua forma, a análise icónica permite analisar as componentes visuais e sonoras do filme. Esta análise deve ter em conta questões como os movimentos de câmara, a paleta de cor utilizada, o enquadramento, o diálogo, a banda sonora, a iluminação, os figurinos, a edição, assim como a montagem. Por exemplo, a escolha de um certo enquadramento é considerada uma manifestação de um ponto de vista específico, assim como a montagem e a banda sonora são essenciais na produção de sentido. No entanto, a análise da banda sonora é dificultada pela sua variedade de funções – explicação, caracterização, pleonismo, antítese, descrição –, sem distinções claras. Apesar disso, sendo um elemento extradiegético, este é rico em comentário sobre a cena que acompanha (Aumont & Michel, 2004, p. 153-210).

A análise psicanalítica tem origem no facto de o cinema tratar a psicologia e a psicanálise como temas muito ricos, não só por questões como a produção de sentido, como também pela questão do olhar e do espetáculo. Além disso, o cinema e a psicanálise têm muitos temas em comum, como é o caso do simbólico, da identificação, assim como da infância e da sua importância – algo que está na base, por exemplo, do filme *Citizen Kane* (Welles, 1941) (Aumont & Michel, 2004, pp. 211-234). Além disso, a interpretação por parte do espectador pode também ser vista como o reescrever do texto, sublinhando as suas propriedades e atribuindo-lhes significado (Lauretis, 1986, p. 111). É importante ter em conta a possibilidade de um texto cultural ser transformado ao nível da receção, visto que o espectador é um produtor ativo de significado (Rich, 1978, p. 45). Por outro lado, a análise feminista encaixa-se também nesta análise devido ao seu foco na representação, no *male gaze* e no papel da mulher. Neste sentido, e tendo em conta o âmbito do presente trabalho de investigação, incluirei a presença de temas feministas nesta análise psicanalítica.

Neste sentido, um teste que procura detetar e analisar (de forma simplificada) a pobre

representação feminina no cinema é o teste Bechdel-Wallace. Este consiste em três regras ou parâmetros que os filmes devem cumprir: primeiro, a presença de duas personagens femininas; segundo, estas têm de comunicar entre si; terceiro, o objeto da conversa não pode ser um homem. Este teste procura servir de indicador para se visualizar um filme (Encyclopedia Britannica, 2022). Além disso, Iris Brey propõe seis critérios simplificados para caracterizar o *female gaze*: primeiro, a protagonista identifica-se como mulher; segundo, a história é contada do ponto de vista da protagonista; terceiro, a narrativa põe em questão a ordem patriarcal; quarto, o espectador sente a experiência feminina, através da *mise-en-scène* do filme; quinto, a erotização do corpo, se existir, é consciente e propositada; sexto, o prazer do espectador não parte de uma pulsão escópica. O *female gaze* concede subjetividade às personagens femininas, permitindo que o espectador veja o mundo pelos seus olhos, sinta as suas emoções e compreenda melhor a sua experiência, colocando-se no seu lugar (Brey, 2020).

A análise cinematográfica com recurso a uma metodologia e instrumentos exatos permite romper com o subjetivismo que lhe é normalmente associado. É também importante mencionar que o possível conteúdo ideológico de um filme faz sempre parte do seu texto, e não da história (narrativa) que é contada ou das intenções do autor. Uma análise que pretenda focar-se no carácter ideológico de um filme deve sempre ter em conta a sua receção junto do público. Além disso, sendo um filme algo produzido com um objetivo de fruição, a sua análise é algo contraditória e antagónica. No entanto, a revisão e reflexão que estão na base da análise fílmica, assim como a produção do saber de que desta resulta, são também um fonte de prazer. Esta prática e a atenção ao detalhe que esta requer eliminam qualquer elemento de aborrecimento que está por vezes associado à fruição cinematográfica. Além disso, a prática da análise fílmica altera completamente, não só a forma como se vê o filme em questão, mas também o cinema em geral e, conseqüentemente, todos os filmes que serão vistos no futuro – uma bênção e uma maldição (Aumont & Michel, 2004, pp. 270-275).

3.2. *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019)

“When women occupy the position of active hero in their own narratives, queer things may happen.”
(Cranny-Francis *et al.*, 2011, p. 166)

Portrait of a Lady on Fire (cujo título original é *Portrait de la jeune fille en feu*), vencedor da *Queer Palm* no Festival de Cannes em 2019, é, na sua essência, um filme sobre “two women fall in love and set each other free” (Bittencourt, 2020), que explora temas como a criação artística, o amor romântico, a memória, a ambição e a liberdade (Syme, 2020). Em termos de análise narratológica, a ação toma lugar no século XVIII na década de 1770, numa ilha isolada na Bretanha, em França. A primeira personagem que encontramos, Marianne, foi contratada pela Condessa, para pintar o retrato de noivado da filha, para este ser enviado ao seu pretendente. No entanto, esta não é a primeira filha que a Condessa tenta que se case com o mesmo homem milanês. A primeira filha acabou por se suicidar, saltando de uma falésia durante um passeio com a criada, Sophie, deixando o seu destino à sua irmã, Héloïse. Esta vivia relativamente feliz num convento beneditino, até ter sido levada pela sua mãe para a ilha, onde a sua mãe a mantém fechada em casa com medo que esta siga os mesmos passos da irmã. No entanto, Héloïse recusa-se a posar para o retrato, pois recusa o seu casamento com um desconhecido. Assim, Marianne terá de a pintar sem que esta saiba. Héloïse não sabe que Marianne é pintora, pensando apenas que esta veio para a ilha por uns dias, como dama de companhia, para a vigiar durante os passeios. Já tinha vindo outro pintor antes de Marianne, que tentou pintar Héloïse, sem sucesso. Entre caminhadas e longos olhares, Marianne e Héloïse vão-se aproximando cada vez mais.

Marianne termina o retrato de Héloïse com o vestido verde e pede à Condessa para ser ela a mostrá-lo primeiro a Héloïse, a contar-lhe a verdade. De seguida, Marianne queima o retrato incompleto feito pelo pintor anterior – um retrato de uma rapariga em chamas. No dia seguinte, quando estão ambas na praia, Marianne confessa a Héloïse que é pintora e que veio à ilha para pintar o seu retrato e, agora que este está terminado, ela se irá embora. Quando Marianne mostra a Héloïse o seu retrato, esta mostra-se pouco impressionada, devido à falta de vida e de sentimento presentes. Apesar de Marianne defender as convenções teóricas e ideias em que se baseia o retrato e afirmar que os sentimentos e a presença são apenas momentâneos – efémeros e, por isso, pouco confiáveis –, Héloïse defende que “nem tudo é passageiro, há sentimentos que são profundos”. A inocência de Héloïse e o seu desejo de experienciar a vida torna ainda mais trágico o seu destino. Enquanto Héloïse vai chamar a sua mãe, Marianne pega num pano e mancha a cara de Héloïse no retrato. Ao regressar, Héloïse mostra-se contente, talvez, por pensar que terá mais tempo com Marianne, agora que esta terá de ficar na ilha para refazer o retrato. Desta vez, Héloïse concorda em posar para Marianne.

Depois da Condessa partir, Sophie, Marianne e Héloïse vão a uma festa e, quando Marianne observa Héloïse por detrás da fogueira, o seu vestido fica em chamas. É esta a figura

que Marianne decide pintar, a verdadeira essência de Héloïse – uma rapariga em chamas. É depois deste momento, depois de Marianne ver Héloïse como ela realmente é, que se dá o clímax da tensão romântica e elas finalmente se beijam e iniciam a sua relação amorosa. Durante essa semana, Marianne e Héloïse consumam o seu romance e tentam aproveitar ao máximo o pouco tempo que têm juntas. Juntamente com Sophie, estas cozinham, conversam, bebem vinho, jogam às cartas enquanto riem livremente – um relance ao que a sua vida poderia ser. Além disso, estas leem também uma passagem de *Metamorfoses* de Ovídio onde consta o mito de Orfeu e Eurídice – um presságio sobre o que está por vir. Marianne termina o novo retrato e Héloïse aprova. No entanto, Marianne confessa que o quer destruir “porque com ele estou a dá-la para outro”. Ambas são obrigadas a confrontar a situação impossível em que agora se encontram e a lamentar o seu destino trágico. Depois do regresso da Condessa, Marianne e Héloïse (no seu vestido de noiva) despedem-se no exato lugar em que se conheceram. Tal como Orfeu, também Marianne se vira e olha para Héloïse uma última vez.

Depois da despedida, Marianne vê Héloïse novamente mais duas vezes. A primeira, quando esta está a expor as suas pinturas numa galeria e vê um quadro com Héloïse e uma criança (presumidamente a sua filha). Héloïse aparece a segurar um livro, os seus dedos a marcar a página número 28, onde Marianne desenhou o seu próprio retrato, como lembrança – Héloïse não se esqueceu. A última vez, num espetáculo onde é tocada a música que Marianne tocou para Héloïse no piano (“Summer”, *Four Seasons*, de Vivaldi). Apesar de Héloïse não ter visto Marianne, esta emociona-se visivelmente, chorando e rindo em simultâneo, uma alusão à pintura *In the Loge* (1878) de Mary Cassatt.

Relativamente à análise icónica do filme, é de destacar a omnipresença da cor azul – no vestido de Héloïse, no mar e no quarto de Marianne, que representa, simultaneamente, o estado de espírito melancólico das personagens e a natureza opressiva da sociedade onde estas vivem. O vestido vermelho de Marianne simboliza não só a sua paixão como a sua revolta, de ser uma mulher solteira que vive como pintora no século XVIII. Por outro lado, a troca do vestido azul pelo vestido verde de Héloïse representa o seu crescimento enquanto personagem, deixando para trás a posição melancólica e resignada (Sun, 2021). Além disso, a utilização de câmaras digitais, juntamente com a presença de luz natural, confere à imagem uma qualidade pintoresca que enriquece o filme (Bittencourt, 2020). Uma das características formais mais notórias nesta obra é a ausência praticamente total de uma banda sonora, fazendo com que a sonoridade do filme seja composta apenas por sons diegéticos, contribuindo para o realismo da obra. Simultaneamente, esta escassez de música enaltece a presença e a importância das duas únicas composições musicais presentes no filme. A primeira corresponde ao último movimento, a

secção *Presto* de “Summer”, *The Four Seasons*, de Vivaldi, que aparece, num primeiro momento quando Marianne a toca no piano para Héloïse – afirmando que este é sobre uma tempestade que se avizinha, um próprio *foreshadowing* da narrativa – e, num outro momento, a última cena do filme, na ópera. A segunda e última música que aparece é durante a festa. Esta música é “La Jeune Fille en Feu”, (de Jean-Baptiste de Laubier e Arthur Simonini), um cântico das mulheres à roda da fogueira, como um ritual religioso em que as mulheres cantam *fugere non possum* (“não podemos escapar”), também como forma de presságio.

Em termos da análise textual, da mesma forma que o filme começa com Marianne a dar uma aula de pintura, o próprio filme é uma *masterclass* sobre o *female gaze*. A própria realizadora afirma que esta obra é um manifesto sobre o *female gaze*, subvertendo o paradigma da perspetiva masculina e privilegiando o olhar feminino, o principal agente de construção da narrativa nesta obra. Por exemplo, na cena em que Marianne desenha Héloïse enquanto esta dorme, esta última abre os olhos e, sabendo que está a ser observada, faz uma pose e Marianne continua a desenhá-la, sublinhando o facto de que estão ambas na mesma posição, ambas se observam mutuamente. Além disso, a relação entre Héloïse e Marianne, enquanto musa e pintora, confronta a objetificação que normalmente marca esta relação. Em vários momentos, os papéis destas personagens invertem-se e Héloïse enfatiza o facto de que não só esta está a ser observada, como também ela está a observar Marianne (Ainio, 2020).

A tensão entre Marianne e Héloïse é sentida desde o primeiro momento em que estas personagens se cruzam. A realizadora opta por menosprezar o tabu inerente ao romance lésbico de Época e focar a sua obra na genuína ligação e amor entre estas personagens. Além disso, a representação da vertente sexual da relação está marcada pela subtileza, modéstia e preocupação estética e cinematográfica. A nudez parcial de Héloïse, com o espelho a tapar a sua púbis e a refletir o rosto de Marianne enquanto esta elabora um autorretrato, reflete uma preocupação em evitar a objetificação do corpo feminino (Syme, 2020). O corpo nu feminino não é sexualizado, mas sim mostrado como realmente é, em vez de um mero objeto de prazer do olhar escópico masculino. A vertente erótica do filme é representada de forma consensual e igualitária (Lee, 2020). De facto, todo o romance entre Héloïse e Marianne é enquadrado pelas memórias desta última (Bittencourt, 2020). Assim, este é um filme sobre o poder transformador do amor e o impacto eterno da sua memória, quando este chega ao fim (Gemmill, 2022).

Esta é uma obra rica em simbolismos, desde a presença assídua de chamuscas – como símbolo, simultaneamente, da paixão e da destruição – até à presença de flores saudáveis durante o pouco tempo que Marianne e Héloïse tiveram para serem felizes juntas, e flores murchas quando a despedida se aproxima. Também a aparição da figura de Héloïse vestida de

branco, a brilhar, como se fosse um anjo ou um fantasma, um lembrete que esta está prestes a casar, está carregado de simbolismo. Um dos maiores simbolismos da obra é também a referência ao mito de Orfeu e Eurípedes, cuja introdução na ação funciona como uma forma de ligar as duas linhas temporais da narrativa – a retrospectiva do romance e o momento presente em que Marianne o recorda (Lee, 2020). A leitura do mito de Orfeu e Eurídice funciona, simultaneamente, como *foreshadowing* do desenlace trágico do filme e como alusão à natureza destrutiva do *male gaze*. O uso da figura de Eurídice como o arquétipo do amor perdido enfatiza o efeito moral e devastador do filme (Lee, 2020). Tal como Marianne afirma, Orfeu “escolhe ficar com a memória dela. É por isso que se vira. Não faz a escolha do homem apaixonado. Faz a escolha do poeta”. Este representa não só a decisão de escolher a memória e a arte, em vez do arrependimento, como também enfatiza a própria liberdade que a escolha lhes concede (Spies-Gans, 2020). Além disso, a coragem de olhar e ser olhada é também representada pela presença do mito de Orfeu e Eurídice (Bittencourt, 2020).

Em relação à análise psicanalítica, para além da presença transversal do *female gaze*, esta é uma obra que explora múltiplos temas feministas. É o caso das limitações sociopolíticas que as mulheres enfrentavam no século XVIII, como o facto de, legalmente, pertencerem ao seu pai ou marido (estando sempre dependentes das suas decisões e à mercê das suas vontades), de não se poderem divorciar e não terem independência financeira (Spies-Gans, 2020). Também central é a representação do aborto clandestino, com a presença de uma cena marcada pela intimidade, irmandade e solidariedade. De facto, a cena do aborto de Sophie foi inspirada pela obra *L'événement* de Annie Ernaux, em que esta descreve a sua experiência de abortar ilegalmente em 1963 (Bittencourt, 2020). Além disso, existem também referências aos limites artísticos impostos às mulheres, como o facto de Marianne lamentar não poder pintar nus masculinos. Por outro lado, o retrato de Héloïse confirma não só a possibilidade como também a inevitabilidade da existência de mulheres lésbicas no passado, celebrando as suas vidas e a sexualidade que teve de permanecer secreta (Lee, 2020). Além disso, a figura da Condessa, mãe de Héloïse, representa a forma como as mulheres têm, durante séculos, sido obrigadas a internalizar as normas do patriarcado, acabando por o reforçar (Bittencourt, 2020). Apesar da ausência de figuras masculinas, o poder que estas exercem sobre a vida destas mulheres é algo transversal ao filme, visto que é claro o facto que “the patriarchal society casually destroyed the desires, lives, and souls of women.”(Lee, 2020). Depois de ser retirada do convento onde vivia, Héloïse é forçada a casar com um homem que não conhece. Apesar do seu gosto por música, esta nunca ouviu uma orquestra a tocar. Marianne, muitas vezes assina as suas obras com o nome do seu pai para que o seu trabalho seja levado a sério. Além disso, esta só foi

contratada pela Condessa, após um pintor (masculino) ter tentado (e falhado) (Syme, 2020). “In this film, the consequences of men’s authority are omnipresent, but women take the reins, and their isolation becomes a measure of their freedom” (Bittencourt, 2020).

3.3. *Promising Young Woman* (Fennell, 2020)

“Al: It’s every guy’s worst nightmare, getting accused like that.

Cassie: Can you guess what every woman’s worst nightmare is?”

Promising Young Woman (Fennell, 2020)

Promising Young Woman (2020), escrito e realizado por Emerald Fennell, retrata uma sociedade patriarcal mais preocupada em proteger a reputação de “promising young men” do que uma vítima de abuso sexual. Esta é uma obra cinematográfica singular, que combina gêneros como a comédia, o drama, o mistério e o *thriller* de uma forma única, enaltecendo um tema que não podia ser mais atual e relevante. Através não só da sua narrativa, mas também da cinematografia, este filme pretende transmitir a mensagem de que “only by trusting and honoring young women can we empower them to not just be promising, but to actually fulfill their promise” (The Take, 2021). Apesar de ter sido distribuído pela Focus Features e de ter ganho prémios como o Oscar e o BAFTA para Melhor Argumento Original, este foi produzido com um baixo orçamento e o período de filmagens durou apenas 23 dias.

Em termos de análise narratológica, Cassie e Nina eram estudantes de medicina, as melhores alunas da turma, até Nina ter desistido do curso após ter sido repetidamente e brutalmente violada pelo seu colega Al Monroe, enquanto os seus amigos observavam e riam. Cassie desistiu também do curso para cuidar da sua amiga Nina, mas esta acabou por se suicidar. Em *Promising Young Woman*, Cassie leva a cabo a sua vingança contra a *rape culture* que levou à morte da sua melhor amiga e protegeu o seu agressor. Enquanto um “feminist agent provocateur” (Douthat, 2021), todas as semanas, Cassie dirige-se a um bar ou discoteca, sozinha, finge estar extremamente intoxicada e, sem falta, um “bom rapaz” oferece-se para a levar a casa. No entanto, estes homens acabam sempre por se tentar aproveitar da sua situação vulnerável para a assediar sexualmente. É então que Cassie revela estar completamente sóbria e confronta os homens com o seu comportamento predatório e abusivo. Através do caderno em que Cassie toma nota destes episódios, percebemos que isto é algo que esta faz

sistematicamente, centenas de vezes, anotando sempre o nome de cada homem.

Tendo desistido do curso de medicina, Cassie voltou para casa dos seus pais e começou a trabalhar num café, onde encontra Ryan, um dos seus ex-colegas da universidade. Este é engraçado, atraente e charmoso – o perfeito pretendente, o interesse amoroso de uma comédia romântica. Estes têm uma química romântica inquestionável que leva o espectador a torcer por eles logo de início. No entanto, quando estes iniciam uma relação romântica, Cassie descobre que Ryan ainda mantém contacto com o seu grupo de amigos da universidade, incluindo Al Monroe (o agressor de Nina), que está prestes a casar. Ainda assim, estes continuam a sua relação, parecem estar verdadeiramente apaixonados e Ryan chega a conhecer os pais de Cassie.

Entretanto, Cassie inicia o seu verdadeiro plano de vingança com a sua primeira vítima – Madison McPhee, uma ex amiga da universidade que não acreditou em Nina quando esta lhe contou que tinha sido violada. A segunda vítima de Cassie é Walker, a diretora da universidade onde estudavam, a quem Nina fez queixa de Al, mas esta respondeu afirmando que não havia provas suficientes e que uma acusação destas iria manchar a reputação e arruinar a vida de um “jovem promissor” e que, por isso, tinha de lhe dar o benefício da dúvida. A terceira vítima de Cassie é o advogado que defendeu Al Monroe e muitos outros rapazes acusados de violação, e ameaçou Nina, obrigando-a a retirar a acusação. No entanto, quando Cassie o confronta, ao contrário dos outros, este mostra-se verdadeiramente arrependido e pede perdão pelo que fez. Assim, Cassie decide perdoá-lo e não ir adiante com a sua vingança.

Madison vai a casa de Cassie e mostra-lhe um vídeo que revela que Ryan esteve presente enquanto Nina foi violada e apenas se riu, nada fazendo para o impedir. Cassie confronta-o e ameaça partilhar o vídeo se este não lhe der a localização da festa de despedida de solteiro de Al Monroe. Ryan acaba por ceder e Cassie continua o seu plano de vingança com a sua quarta vítima – Al Monroe. Cassie finge ser stripper e mascara-se de “enfermeira” para entrar na festa. Ela droga todos os amigos de Al e leva-o para o quarto, onde o prende à cama com algemas e o obriga a confessar o que fez a Nina. Cassie tenta marcar o nome de Nina no tronco de Al com uma lâmina, mas este consegue libertar uma mão das algemas e ataca Cassie, sufocando-a com uma almofada até esta acabar por morrer. No dia seguinte, o seu amigo Joe ajuda Al a queimar o corpo de Cassie. No entanto, sabendo que poderia morrer, Cassie enviou uma carta ao antigo advogado de Al, detalhando onde e com quem estaria, juntamente com o telemóvel onde estava guardado o vídeo da violação de Nina. Na última cena do filme, o casamento de Al (onde Ryan está presente), a polícia chega para prender Al – a quinta e derradeira vingança de Cassie.

No que toca à análise icónica, a banda sonora é um elemento essencial neste filme, contribuindo de forma subtil para o seu comentário sobre a *rape culture*, algo transversal em

toda a obra. Assim, a utilização de músicas *pop* durante o filme complementa a estética ultra feminina e, simultaneamente, enfatiza a ironia que faz parte do ADN do filme. Logo na cena inicial, toca a música *Boys* de Charlie XCX em que é revertido o *male gaze* através do enquadramento das figuras masculinas a dançar na discoteca, com *close-ups* nas pernas e zona da virilha, sublinhando a natureza bizarra desta sexualização através da inversão dos papéis de género. A versão de *DeathbyRomy* de *It's Raining Men* aparece no momento em que Cassie é assediada verbalmente (*catcalled*) por trabalhadores da construção civil. Na primeira vez que Cassie encontra Ryan no café, toca a música *Nothing's Gonna Hurt You, Baby* da banda Cigarettes After Sex – um presságio irónico do que está por vir. A música *Stars are Blind* de Paris Hilton numa montagem típica de comédia romântica, protagonizada por Ryan e Cassie, faz com que este seja um dos momentos mais memoráveis do filme. Finalmente, a versão instrumental de *Toxic* de Britney Spears, quando Cassie se dirige à festa de Al para concretizar a sua vingança, confere à cena o suspense que a completa.

Por outro lado, a escolha de *casting* de contratar atores masculinos como Adam Brody, Max Greenfield, Sam Richardson, Christopher Mintz-Plasse, Chris Lowell e Bo Burnham, conhecidos por papéis de “bons rapazes”, enfatiza o facto de os predadores sexuais não serem monstros obscuros e anónimos, mas sim pessoas comuns, muitas vezes com relações extremamente próximas das suas vítimas. Neste sentido, esta escolha propositada de Lindsay Graham, Mary Vernieu (diretores de casting) e Emerald Fennell serve para sublinhar o facto de que, realmente, qualquer pessoa pode ser um predador sexual (Wittmer, 2021). A audiência sente-se atraída pelas qualidades charmosas de celebridades adoradas e tende a confiar nos seus personagens. Deste modo, esta obra insere-se no debate sobre a indústria do entretenimento e comenta sobre o movimento *#MeToo* (Shaw, 2021, pp. 10-11).

Promising Young Woman é um filme que privilegia o *female gaze*. Ao contrário de *thrillers* de vingança como *Kill Bill* (Tarantino, 2003/2004) este é um filme feito para mulheres. Este facto é visível através de elementos como a banda sonora *pop* e o guarda-roupa feminino e colorido de Cassie. Esta obra representa comportamentos masculinos grotescos através do olhar feminino, realçando a sua absurdidade (The Take, 2021). A *mise-en-scène* do filme cria uma ligação direta entre a semiótica e a narrativa do filme. A estética feminina e *neo-noir* do filme, com a abundância de cores “femininas” (rosa, azul, amarelo), roupa feminina de Cassie (colorida com padrões floreados) e sinais néon do café e discotecas, contrastam com os temas pesados que o filme aborda e ilustram a realidade contraditória da existência feminina (Cox, 2021). O contraste entre a cinematografia marcada por tons pastel coloridos e a temática pesada espelha a forma como algumas convenções da comédia romântica coexistem com as

convenções do *thriller* e do terror. Além disso, a estética moderna e feminina da obra vai também ao encontro dos seus valores feministas. Através do vestuário tradicionalmente feminino que Cassie usa durante o dia, a obra dialoga com o *male gaze* e com a sua noção de modéstia. No entanto, esta contrasta com a roupa e maquilhagem “provocadora” que Cassie utiliza nos bares e discotecas, ilustrando a dicotomia Madonna/prostituta. Este pode também ser visto como uma crítica ao facto de a sociedade patriarcal associar a respeitabilidade de uma mulher à forma como esta se veste (Shaw, 2021).

A mistura de géneros fílmicos como o drama, *revenge thriller*, terror, comédia romântica, *thriller*, crime, sátira e o suspense é também algo que marca esta obra. O género de um objeto cultural é um elemento importante para ter em consideração. Este opera como um ponto de mediação entre o texto, o espectador e a sociedade, estando relacionado com a forma ou prática textual, e com as características que representam o contexto sociocultural em que a obra foi produzida (Bakhtin *apud* Cranny-Francis et al, 2011, p. 106). Mesmo estando inscritas num género específico, a maioria das obras contém características pertencentes a diferentes géneros. A adoção de características de géneros diferentes tem um enorme potencial criativo, pois permite a criação de novos significados e de debates sobre o género em questão (Cranny-Francis et al, 2011, p. 112).

Apesar de podermos situar este filme no género do *rape-revenge* – cujas características partem dos géneros do terror e do thriller –, este subverte as suas convenções e, de forma propositada, contradiz as expectativas do espectador. Na maioria dos filmes que se inserem no *rape-revenge*, a vingança levada a cabo pela protagonista feminina coloca-a ao mesmo nível de depravação do abusador (Clover, 1992, p. 123). No entanto, a ausência de “violência gratuita” em *Promising Young Women* eleva tanto o filme como a sua protagonista, Cassie. Esta escolha consciente de não incluir momentos violentos como a violação de Nina e de mostrar apenas o áudio, e não o vídeo, deste incidente, insere esta obra no debate sobre a representação de violência sexual no grande ecrã e do seu potencial redutor, abusivo e traumático. A substituição da violência física pela psicológica permite recuperar o género do *rape-revenge*, tornando-o num instrumento de resistência, recusando a própria violência que pretende criticar (Shaw, 2021, pp. 5-7).

Pretendendo confrontar “the hegemony and homogeneity of the patriarchal unconscious in cinema” (White, 1998, p. 120), este filme subverte a comédia romântica, sublinhando a natureza problemática deste género, e a forma como esta tem perpetuado e romantizado o abuso de mulheres. Tal como Fennell afirma, “there’s literally nothing in [the film] (including the worst thing in it) that we haven’t seen in a comedy and laughed at”. Neste sentido, o verdadeiro

antagonista neste filme é o sistema misógino e tóxico que protege os agressores e ignora as suas vítimas. A protagonista desta obra, Cassie, comprova esta realidade quando, depois de fingir que está intoxicada e um *nice guy* se oferecer para a levar a casa – apenas para se poder aproveitar do seu estado vulnerável – esta revela que está sóbria, confrontando o homem com as suas ações abusivas. O facto de estes personagens serem, aparentemente, “bons rapazes”, pretende desafiar o mito de que os predadores sexuais são figuras negras, removidas da sociedade (The Take, 2021).

Em termos de análise textual, existe uma forte iconografia religiosa no filme (Cox, 2021), por exemplo quando Cassie se encontra frequentemente de braços abertos, numa posição alusiva a Cristo na cruz, enfatizando a sua situação vulnerável (no bar e na cama enquanto finge estar intoxicada). Noutra cena, Cassie aparece também encostada à moldura da cama e o enquadramento da cena faz com que esta pareça ter asas de anjo. Cassie aparece ainda, noutra cena, enquadrada com um círculo à volta da sua cabeça, como uma auréola. Através destes simbolismos, Fennell subverte o complexo Madonna-prostituta (Cox, 2021), desafiando as expectativas do espectador, fazendo-o questionar sobre a sua origem patriarcal e misógina. Também o nome de Cassie, diminutivo de Cassandra, é alusivo à homónima figura da mitologia grega, abençoada pela sua visão mas condenada a ser ignorada. Assim, o próprio nome desta personagem é intencional, visto que esta age como a profeta da injustiça inerente às dinâmicas de género que garante que os homens são sempre “inocentes até prova em contrário” e as mulheres devem aprender a proteger-se e a não provocar os homens, que não se conseguem controlar (Lambert, 2020). “The presumption of innocence is just the patriarchy’s defense attorney” (Douthat, 2021).

Cassie é uma personagem complexa e multidimensional, desde o seu romance com Ryan, passando pela sua sede de vingança, pelo momento em que esta perdoa o antigo advogado de Al, até ao momento em que esta antecipa a sua morte e faz planos nesse sentido, esta é uma personagem que não pára de surpreender. A representação de Cassie instrumentaliza o *female gaze* através do enquadramento e cinematografia dos planos que esta personagem protagoniza (EscapistMovies, 2021). Ao criar uma ligação intertextual entre Cassie, a mitologia grega e a iconografia religiosa, Fennell compara esta personagem à figura de um mártir. Por outro lado, a recorrente figura de Cassie em posição de crucificação é também um *foreshadowing* da sua morte no final do filme. A presença de uma iconografia religiosa pode também ser vista como uma reflexão sobre a representação feminina, tanto no cinema como na própria história de arte (Shaw, 2021, p. 26). A cena em que Al sufoca Cassie até à morte é chocante, em parte, pela sua longa duração. A ausência de cortes na edição da cena do assassinio de Cassie sublinha tanto o

terror e pânico desta personagem, como a natureza criminosa da ação. O espectador sente todos os segundos em que Al, conscientemente e propositadamente, decide matá-la e vê Cassie a espernear, tentando-se libertar, sem sucesso. O facto de Cassie algemar Al à cama é um *foreshadow* do facto de este ser preso no final do filme. No entanto, é importante notar que este é preso pelo assassinio de Cassie, e não por ter violado Nina (Shaw, 2021).

Para além da vingança, a dificuldade que Cassie tem em lidar com a culpa que sente por não ter estado com Nina na festa onde esta foi violada – assim como o seu sentimento de luto – é aquilo que verdadeiramente está por detrás das suas ações. Este sentimento de culpa está também presente na figura do Advogado que levou Nina a retirar a sua queixa e protegeu o seu violador. Além disso, o facto de Cassie perdoar o advogado após este se ter mostrado verdadeiramente arrependido, humaniza esta personagem e enfatiza os efeitos devastadores de um caso de violação, não só para a vítima como também para todos aqueles que a rodeiam (Shaw, 2021, p. 22-23). A ausência da figura de Nina no filme é também um aspeto interessante, visto que esta contrasta com a presença da sua memória durante todo o filme. O tratamento enigmático e sensível desta personagem faz com que o espectador crie uma especial empatia por esta figura e pelo que lhe aconteceu (Shaw, 2021, p. 24). Simultaneamente, a ausência e ambiguidade da figura de Nina faz com que esta seja uma personagem universal, representativa da mulher e dos perigos a que esta está sujeita numa sociedade patriarcal.

Sielke realça a importância do que é deixado que fora naquilo a que a autora chama “rhetoric of rape” (Sielke, 2009, p. 3). Ao não incluir a cena da violação de Nina, Fennell escolhe deixar a representação da violência para o clímax do filme, recusando a exploração visual de uma cena traumática e evitando promover ainda mais violência (Shaw, 2021, p. 25). Além disso, quando Cassie olha diretamente para a câmara no minuto 7:33 do filme e, conseqüentemente, quebra a quarta parede, esta reivindica o seu olhar e toma controlo sobre a situação. Também ao revelar a sua sobriedade, confrontando o homem que a tentava abusar, Cassie reverte os papéis de presa e predador (Shaw, 2021, p. 19).

Relativamente à análise psicanalítica, esta obra cinematográfica toca nos principais temas e problemáticas que marcam a quarta vaga feminista. Logo no início, a culpabilização da vítima de violência sexual é assinalada quando um dos homens no bar afirma “They put themselves in danger, girls like that. [...] that is just asking for it”. O tema *catcalling* é representado quando Cassie confronta os trabalhadores da construção civil que a estão a assediar verbalmente, ao parar e olhá-los nos olhos (em vez de os ignorar) e estes são confrontados com o seu comportamento e sentem-se visivelmente desconfortáveis. O feminismo interseccional está presente na inclusão de Laverne Cox, uma atriz transgénero negra

no elenco do filme. Além disso, os temas da violência sexual, do consentimento e da *rape culture* estão presentes durante todo o filme, aludindo a casos reais recentes como a nomeação de Brett Kavanaugh ao Supremo Tribunal de Justiça dos EUA, mesmo depois de ter sido acusado de má conduta sexual por parte de Christine Blasey Ford. Tal como aconteceu com Al Monroe, foi dado o benefício da dúvida a Kavanaugh, de forma a não arruinar a carreira de um homem promissor. Tal como aconteceu com Nina, foi dito que não havia provas suficientes, que esta não se lembrava de todos os pormenores dessa noite (uma consequência do trauma por que passou) e ambas foram obrigadas a viver num mundo que não só desculpa como celebra os seus abusadores. O facto de algumas mulheres serem também cúmplices desta *rape culture* é também representado no filme através de Madison e Walker, que não acreditaram em Nina quando esta denunciou o seu abusador.

Este é um filme que pretende deixar o espectador tão desconfortável como uma mulher a ir para casa ao fim do dia, com as suas chaves entre os dedos. “Promising Young Woman is fascinated by the idea of looking and watching and seeing [...] Cassie has weaponized the act of looking and the way in which looking makes people uncomfortable” (EscapistMovies, 2021). Enquanto que alguns espectadores femininos se sentiram vistos e representados, outros espectadores masculinos sentiram-se indignados e evocaram o argumento *#NotAllMen* (Bradshaw, 2021). É óbvio que nem todos os homens são predadores sexuais. O problema está no facto de as mulheres não saberem quais deles o são e, conseqüentemente, serem obrigadas a tomarem medidas para se protegerem de todos. Através de personagens como Ryan, Madison e Walker o filme critica aqueles que testemunham esta *rape culture* e perpetuam-na através do seu silêncio e inércia.

A dinâmica patriarcal em que Cassie se encontra condenam-na à tragédia, impossibilitando qualquer final feliz. A decisão de Cassie de entrar num espaço de hiper masculinidade (a festa de despedida de solteiro de Al) com o objetivo de contestar e denunciar a toxicidade de uma cultura que protege abusadores sexuais e negligencia as suas vítimas estava destinada a falhar, denunciando um sistema patriarcal estruturalmente desigual (Shaw, 2021, p. 28). Tendo noção do perigo em que se encontrava, Cassie tomou medidas para levar a cabo o seu plano, mesmo no caso da sua morte.

3.4. *Women Talking* (Polley, 2022)

“All we women have are our dreams – so of course we are dreamers” (Toews, 2018, p. 56)

Segundo Virginia Woolf, a ficção deve-se basear em factos – a qualidade da ficção depende da veracidade destes factos (Woolf, 1928, p. 18). Segundo este critério, Sarah Polley, realizadora e argumentista de *Women Talking* (2022), fez um trabalho de excelência, que lhe valeu o Oscar de Melhor Argumento Adaptado em 2023. Em termos narratológicos, esta obra cinematográfica é uma resposta ficcionada aos eventos reais que decorreram entre 2005 e 2009 em Manitoba, uma colónia menonita na Bolívia. Num lugar rodeado por campos de soja e girassóis, as mulheres (e raparigas) desta colónia acordavam confusas, com dores e o corpo coberto de marcas e feridas que não sabiam de onde vinham. Enquanto uns achavam que as mulheres estavam a ser castigadas por Deus (ou pelo diabo) pelos seus pecados, outros acusavam as mulheres de estar a mentir para tentar cobrir relações adúlteras ou que os ataques eram apenas um resultado da imaginação fértil feminina. No entanto, os demónios e fantasmas a que a comunidade tinha atribuído a culpa pelos ataques corporificaram-se em oito homens, muitos deles familiares das vítimas. Estes “unwelcome visitors” (Toews, 2018, p. 49), como também eram referidos, utilizavam um tranquilizante animal para atacar e violar 151 mulheres e crianças, tendo a mais nova apenas três anos. Em média, os ataques ocorriam a cada três ou quatro dias e quase todas as mulheres da colónia já tinham sido atacadas. Tal como refere Miriam Toews, autora da obra homónima na qual se baseia o filme, “*Women Talking* is both a reaction through fiction to these true-life events, and an act of female imagination” (Toews, 2018, p. i).

Enfim, Leisl Neustadter forçou-se a manter-se acordada várias noites para descobrir a verdadeira causa dos ataques. Quando um homem entrou pela janela do seu quarto com um frasco de *spray* feito a partir da planta beladona (que estava armazenado no celeiro de Peters – o bispo da colónia), a sua filha ajudou-a a prender o homem e a levá-lo até Peters. Quando o homem, Gerhard Schellenberg, nomeou os restantes sete homens responsáveis pelos ataques, estes foram levados para a cidade mais próxima, onde foram detidos. No entanto, estes foram apenas detidos para sua própria proteção, visto que uma das mulheres, Salome Friesen, os atacou com uma foice ao descobrir a identidade de quem tinha violado a sua filha de três anos

múltiplas vezes. Assim, a polícia foi chamada – pela primeira vez na história da colônia – para garantir a segurança dos homens. Os restantes homens da colônia (exceto os demasiado idosos ou doentes), que nada fizeram para parar os ataques, foram à cidade prestar fiança para que os acusados pudessem aguardar o julgamento na colônia. Quando os homens regressarem, as mulheres poderão perdoar os agressores, de modo a garantir o seu lugar no céu. No entanto, segundo Peters, se as mulheres se recusarem a perdoar os oito homens, estas serão obrigadas a deixar a colônia e viver num mundo que desconhecem por completo. As mulheres têm apenas dois dias para decidir o que fazer, antes do regresso dos homens. Inicialmente, estas colocaram três opções: não fazer nada, permanecer na colônia e enfrentar os homens, ou ir embora. O voto inicial eliminou a primeira opção, deixando as mulheres num impasse entre a segunda e a terceira – ficar e lutar, ou partir.

Tendo em conta a urgência da decisão e a escassez de tempo, as mulheres decidiram deixar o debate para duas famílias, a Loewen e a Friesen. A primeira é composta por Greta (a mais velha), Mariche e Mejal (as suas filhas) e Autje (filha de Mejal). A segunda é composta por Agata (a mais velha), Ona e Samole (as suas filhas) e Neitje (sobrinha de Salome, a seu cargo após o suicídio da sua mãe, Mina). A pedido de Ona, tendo em conta que as mulheres eram analfabetas, August Epp – que tinha recentemente regressado à colônia depois de um longo período na Inglaterra – criou atas das reuniões em que as mulheres debatiam o que fazer. Uma das principais decisões a tomar era aquela entre o perdão e a vingança. Se as mulheres não perdoassem os homens, estas seriam excomungadas e perderiam o seu direito a um lugar no céu. No entanto, várias mulheres declararam que não conseguiam perdoar os homens e, tal como Ona questiona “is forgiveness that is coerced true forgiveness?” (Toews, 2018, p. 26). Tendo em conta que o perdão não era opção, e que a luta contra os homens seria praticamente impossível de ganhar (ou acabaria por torná-las em assassinas), partir era a única opção. “Freedom is good [...]. It’s better than slavery. And forgiveness is good, better than revenge. And hope for the unknown is good, better than the hatred of the familiar” (Toews, 2018, p. 106).

Esta decisão, embora necessária, deixava também as mulheres numa posição extremamente vulnerável e incerta. Para além de não saberem ler nem escrever, de não terem um mapa (que também não conseguiriam ler, mesmo se o tivessem), as mulheres não falavam sequer a língua do seu país, apenas a linguagem própria da colônia. Estas não sabiam para onde se dirigiam, onde iam ficar, o que iriam fazer, nem como se iriam sustentar. No entanto, para protegerem os seus filhos e a sua fé, para poderem pensar por si mesmas, as mulheres decidiram deixar a colônia. Deste modo, todos os rapazes com menos de quinze anos (assim como todos

aqueles com necessidades especiais) iriam também acompanhar as mulheres, de modo a serem reeducados por estas.

Em termos da análise icónica, a cinematografia desta obra está marcada por uma imagem escura, com pouca iluminação, símbolo da escuridão, da visão retrógrada desta comunidade agrária e, simultaneamente, símbolo do horror dos ataques sofridos pelas mulheres. Assim, na paleta de cor do filme predominam os tons frios e negros, cores dessaturadas de modo a que a imagem se assemelhe a um postal desbotado, simbolizando a partida das mulheres (Li, 2023). A cinematografia branqueada de Luc Montpellier é evocativa de um mundo cuja brutalidade roubou a sua cor (Thompson, 2023). A predominância da cor branca contrasta ainda com a cor vermelha do sangue, sublinhando o horror dos crimes cometidos. Por outro lado, a banda sonora composta por Hildur Guðnadóttir, utilizada apenas em momentos cruciais da narrativa, enaltece o seu carácter intemporal e sublinha a ânsia e melancolia das cenas que acompanha (Kermode, 2023). Desta banda sonora destaca-se a música *Daydream Believer* (The Monkees, escrito por John Stewart), por um lado pela ironia da letra “cheer up sleepy jean” e, por outro lado, por ser um dos poucos elementos que permite localizar temporalmente a narrativa no século XXI. Também as canções tradicionais “Work For The Night Is Coming”, “Children Of The Heavenly Father” e “Nearer My God To Thee” sobressaem pela sua natureza religiosa, símbolo da fé e esperança que, apesar de todo, permanece com estas mulheres. É também de notar o facto de que tanto a natureza das performances como o facto de a ação decorrer maioritariamente num único espaço, conferir ao filme uma qualidade teatral. O foco no texto, na linguagem e no seu poder de transformação e libertação é algo central nesta obra (Brody, 2023).

Relativamente à análise textual, é importante mencionar a cena inicial da obra, em que o corpo ensanguentado de Ona, acordando depois de mais um ataque, é enquadrado pelo plano *bird's eye view*, simbolizando, por um lado, a presença de Deus e, por outro lado, a dissociação causada pelo trauma, em que Ona sente que o seu corpo não lhe pertence, que é uma mera observadora. Esta cena contrasta com a que se segue, em que crianças andam pelos campos com um sorriso tímido na sua cara, cuja inocência contrasta com a brutalidade dos ataques. Durante o filme, esta é uma cena recorrente – raparigas e rapazes a brincarem juntos, sem maldade. Também Autje e Mejal, ainda adolescentes, unem o seu cabelo com tranças, brincam e riem enquanto as mulheres debatem. De facto, a própria narração é feita por Autje, dirigindo-se à filha de Ona (que ainda não tinha nascido), simbolizando a esperança por uma melhor vida das gerações vindouras. A cena final do filme, uma breve imagem do bebé de Ona, seguido de um *fade to black* e da voz de Autje a dizer “your story will be different from ours” sublinha este

sentimento de esperança.

Apesar da seriedade da temática, reina no filme uma atmosfera de empatia e racionalidade, propulsionada por uma urgência emancipatória que é transversal à narrativa (Kermode, 2023). A vivacidade do debate (Li, 2023), pontuado por importantes momentos de humor, é testemunho ao facto de que, para estas mulheres, o pior já aconteceu – algo simultaneamente aterrador e libertador. O filme é simultaneamente “claustrophobic, searing and profound [...] [a] meeting of faith and fury” (Webb, 2023), onde as personagens procuram criar um novo mundo através de um debate necessário e intemporal (Li, 2023). Isto vai ao encontro da escolha de Polley em não mostrar as cenas atroz de violação, focando a sua atenção nas mulheres – não no que lhes aconteceu mas no que estas planeiam fazer acontecer. Deste modo, a realizadora prova que é possível representar o peso do trauma associado à violência sexual, sem sujeitar a audiência a cenas violentas (Webb, 2023). O foco no texto, no diálogo, no que estas mulheres têm a dizer faz com que “in a single conversation, time collapses, and what emerges is hope” (Li, 2023). Ao debaterem sobre o que fazer, estas mulheres conversam sobre como construir um mundo sem estruturas patriarcais opressoras e violentas (Thompson, 2023).

Em termos da análise psicanalítica, é de realçar, em primeiro lugar, a utilização do humor como forma de resistência – “sometimes I think people laugh as hard as they’d like to cry” (Polley, 2022) –, algo característico da quarta vaga feminista. O trauma dos ataques manifesta-se de formas diferentes nas várias mulheres, através de gravidezes, nódoas negras, doenças sexualmente transmissíveis e ataques de pânico. Tal como os impactos físicos da violência, variam também as reações das mulheres (Thompson, 2023). Enquanto Salome manifesta a sua fúria, Ona torna-se introspetiva mas mantém-se otimista, Autje e Neitje agarram-se ao humor e ao seu espírito adolescente, e Mariche está receosa. Além disso, Ona sugere criar um manifesto, que especifique o que as mulheres querem construir, e não apenas destruir: os homens e as mulheres tomariam as decisões sobre a colónia coletivamente; as raparigas seriam ensinadas a ler e a escrever (em salas de aula com um mapa do mundo, para que estas pudessem começar a entender o seu lugar neste); criação de uma nova religião (baseada na antiga mas com foco no amor) pelas mulheres, para garantir a segurança das crianças. Por outro lado, a personagem de Melvin, ao representar a transsexualidade e a fluidez de género, enquadra esta obra no feminismo interseccional. Enfim, a presença de August representa, por um lado a esperança na mudança e, por outro lado, a inclusão dos homens no movimento feminista. Esta esperança que August personifica é especialmente clara na cena em que este pede desculpa a Ona, lamentando o que os homens fizeram às mulheres da colónia.

Ona apenas sorri e diz “one day I’d like to hear that from someone who should be saying it”.

Conclusão

“Héloïse: Quando é que se sabe que está terminado?”

Marianne: A um determinado momento paramos”

(Sciamma, 2019)

Chimamanda Ngozi Adichie inicia a sua obra *We should all be feminists* – baseada na *TED Talk* homónima de 2012 – afirmando que tanto a palavra “feminista” como o próprio movimento encontra-se atualmente limitada pelos estereótipos que lhes estão associados. Alguns destes são o facto que todas as feministas odeiam homens, não usam sutiãs nem maquilhagem, não fazem a depilação nem usam desodorizante, não têm sentido de humor e estão sempre zangadas (Adichie, 2014, pp. 3-11).

De facto, a existência de diferenças biológicas que distinguem o sexo feminino do masculino é algo indiscutível. Diferenças hormonais e a presença dos respetivos órgãos sexuais conferem capacidades distintas. Enquanto o homem, geralmente, tende a ser mais forte fisicamente, a mulher é capaz de engravidar e conceber um filho. O facto de a superioridade física masculina corresponder a uma maior autoridade e poder fazia sentido há mil anos atrás, quando a força física era indispensável à sobrevivência. No entanto, o mesmo não acontece atualmente. Os atributos necessários para a ocupação de um cargo de poder não estão relacionados com a força física, mas sim com a inteligência, o conhecimento e a criatividade. Estas características não estão dependentes de questões hormonais, estando presentes em ambos os géneros. Apesar de a população feminina global ser ligeiramente superior à masculina, a grande maioria dos cargos de poder continuam a ser ocupados por homens. Além disso, a disparidade salarial entre os géneros continua a ser uma realidade, com as mulheres a receberem um ordenado inferior a homens que têm o mesmo cargo e as mesmas qualificações. Estas desigualdades resultam, em parte, do facto da evolução da civilização não ter sido acompanhada pelo progresso da nossa ideologia sobre o género (Adichie, 2014, pp. 16-18).

Segundo convenções socioculturais, perpetuadas durante séculos por um paradigma patriarcal, a presença de uma mulher difere da de um homem. Enquanto a presença masculina representa o poder que lhe está normalmente associado, por outro lado, a presença feminina é algo intrínseco, que manifesta a sua atitude em relação a ela própria, definindo a forma como esta pode ser tratada. O facto de a mulher ter existido durante séculos confinada a um espaço extremamente limitado, resultou no desenvolvimento de uma certa presença social feminina.

Esta fabricação levou à fragmentação da identidade feminina em duas partes, ou seja, a mulher é permanentemente acompanhada pela sua imagem – uma parte integral da sua identidade enquanto mulher. Tal como refere John Berger na sua obra *Ways of Seeing* “from earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually” (Berger, 1972, p. 46).

O cinema independente contemporâneo insere-se na quarta vaga feminista através da forma como representa a mulher como uma figura complexa e tridimensional com sonhos, desejos, traumas e, acima de tudo, potencial que não está circunscrito às suas relações românticas e sexuais.

“Women. They have minds, and they have souls, as well as just hearts. And they’ve got ambition. And they’ve got talent as well as just beauty. And I’m so sick of people saying that love is just all a woman is fit for”

(Adaptação de *Little Women* de Louisa May Alcott por Greta Gerwig, 2019)

O cinema é uma verdadeira potência nesta quarta vaga feminista, contestando os paradigmas patriarcais que contribuem para a opressão de uma grande parte da população mundial. Funcionando como um Cavalo de Troia, este cinema divulga o pensamento feminista, fazendo com que a audiência questione a realidade em que está inserida. O cinema feminista, ao contrário de outras práticas contemporâneas e *avant-garde*, parte da noção do espectador influenciado pelo género. Neste sentido, está presente um esforço para criar estratégias subversivas para a representação feminina e para a própria narrativa (Lauretis, 1986, p. 123). O cinema feminista dá a oportunidade à espectadora feminina “to look at women with eyes I’ve never had before and yet my own” (Lauretis, 1985, p. 137). Este cinema inclui a espectadora na narrativa, representando as contradições da sua história pessoal e política.

Além disso, o poder pedagógico do cinema tem sido recentemente sublinhado por obras como *20 000 Espécies de Abelhas* (Solaguren, 2023) e *Barbie* (Gerwig, 2023), que introduzem ao grande público termos como “patriarcado” e “identidade de género”, comprovando que a presença dos Estudos de Género no cinema é cada vez maior e mais diversificada. Deste modo, o cinema tem um lugar por excelência no movimento feminista, podendo as realizadoras ser consideradas ativistas e as suas obras como textos feministas. Tendo em conta a “representation as a site of feminist resistance” (Shaw, 2021, p. 3), o cinema é uma forma de arte com capacidades digitais que possibilita e facilita a representação tridimensional de mulheres e comunidades marginalizadas, criando sentimentos de empatia e identificação no espectador (Shaw, 2021, p. 4).

Na sua palestra *Ending Domination: The Personal is Political* (2016), tanto bell hooks

como Joey Soloway sublinham que, não só o pessoal é político, como também o psicológico é político. A criação artística pode ser um reescrever da história pessoal e da psicologia do indivíduo. Segundo Soloway, não é suficiente substituir o herói pela heroína, mantendo a mesma narrativa de uma “imperialist white supremacist capitalist patriarchy” (Soloway, 2016). É necessário criar novas narrativas e linguagens baseadas na experiência feminina, nos seus desejos. A questão da representação feminina no cinema tem sido fortemente influenciada pela noção limitadora do gênero como diferenciação sexual, que mantém o masculino como molde. Filmes como *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019), *Promising Young Woman* (Fennell, 2020) e *Women Talking* (Polley, 2022) contrapõem esta tendência através da criação de obras com personagens femininas tridimensionais, cujas narrativas refletem a complexidade da experiência feminina contemporânea.

Bibliografia e Fontes

- Abdulkaki, M. (2023). *Women Talking Ending Explained (In Detail)*. Screen Rant. Disponível em: <https://screenrant.com/women-talking-movie-ending-explained/>. Consultado a: 01/09/23.
- Acker, J. (2004). Gender, Capitalism and Globalization. *Critical Sociology*, 30(1), 17–41. <https://doi.org/10.1163/156916304322981668>.
- Adichie, C. N. (2014). *We should all be feminists*. London: Fourth Estate.
- Ainio, A. (2020). *Céline Sciamma's 'Portrait of a Lady on Fire' Is the Picture of Love Our Time Needs*. UCL Film & TV Society. Disponível em: <https://blog.uclfilm.com/2020/11/20/celine-sciammas-portrait-of-a-lady-on-fire-is-the-picture-of-love-our-time-needs/>. Consultado a: 28/08/23.
- Almeida, C. B. (2022). *Feminismo e a representação da mulher no cinema português* [Dissertação de Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura, ISCTE]. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/26794>. Consultado a 12/03/23.
- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Barbosa, F. J. (2003). *A Imagem da mulher no cinema: Representações do Feminismo em Jane Campion, Sally Potter e Marleen Gorris* [Dissertação de mestrado, Universidade do Minho]. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/45996>. Consultado a: 30/03/23.
- Batchelor, J. B. (1971). "Feminism in Virginia Woolf", in Sprague, Claire (eds.), *Virginia Woolf, A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp.169-179.
- Batuman, E. (2022). *Céline Sciamma's Quest for a New, Feminist Grammar of Cinema*. The New Yorker. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/02/07/celine-sciammas-quest-for-a-new-feminist-grammar-of-cinema>. Consultado a: 10/09/23.
- BBC Culture. (2019). *The 100 greatest films directed by women*. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20191125-the-100-greatest-films-directed-by-women-poll>. Consultado a 01/03/23.
- Beauvoir, S. (1975). *The Second Sex*. London: Jonathan Cape.
- Benshoff, H. M. and Griffin, S. (2009). "Gender and American Film", in Benshoff, Harry M. and Griffin, Sean (ed.), *American on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, UK: Wiley-Blackwell Publishing, pp. 201-290.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. BBC and Penguin.
- Bittencourt, E. (2020). *Portrait of a Lady on Fire: Daring to see*. Criterion. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/6991-portrait-of-a-lady-on-fire-daring-to-see>. Consultado a: 28/08/23.
- Bovenschen, S. (1977). "Is There a Feminine Aesthetic?". *New German Critique*, no. 10.
- Bradshaw, P. (2021). *Promising young woman review – a deathly dark satire of gender politics*. The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2021/apr/15/promising-young-woman-review-carey-mulligan> Consultado em: 26/08/2023.
- Bradshaw, P. (2023). *Women Talking review – ensemble drama forefronts female experience of violence*. The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2023/feb/09/women-talking-review-ensemble-drama-forefronts-female-experience-of-violence>. Consultado a: 01/09/23.
- Brey, I. (2020). *Le Regard Féminin: Une Révolution à L'Écran*. Paris: Éditions de l'Olivier.

- Brody, R. (2023). "Women Talking," Reviewed: A Sublime Script, a Merely Very Good Movie. *The New Yorker*. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/women-talking-reviewed-a-sublime-script-a-merely-very-good-movie>. Consultado a: 01/09/23.
- Bryman, A. (2012). *Social Research Methods*. Oxford: OUP.
- Burke, T. (2020). *Get to know us: History & inception*. me too. Movement. Disponível em: <https://metoomvmt.org/get-to-know-us/history-inception/> Consultado a 27/02/23.
- Burkett, E. & Brunell, L. (2021). Feminism. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/feminism>.
- Butler, J. (1993). "Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion" in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp.336-349.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema*. London: Wallflower Press.
- Butler, A. (2008). "Feminist Perspectives in Film Studies", in Donald, J. & Renov, M. (ed.), *The SAGE Handbook of Film Studies*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: SAGE Publications Ltd.
- Chocano, C. (2020). Emerald Fennell's Dark, Jaded, Funny, Furious Fables of Female Revenge. *The New York Times Magazine*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/12/17/magazine/promising-young-woman-emerald-fennell.html>. Consultado a: 10/09/23.
- Chow, E. N. (2003). Gender Matters: Studying Globalization and Social Change in the 21st Century. *International Sociology*, 18(3), 443-460. <https://doi.org/10.1177/02685809030183001>.
- Citron, M. et al. (1978). "Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics" in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 115-121.
- Clover, C. J. (1992). Getting even. In Men, women, and chainsaws: *Gender in the modern horror film* (pp. 114-165). Princeton University Press.
- Cochrane, K. (2013). *The fourth wave of feminism: meet the rebel women*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>. Consultado a: 30/01/23.
- Cochrane, K. (2013). *All the rebel women: The rise of the fourth wave of feminism*. Guardian Books.
- Cordero-Hoyo, E. (2021). Os primórdios do cinema (1895-1920). Em N. Araújo, *História do Cinema / Dos primórdios ao cinema contemporâneo*. Lisboa: Edições 70.
- Cox, S. F. (2021). *Deep Analysis: Promising young woman*. Flixist. Disponível em: <https://www.flixist.com/deep-analysis-promising-young-woman/>. Consultado em: 26/08/2023.
- Cranny-Francis, A. et al. (2011). *Gender studies: Terms and debates*. Palgrave Macmillan.
- C-SPAN (2018). Judge Brett Kavanaugh Opening Statement on Sexual Assault Allegations. *YouTube*. Disponível em: <https://youtu.be/raXM4EY87qY>. Consultado a: 17/02/23.
- Debruge, P. (2022). 'Women Talking' Review: Sarah Polley Takes On the Patriarchy in This Powerful Act of Nonviolent Protest. *Variety*. Disponível em: <https://variety.com/2022/film/reviews/women-talking-review-sarah-polley-1235357980/>. Consultado a: 01/09/23.
- Dibb, M. (1972). *Ways of Seeing - Episode 2*. *YouTube*. UK; BBC. Disponível em: <https://youtu.be/m1GI8mNU5Sg>. Consultado a: 13/11/22.
- Doane, M. A. (1981). "Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence", in

- Penley, Constance (ed.), *Feminism and Film Theory*, New York, Routledge, pp. 196-215.
- Doane, M. A. (1982). "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 131-145.
- Doane, M. A. (1988). "Woman's Stake: Filming the Female Body", in Penley, Constance (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge.
- Douthat, R. (2021). Promising Young Woman's fantastical 'me too' vigilantism. *National Review*. Disponível em: <https://www.nationalreview.com/magazine/2021/02/08/promising-young-womans-fantastical-me-too-vigilantism/> Consultado a: 27/07/23.
- Encyclopedia Britannica. (2022). *Alison Bechdel American cartoonist and graphic novelist*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Alison-Bechdel#ref1232610>. Consultado a 03/03/23.
- EscapistMovies. (2021). *Promising Young Woman weaponizes the audience's expectations*. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=knmIL7MiZT8> Consultado a: 30/06/23.
- Fennell, E. (2020). *Promising Young Woman*. FilmNation Entertainment; Focus Features; LuckyChap Entertainment.
- Foster, G. A. (1995). *Women Film Directors - An International Bio-Critical Dictionary*. Westport: Greenwood Press.
- Gaines, J. (1984). Women and Representation. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 29, p.25-27.
- Gaines, J. (1988). "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory" in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 293-306.
- Gemmill, A. (2022). 'Portrait of a Lady on Fire' Ending Explained: Love Is a Powerful, Memory-Filled Thing. Collider. Disponível em: <https://collider.com/portrait-of-a-lady-on-fire-ending-explained/>. Consultado a: 28/008/23.
- Golrick, J. (2022). *Exploring the Female Gaze in Portrait of a Lady on Fire*. Visual Culture. Disponível em: <https://visualculture.blog.torontomu.ca/exploring-the-female-gaze-in-portrait-of-a-lady-on-fire/>. Consultado a: 28/08/23.
- Grady, C. (2020). *The pop cultural obsession with princess Diana's innocence, explained*. Vox. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/21593569/princess-diana-explainer-crown-netflix-marilyn-monroe-britney-spears-innocence>. Consultado em 10/08/23.
- Gurgel, T. (2010). *Feminismo e luta de classes: história, movimento e desafios teórico-políticos do feminismo na contemporaneidade*. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277667680_ARQ_UI_VO_Feminismoelutadeclasse.pdf. Consultado a: 21/02/23.
- Haskell, M. (1987). "The Woman's Film", in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 20-30.
- Haskell M. (1987). *From reverence to rape : the treatment of women in the movies* (2nd ed.). University of Chicago Press.
- Hooks, B. (1992). "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators" in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 307- 320.
- Hooks, B & Soloway, J. (2016). Ending Domination: The Personal is Political | The New School. *Youtube*. Disponível em: <https://youtu.be/Fw6Fd87PhjU>. Consultado a: 08/05/23.
- Hundley, J. (2011). *Where the boys are*. Salon. Disponível em: <https://www.salon.com/2000/03/22/directors/> Consultado a: 03/04/23.

- Jacobs, K., (1998). "The Status of Contemporary Women Filmmakers". *Katrien Jacobs*. Disponível em <http://www.libidot.org/teachings/articles/womenfilm/womenfilm.html>, Consultado a: 14/02/2023.
- James, H., & Besant, W. (1884). *The Art of Fiction*. Lecture, The Royal Institution.
- Janes, D. (2022). *65 essential feminist movies you need to see*. Harper's BAZAAR. Disponível em: <https://www.harpersbazaar.com/culture/film-tv/g19037519/best-feminist-movies/>. Consultado a: 09/06/23.
- Johnston, C. (1973). "Women's Cinema as Counter-Cinema", in Grant, Barry Keith (ed.), *Auteurs and Authorship, A film Reader*, UK, USA e Australia, Wiley-Blackwell Publishing Ltd, pp. 119-126.
- Kantor, J., & Twohey, M. (2019). *She said: Breaking the sexual harassment story that helped ignite a movement*. Random House Large Print.
- Kelly, J. (1982). Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789. *Signs - Vol. 8, n° 1*, 4-28.
- Kelly, J. (1984). *Women, History, and Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kermode, M. (2023). *Women Talking review – a stellar ensemble energises Sarah Polley's timeless parable*. The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2023/feb/12/women-talking-review-sarah-polley-timeless-parable-sexual-abuse-mennonites-rooney-mara-claire-foy-jessie-buckley-frances-mcdormand>. Consultado a: 01/09/23.
- Kotsopoulos, A. (1996). *Rethinking Critical Strategies in Feminism Film Theory and Criticism [Dissertação de mestrado, Simon Fraser University]*.
- Kuhn, A. (1984). "Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory", in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 146-156.
- Kuhn, A. (1985). *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. New York: Routledge.
- Kuhn, A. (1994). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, UK, USA: Verso, 2º Edition.
- Lambert, M. (2020). Promising Young Woman: A bold, smart, and stylish debut. *Rough Cut Cinema*. Disponível em: <https://www.roughcutcinema.com/post/promising-young-woman-a-bold-smart-and-stylish-debut> . Consultado a: 26/08/23.
- Last Week Tonight (2018). Brett Kavanaugh: Last Week Tonight with John Oliver (HBO). *YouTube*. Disponível em: <https://youtu.be/opi8X9hQ7q8>. Consultado a: 13/02/23.
- Lauretis, T. (1984). "Fellini's 9'12" , in Lauretis, Teresa (ed.) *Technology of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, USA: Indiana University Press, pp. 95-106.
- Lauretis, T. (1985). "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory", in Lauretis, Teresa (ed.) *Technology of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, USA: Indiana University Press, pp. 127-148.
- Lauretis, T. (1985). "The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender", in Lauretis, Teresa (ed.) *Technology of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, USA: Indiana University Press, pp. 31-50.
- Lauretis, T. (1986). "Strategies of Coherence: Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer", in Lauretis, Teresa (ed.) *Technology of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, USA: Indiana University Press, pp. 107-126.
- Lauretis, T. (1987). "The Technology of Gender", in Lauretis, Teresa (ed.) *Technology of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. USA: Indiana University Press, pp.1-30.
- Lee, J. (2020). *On Céline Sciamma's Portrait of a Lady on Fire (2019): the psychology of Héloïse and the myth of Eurydice*. Poemeleon. Disponível em: <https://poemeleon.me/essay-on-cline-sciammas-portrait-of-a-lady-on-fire-by-jeffrey-ethan-lee>. Consultado a: 28/08/23.

- Li, S. (2023). *When a Single Conversation Can Mean Life or Death*. The Atlantic. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2023/01/women-talking-movie-review/672662/>. Consultado a: 01/09/23.
- Martin, A. (2003). “Refocusing Authorship in Women’s Filmmaking” in Grant, Barry Keith (ed.), *Auteurs and Authorship, A film Reader*, UK, USA e Australia, Wiley-Blackwell Publishing Ltd, pp. 127-134.
- Mattelart, A. (1998). “European film policy and the response to Hollywood”, in Hill, John and Gibson, Pamela Church (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*, New York (USA), Oxford University Press, pp. 478-485.
- Mayne, J. (1990). “Female Authorship Reconsidered (The Case of Dorothy Arzner)” in Grant, Barry Keith (ed.), *Auteurs and Authorship, A film Reader*, UK, USA e Australia, Wiley-Blackwell Publishing Ltd, pp. 263-303.
- Mayne, J. (2004). “Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship”, in Kaplan, Ann E. (ed.), *Feminism and Film*, Oxford and New Work, Oxford University Press, pp. 159-180.
- Mead, R. (2022). *Sarah Polley’s Journey from Child Star to Feminist Auteur*. The New Yorker. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/11/21/sarah-polleys-journey-from-child-star-to-feminist-auteur>. Consultado a: 10/09/23.
- Modleski, T. (1991). “Cinema and the Dark Continent: Race and Gender in Popular Film” in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 321-335.
- Morais, A. B., & Duarte, J. (2021). O novo cinema americano, em Araújo, N. *História do Cinema / Dos primórdios ao cinema contemporâneo* (pp. 315-331). Lisboa: Edições 70.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), pp. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Mulvey, L. (1981). “Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 122-130.
- Mulvey, L. (1989). British Feminist Film, Theory's Female Spectators: Presence and Absence. *Camera Obscura* 20/21, pp 68-81.
- Nash, J. C. (2008). Re-thinking Intersectionality. *Feminist Review*, 89, 1–15. <http://www.jstor.org/stable/40663957>.
- Newman-Bremang, K. (2020). “We’re collectively traumatized:” Laverne Cox on Promising Young Woman & surviving 2020. *Refinery29*. Disponível em: <https://www.refinery29.com/en-ca/2020/12/10235778/laverne-cox-promising-young-woman-interview>. Consultado a: 21/04/23.
- Nguyen, J. (2023). *The 10 best movies from a female perspective, according to Reddit*. Collider. Disponível em: <https://collider.com/best-movies-female-perspective-reddit/#lsquo-carol-rsquo-2015>. Consultado a: 10/08/23.
- Passos, D. A. (2020). *Um outro “olhar”: Igualdade de Género no Cinema Independente [Dissertação de mestrado em Empreendedorismo e estudos da Cultura, ISCTE]*. Disponível em: https://repositorio.iscteiu.pt/bitstream/10071/21466/4/master_david_santos_passos.pdf. Consultado a: 12/03/23.
- PBS News Hour (2018). Christine Blasey Ford's opening remarks at Kavanaugh hearing: 'I believed he was going to rape me'. *YouTube*. Disponível em: <https://youtu.be/aJORwf3izUU>. Consultado a 13/02/23.
- Penafria, M. (2009). *Análise de Filmes-conceitos e metodologia(s)*. Lisboa: VI Congresso SOPCOM - Associação Portuguesa de Ciências de Comunicação.
- Perez, C. C. (2019). *Invisible Women: Exposing Data Bias in a World Designed for Men*.

- London: Penguin Random House.
- Polley, S. (2022). *Women Talking* [Film]. Plan B Entertainment; Orion Pictures; Hear/Say Productions.
- Potter, S. (1980). "On Shows", in Robinson, Hilary (2001), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2014*, UK e USA, Wiley-Blackwell Publishers pp. 446-453.
- Pressly, L. (2019). *Os Abusos Sexuais Que Atormentam Comunidade cristã que rejeita o Mundo Moderno*. BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48307217> Consultado a 20/08/23 Consultado a: 15/08/23.
- Rashotte, V. (2021). *Emerald Fennell's new revenge thriller Promising Young Woman struck a nerve with its take on rape culture*. CBC. Disponível em: <https://www.cbc.ca/radio/q/wednesday-feb-24-2021-ethan-hawke-emerald-fennell-and-more-1.5924531/emerald-fennell-s-new-revenge-thriller-promising-young-woman-struck-a-nerve-with-its-take-on-rape-culture-1.5924592>. Consultado a: 12/08/23.
- Read, J. L. (1998). *Narratives of Transformation: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle [Dissertação de doutoramento em Estudos Fílmicos, University of Warwick]*.
- Rich, R. (1978). "The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism", in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 41-49.
- Rivière, J. (1929). Womanliness as a Masquerade. *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 303–313. Disponível em <https://www.scribd.com/doc/38635989/Riviere-Joan-Womanliness-as-Masquerade-International-Journal-of-Psychoanalysis-Vol-10-1929-303-13#>. Consultado a: 30/05/23.
- Rothkopf, J., & Bender, A. (2022). *The 100 best feminist films of all time*. Time Out Worldwide. Disponível em: <https://www.timeout.com/film/best-feminist-movies-of-all-time>. Consultado a: 09/06/23.
- Sciamma, C. (2019). *Portrait of a Lady on Fire*. Lilies Films; Arte France Cinema; Hold Up Films.
- Schein, E. H. (2001). The Role of Art and the Artist. *Reflection The SoL Journal*, 2(4), 81-83. DOI:10.1162/152417301750385495.
- Scott, A. O. (2022). 'Women Talking' Review: The Power of Speech. The New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2022/12/22/movies/women-talking-review.html>. Consultado a: 01/09/23.
- Shaw, L. (2021). Using Textual Analysis to Map Representations, Genre, and# MeToo Discourse in Emerald Fennell's Promising Young Woman (2020).
- Sielke, S. (2009). *Reading rape*. Princeton University Press. <https://doi.org.libaccess.lib.mcmaster.ca/10.1515/9781400824946>.
- 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.
- Silverman, K. (1990). "Dis-embodiyg the Female Voice", in Erens, Patricia (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, USA, Indiana University Press, pp. 309-327.
- Silverstein, M. (2013). "The Backlash Continues: Women Onscreen Falls to a Five Year Low". Disponível em: <https://womenandhollywood.com/the-backlash-continues-women-onscreen-falls-to-a-five-year-low/>. Consultado a 02/03/2023.
- Simonton, D. K. (2009). Cinematic success criteria and their predictors: The art and business of the film industry. *Psychology and Marketing*, 26(5), 400–420. <https://doi.org/10.1002/mar.20280>.
- Smith, S. (1972). "The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research", in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh

- University Press, pp. 14-19.
- Soloway, J. (2016). The female gaze | master class. *TIFF Talks*. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>. Consultado a 12/05/23.
- Spies-Gans, P. (2020). “Don’t Regret. Remember”: Frictions of History and Gender in Céline Sciamma’s “Portrait of a Lady on Fire”. *Los Angeles Review of Books*. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/dont-regret-remember-frictions-of-history-and-gender-in-celine-sciammas-portrait-of-a-lady-on-fire/>. Consultado a: 28/08/23.
- Sun, V. (2021). ‘Portrait of a Lady on Fire’ and Céline Sciamma’s Mastery of Color and Light. The Best Pictures Project. Disponível em: <http://sites.la.utexas.edu/bpp/2021/04/06/portrait-of-a-lady-on-fire-and-celine-sciammas-mastery-of-color-and-light/>. Consultado a: 28/08/23.
- Syme, R. (2020). “Portrait of a Lady on Fire” Is More Than a “Manifesto on the Female Gaze”. Disponível em: <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>. Consultado a: 31/03/23.
- The Take (2021). Promising Young Woman, Explained – Look In the Mirror . *YouTube*. Disponível em: <https://youtu.be/XQQd043uyV8>. Consultado a: 24/07/23.
- Thompson, J. (2023). *Women Talking* review: This meditation on abuse and survival deserves the Best Picture Oscar. *The Independent*. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/women-talking-review-b2278093.html>. Consultado a: 01/09/23.
- Thornham, S. (1999). *Feminist film theory: A reader*. Edinburgh University Press.
- Toews, M. (2018). *Women talking*. London: Faber & Faber.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2002). *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. São Paulo: Papirus Editora.
- Varda, A. (2008). *The beaches of Agnès*. Arte France Cinema.
- Vice (2022). *Anti & Pro Feminists Debate Abortion, Trans Rights, and #MeToo*. *YouTube*. Disponível em: <https://youtu.be/EEIvWNhuL8U>. Consultado a: 09/06/23.
- Vieira, P. (2020). *Portuguese women film directors and the environment: Margarida Cardoso’s Atlas*. Disponível em: <http://doc.ubi.pt/ojs/index.php/doc/article/view/743> Consultado a: 25/03/23.
- Vincendeau, G. (1998). “Issues in European cinema”, in Hill, John and Gibson, Pamela Church (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*, New York (USA), Oxford University Press, pp. 440-448.
- Vitkauskaitė, I. (2017). Strategic Management of Independent Film Production Companies. *Chinese Business Review*, 16.
- Webb, B. (2023). *Women Talking* Review. *Empire*. Disponível em: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/women-talking/>. Consultado a: 01/09/23.
- Wittmer, C. (2021). How ‘Promising Young Woman’ weaponizes Hollywood’s nice guys. *The Ringer*. Disponível em: <https://www.theringer.com/movies/2021/1/19/22238452/promisingyoung-woman-casting-adam-brody-bo-burnham-max-greenfield>. Consultado a: 22/07/23.
- White, P. (1998). Feminism and Film. *Oxford Guide To Film Studies*, p.117-131.
- Wollstonecraft, M. (1796). *A Vindication of the Rights of Woman: With Strictures on Political and Moral Subjects*. London: Joseph Johnson.
- Women, U. N. (2019). *Hashtag women’s rights: 12 Social Media Movements you should follow*. *Medium*. Disponível em: <https://un-women.medium.com/hashtag-womens-rights-12-social-media-movements-you-should-follow-6e31127a673b> data de acesso

[03/06/23](#) Consultado a: 30/04/23.

Woolf, V. (1928). *A room of one's own*. London: Penguin.

Zemler, E. (2022). 'Women Talking' Review: A Remarkable and Deeply Compelling Film. Observer. Disponível em: <https://observer.com/2022/12/women-talking-review-a-remarkable-and-deeply-compelling-film/>. Consultado a: 01/09/23.

Zaborskis, M. (2018). Gender studies: Foundations and key concepts. *JSTOR Daily*. <https://daily.jstor.org/reading-list-gender-studies/>.

Zacharek, S. (2021). Promising Young Woman starts with a cathartic blast. then it gets bogged down with cynicism. *Time*. Disponível em: <https://time.com/5929346/promising-young-woman-review/> Consultado a: 22/08/23.