



Cinema & Território

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 9 | 2024

Cinema (no) Feminino

Mulheres que veem e vivem universos masculinos: da realizadora Shepitko à protagonista Nadezhda

Mónica BAPTISTA

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: [10.34640/ct9uma2024baptista](https://doi.org/10.34640/ct9uma2024baptista)

ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Baptista, M. (2024). Mulheres que veem e vivem universos masculinos: da realizadora Shepitko à protagonista Nadezhda. *Cinema & Território*, (9), 20-36. <http://doi.org/10.34640/ct9uma2024baptista>

18 de novembro de 2024



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Mulheres que vêm e vivem universos masculinos: da realizadora Shepitko à protagonista Nadezhda

Mónica Santana BAPTISTA¹

Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC-IPL)

monica.santana.baptista@gmail.com

Resumo: O presente artigo procura destacar o trabalho da realizadora russa de origem ucraniana Larisa Shepitko (1938-1979), através dos três filmes longos completos, *Asas* (1966), *Tu e Eu* (1971) e *Ascensão* (1977), realizados antes da sua precoce morte, em 1979. Procuramos realçar, através da análise destas obras, o papel fulcral e único da cineasta como mulher no tratamento de temas como a guerra, dando um olhar humano, mais do que ideológico, aos mesmos. Simultaneamente, perceberemos que o modo de expressão pessoal e artísticos podem contrariar e ir lá do que o estereótipo de género estabelece. Isso é evidente na protagonista de *Asas* (1966), uma antiga piloto e heroína da II Guerra Mundial, que procura um outro caminho para a sua vida, na meia-idade. A análise é feita com o auxílio dos autores Edgar Morin, Anais Nin, Judith Butler, Simone Weil e Lígia Amândio, que nos aproximam não só das temáticas de Shepitko como da abordagem à questão feminista num sentido abrangente.

Palavras-chave: cinema, Larisa Shepitko, guerra, género, feminino

Abstract: *This article seeks to highlight the work of Ukrainian-born Russian director Larisa Shepitko (1938-1979) through her three full-length films, Wings (1966), You and Me (1971) and Ascent (1977), made before her untimely death in 1979. By analysing these works, we will try to highlight the central and unique role of the filmmaker as a woman in dealing with themes such as war, giving them a human rather than ideological look. At the same time, we will realise that personal and artistic expression can contradict and go beyond what the gender stereotype establishes. This is evident in the protagonist of Wings (1966), a former pilot and heroine of the Second World War, who is looking for another path for her life in middle age. The analysis is made with the help of authors Edgar Morin, Anais Nin, Judith Butler, Simone Weil and Lígia Amândio, who bring us closer not only to Shepitko's themes but also to the approach to the feminist question in a broad sense.*

Keywords: cinema, Larisa Shepitko, war, gender, feminine

1. Introdução e abordagem metodológica

As restrições eram mais fortes para a mulher porque o padrão era muito rígido e muito limitado, e ela encontrava-se encerrada no seu mundo pessoal. Poucas mulheres superavam isso, e as mulheres sobre as quais eu lia eram as mulheres que foram capazes de se emancipar a si próprias, que não exigiram a sua liberdade, que foram capazes de a criar.
(Nin, 1995, p. 51)

¹A autora escreve de acordo com o Antigo Acordo Ortográfico, anterior ao AO90.

Larisa Shepitko foi uma dessas mulheres capazes de criar a sua própria liberdade. É o que pretendemos documentar neste ensaio, percorrendo a tríade de longas-metragens que realizou profissionalmente². As temáticas, personagens e estrutura narrativa desses filmes podem ajudar a compreender o cinema como arma emancipatória da cineasta. Portanto, a metodologia do texto assenta na análise de cenas cruciais dessa curta filmografia de Shepitko, com vista a uma reflexão em torno do comportamento das personagens femininas e masculinas, por um lado e, por outro, à discussão sobre os temas evocados pelas mesmas obras: a guerra, a incomunicabilidade, a construção de uma nova vida.

Russa, de origem ucraniana, Shepitko nasceu a 6 de Janeiro de 1938, e é considerada uma das maiores realizadoras de sempre. Foi para Moscovo aos dezasseis anos para estudar cinema no VGIK³ (Universidade Russa de Cinematografia), uma das mais prestigiadas escolas do mundo na área, onde teve como professor o realizador Aleksandr Dovjenko, seu mentor e grande influência ao longo dos anos de academia e seguinte criação cinematográfica⁴. Realizava o seu quarto filme quando morreu num acidente de viação. Estávamos em 1979. Andrei Tarkovsky refere-se no seu diário ao desaparecimento da colega. Nessa altura, os filmes de Shepitko circulavam internacionalmente. *Ascensão* (1977) tinha ganho, em 1977, o principal prémio no Festival de Cinema de Berlim. Hoje, os três filmes que realizou são pouco vistos e divulgados. Isto pode ter acontecido devido à sua morte precoce, a restrições políticas e a questões de género.

Shepitko abordou temas complexos na sua filmografia (a guerra e a crise existencial são dois pilares essenciais); tentou evidenciar-se como cineasta num meio iminentemente masculino. Rachel Pronger, num artigo que escreveu para *The Calvert Journal* em Abril de 2021, retoma o que a colega de escola de Shepitko, Marta Mészáros, disse sobre as personagens e o universo ficcional da cineasta: “As suas personagens são frequentemente retratadas como pequenas partículas diminuídas pelo ambiente: soldados perdidos num deserto gelado, agricultores numa estepe árida, uma piloto sozinha num céu vazio.” (Pronger, 2021, pa. 14)⁵. Quando passam 45 anos sobre a sua morte, tentaremos aprofundar a visão artística - estilística e temática - de Shepitko, através do *corpus* filmico feito pela realizadora depois dos seus estudos em cinema. O nosso intuito não é sublinhar um pendor feminista da realizadora – esse estará sempre implícito numa mulher que tratou destas temáticas numa altura em que o cinema (sobretudo a realização) era uma arte feita por homens. Queremos essencialmente divulgar o nome e os trabalhos de Shepitko como cineasta que contribuiu para o enriquecimento e complexificação do lugar da mulher numa sociedade onde, muitas vezes, os papéis estão fortemente diferenciados. Não seguiremos nesta análise uma ordem cronológica de produção dos três filmes. Começamos por abordar *Ascensão* (1977) por ser o caso paradigmático de uma obra que rasga com as fronteiras de género (filmes de guerra), e por ser o filme mais visto e reconhecido da realizadora. As ligações que faremos entre filmes (e cenas de filmes) têm como base os temas centrais que já mencionámos, bem como a constelação de

² A realizadora fez a primeira longa-metragem, *Heat*, no âmbito da VGIK, em 1963.

³ As iniciais são da designação da Universidade Russa de Cinematografia. A instituição é internacionalmente conhecida como VGIK.

⁴ Dovzhenko morreu em 1956, de enfarte, depois de ter recebido a notícia da aprovação do projecto *O Poema do Mar*, que tentava produzir há anos. Morreu em véspera da rodagem; foi a sua mulher, a realizadora e actriz Yuliya Solntseva, que realizou a obra, de acordo com todas as notas e planificação já feitas por Dovzhenko (terminada em 1958).

⁵ Tradução da autora. Texto no original: “*Her characters are often depicted as tiny specks dwarfed by their surroundings: soldiers lost in an icy wilderness, farmers on a barren steppe, a pilot alone in an empty sky.*” (Pronger, 2021, p. 14).

personagens que os comandam, com vista à complexificação do pensamento e visão artística de Shepitko.

2. *Ascensão* (1977): a morte e a vida subvertidas

O contexto bélico é relevante nas ficções de Shepitko. A realizadora prova que qualquer temática é susceptível de tratamento cinematográfico, artístico e não só, por parte de qualquer indivíduo, independentemente do género. A guerra não é um território que pertence apenas aos homens. Todavia, Lígia Amâncio, em *Masculino e Feminino: A Construção Social da Diferença* refere vários estudos que comprovam a:

centralidade das categorias sexuais nos processos de inferência de características e comportamentos. Estes processos revelam a existência de construções estruturadas à volta dos conteúdos dos papéis sexuais, ou seja, teorias implícitas sobre o modo de ser e sobre a posição relativa de homens e mulheres no mundo do trabalho que contribuem para a persistência de juízos limitativos do comportamento das mulheres. (Amâncio, 2010, p. 74)

Em *Ascensão* (1977), a cineasta centra a narrativa na II Guerra Mundial, sobretudo nas consequências pessoais e colectivas da ocupação nazi no seu país, a Rússia. Pronger (2022) volta às palavras de Larisa Shepitko: “Se pensarmos que podemos ser astutos por cinco segundos apenas e compensar depois..., somos castigados” (Pronger, 2021, pa2), declarou. “Se tropeçarmos uma vez, nunca mais voltamos ao caminho da verdade. Esquecemos como se vai até lá.”⁶ (Pronger, 2021, pa. 2). Ao lado de cineastas como o seu marido Elem Klimov e Andrei Tarkovsky, entre outros, Shepitko tentava investir em modos de expressão cinematográficos fora das teorias da montagem e de um realismo social, sem escamotear a verdade do que estava a representar.

Ascensão (1977) fala sobre a traição, o heroísmo e a resistência. É a obra central da sua filmografia. A substância da humanidade e os dilemas morais estão, para a realizadora, nos limites da sobrevivência. O filme retrata a fuga de dois homens, Rybak e Sotnikov, durante a ocupação nazi. Ambos acabam por ser apanhados. Sotnikov resiste a todas as castigos e tentativas de coacção para falar; Rybak facilmente se submete ao inimigo. No desfecho, isso não lhe traz benefícios. Antes pelo contrário, entre a traição e a culpa, Rybak fica mais aprisionado que o companheiro patriota Sotnikov, que acaba condenado à morte.

No início do filme, Sotnikov e Rybak saem do grupo com que estão em fuga, para procurar comida. Sotnikov é ferido pelo inimigo, mas o companheiro não o abandona. Sotnikov quer morrer encostado a uma árvore, está gelado e com a cabeça colada ao tronco. Rybak não desiste da vida do amigo, e consegue encontrar uma casa onde se recolhem do frio da Sibéria. Nessa casa, estão três crianças sozinhas. A mãe aparece mais tarde, vinda do trabalho; esteve ausente para conseguir alguma coisa para a sobrevivência dos filhos. A mulher ajuda os dois homens, e trata dos ferimentos de Sotnikov. As tropas nazis aparecem e descobrem Sotnikov e Rybak escondidos no sótão. Os três adultos são levados como prisioneiros; as crianças ficam de novo sozinhas, desta vez sem perspectiva do regresso materno.

⁶ Texto original. Tradução da autora: “If we think we can be cunning for just five seconds and make up for it later... it brings punishment,” she declared. “If you stumble once, you’ll never get back on the path of truth. You will forget your way there.” (Pronger, 2021, pa. 2).

A debilidade física de Sotnikov reflecte-se na forma como observa o espaço e no som distorcido que sugere afastamento afectivo – como se estivesse mais próximo da morte que da vida – ou a resistir neste mundo. A realizadora aprofunda o ponto-de-vista de Sotnikov, para, mais tarde, dar conta da sua resistência, quando, no aquartelamento nazi, aguenta as várias torturas de que é alvo por um traidor à pátria (um russo que andou na mesma universidade que ele), que está agora do lado alemão. Na prisão, a Sotnikov, Rybak e à mulher, juntam-se uma menina e um velho (traído pelos alemães depois de se pôr ao também ao serviço deles). Vão todos ser enforcados. Sotnikov é constantemente torturado, e aguenta. Os planos fechados e o som revelam uma certa interioridade e transcendência. Ou seja, a aceitação da iminente chegada da morte é o que lhe permite resistir. Este lado espiritual interessa a Shepitko na sua abordagem ao tema da guerra-resistência. Edgar Morin, em *O Homem e a Morte*, refere:

A morte é, portanto, à primeira vista uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual. De acordo com essa perspectiva [...] uma metáfora da vida, um mito, se quisermos. Efectivamente, a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito: fala-se dela como um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de um malefício, de uma entrada para a morada dos antepassados, e, o mais das vezes, de tudo isto ao mesmo tempo. (Morin, 1988, p. 25)

Partindo do percurso das personagens e tendo em conta as palavras de Morin, podemos afirmar que ambos os fugitivos “morrem”, em *Ascensão* (1977). Rybak morre metaforicamente: mata a sua própria dignidade e palavra de honra; torna-se traidor e carrasco. É condenado à perpétua mortalidade como traidor. Sotnikov aceita desde sempre a iminência da morte. Nunca trai os seus valores. E é essa transcendência que parece fazê-lo ascender a uma espécie de imortalidade, ainda antes de perder a vida, ao ser enforcado. Sotnikov foi fiel a si mesmo, à sua identidade e a uma sociedade livre. Morin adianta ainda: “O estado de guerra é o exemplo universal (e contemporâneo) da dissolução da presença da morte devida à predominância da afirmação da sociedade sobre a afirmação da individualidade.” (Morin, 1988, pp. 39-40.) O estado de guerra provoca a mutação geral da consciência da morte. Ao contrário de Sotnikov, Rybak trai por não aceitar morrer; morre interiormente, porque se traiu a si mesmo, à pátria e ao amigo.

A complexidade do filme de Shepitko advém dessas contradições do humano em situações extremas. Rybak carregou às costas na neve e durante quilómetros Sotnikov, na esperança de o salvar; quando chega junto dos alemães não tem problemas em falar. O que não quer é morrer. Revela-se afinal um traidor: aceitando a proposta do inspector russo para se juntar aos alemães, e não ser enforcado. Ao invés, Sotnikov, sabendo que vai morrer, assume todas as culpas para salvar os outros (em vão). O inspector traidor não o ouve, e Sotnikov, numa afirmação de revolta e liberdade “atira-lhe à cara” a traição que está a perpetrar, dizendo que tem pai, tem mãe e tem uma nação. Por outras palavras, tem identidade e honra, ao contrário do compatriota Rybak.

Sobre o trabalho desenvolvido por mulheres artistas, que, como Shepitko, desafiaram territórios geralmente associados ao género masculino, são pertinentes as observações de Nochlin, sobretudo ao comparar escrita e trabalho de certas mulheres e homens na relação com as temáticas e abordagens artísticas que aprofundam.

Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath e Susan Sontag. Em todos os casos, as mulheres artistas e escritoras parecem estar mais próximas de outros artistas e

escritores do seu próprio tempo do que umas das outras. Podemos afirmar que as mulheres artistas são mais introspectivas, mais delicadas e matizadas no *medium* (em que trabalham). Mas qual das artistas acima citadas é mais introvertida do que Redon, mais subtil e diversificada no manuseio dos pigmentos do que Corot? Fragonard é mais ou menos feminino que a senhora Vigée Le Brun? (Nochlin, 2021, p. 39)⁷

Vemos isso ao longo de *Ascensão* (1977), principalmente na terceira parte. Aqui, Shepitko acompanha o momento prévio e o enforcamento dos prisioneiros. Num plano geral, os condenados afastam-se, de costas, num caminho de neve. Nesse caminho, vão aparecendo os habitantes daquela aldeia. Os alemães querem público para os enforcamentos, porque dizem que é “instrutivo” para a população. Neste momento crucial do filme e do seu tema, é interessante voltar ao que Morin escreve sobre a morte em contexto de agressão bélica:

O título de herói é o mais banal em tempo de guerra, pois aplica-se a todos os combatentes que, justamente, morrem como “heróis”. A única consolação imediata ao herói é o homicídio, a vingança contra o inimigo [...]. Purga a sua morte sobre o inimigo a abater. Esta atitude mágica, sacrificial, é determinada pela regressão geral da consciência determinada pela guerra, no paroxismo dessa regressão dá-se o desaparecimento total da consciência da morte. Não somente a morte já não é sentida traumáticamente, como nem já sequer é “vista”; [...]. (Morin, 1988, pp. 40-41)

As noções de herói e assassino estão subvertidas. Rybak é agora o carcereiro do amigo: carrega-o para a morte. Os rostos consternados do povo; a frieza do inspector russo e dos nazis a quem se aliou; o medo e o desespero da mãe que deixou para trás os três filhos; a aceitação passiva do velho que fora também traidor - são os momentos que os planos da realizadora aprofundam, com vista a dar o terror da guerra na sua atrocidade contra a vida (humanos contra humanos). O som toma conta da cena, ampliando o clímax da execução, simultaneamente deixando a sensação de uma continuidade daquelas “almas” corajosas depois da morte. Por seu turno, Rybak permanece estático; olha a neve e o horizonte. Depois desvia a atenção para o lugar vazio, aquele onde está a corda que o iria enforcar. Shepitko acompanha a condenação simbólica deste traidor e carcereiro. Os aldeãos observam-no; uma mulher chama-lhe Judas. Pela segunda vez, vemo-lo a imaginar que foge e é apanhado. Rybak não consegue lidar com a culpa. Tenta enforcar-se na casa de banho. Não consegue. Os alemães rebaixam-no e insultam-no pela cobardia. O castigo é viver com a ensurdecadora culpabilidade. Um inferno na terra; uma luta moral:

O mal é sempre a destruição das coisas sensíveis onde existe a presença real do bem. O mal é concretizado por aqueles que não têm conhecimento desta presença real. Neste sentido é verdade que ninguém é mau voluntariamente. As relações de força conferem à ausência o poder de destruir da presença. (Weil, 2004, pp. 78-79)

⁷ Tradução da autora. Texto no original: “*Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath and Susan Sontag. In every instance, women artists and writers would seem to be closer to other artists and writers of their own period and outlook than they are to each other. Women artists are more inward-looking, more delicate and nuanced in their treatment of their medium, it may be asserted. But which of the women artists cited above is more inward-turning than Redon, more subtle and nuanced in the handling of pigment than Corot? Is Fragonard more or less feminine than Mme. Vigée Le Brun?*” (Nochlin, 2021, p. 39).

O som e a imagem desviam-se, no fim do filme, para o amplo horizonte fora dos limites do aquartelamento. Vemos Rybak ali fechado, condenado à vida de traidor, contrastando com a resistência até à morte do companheiro Sotnikov. Ficamos com a pergunta: O que é um ser humano (como se comporta) quando os valores mais importantes - como a vida - estão em causa? Temos uma contradição entre aquele que morre porque resiste e luta pela liberdade e dignidade daquilo em que acredita (Sotnikov), e aquele que continua vivo a definhar na solidão e na culpa (Rybak). “Bem e mal. Realidade. É bem aquilo que confere mais realidade aos seres e às coisas, mal aquilo que as rouba aos mesmos.” (Weil, 2004, pp. 78-79).

Shepitko estudou cinema entre uma maioria masculina. Isto demonstra a sua personalidade e uma certa afirmação de género. Demonstra igualmente a contemporaneidade dos seus filmes: da resiliência de uma mulher à resiliência das suas personagens na luta pelos seus ideais ou pela dignidade pessoal e universal.

Filmar este projecto era essencial para a cineasta, uma vez que tocava a sua visão do cinema, bem como o sentido existencial da vida e a luta pela sobrevivência. Séptico rodou *Ascensão* (1977) em 1974, sob duras condições. Ela mesma quis partilhar aquilo por que os actores no *set* de rodagem estavam a passar com o frio da Sibéria, trajando apenas o vestuário que estes trajavam para o filme. Tinha tudo planificado e rigorosamente organizado. A sua maior preocupação era não perder o pendor filosófico do romance com o título homónimo, que Yuri Klepikov adaptara para 70 páginas de argumento. Consta, que Shepitko deixava a equipa técnica à espera e passava o tempo que considerava necessário entre cada plano/take, a conversar na neve com os actores (quase todos não profissionais), a fim de conseguir a representação e as emoções mais verdadeiras, de acordo com o âmago da cena. Ficavam tão exaustos que tinham de ser levados em braços para o hotel, no fim de cada dia de rodagem. Obsessão, profissionalismo e perfeccionismo de Shepitko podem ser traduzidos nas palavras de Nochlin:

A produção artística envolve (um domínio) auto-consistente de uma linguagem da forma, mais ou menos dependente ou livre de determinadas convenções, esquemas ou sistemas de notação temporalmente definidos, que têm de ser aprendidos ou elaborados, seja por meio do ensino, aprendizagem ou através de um longo período de experimentação individual.⁸ (Nochlin, 2021, p. 41)

Em suma, *Ascensão* (1977) retrata a ascensão (redundância essencial) de um homem que se mantém fiel a si mesmo, à sua pátria e companheiros - no contraste com o companheiro que se perde, se trai e aos seus (que acaba por morrer como ser humano, perdendo a sua honra e dignidade). As palavras de Simone Weil - na relação entre bem e mal, resistência e medo - podem ajudar-nos na aproximação às intenções de Shepitko:

O pecado contra o Espírito consiste em reconhecer uma coisa como boa e em detestá-la enquanto boa. Experimentamos um sentimento semelhante sob a forma de resistência de todas as vezes que nos orientamos para o bem. Porque todo o contacto com o bem permite um conhecimento da distância entre o mal e o bem e um prelúdio de esforço penoso de assimilação. Constitui um sofrimento, e tem-se medo. Este medo é, talvez, o sinal da realidade do contacto. O pecado correspondente só pode efectivar-

⁸Tradução da autora. Texto no original: “*The making of art involves a self-consistent language of form, more or less dependent upon, or free from, given temporally-defined conventions, schemata or systems of notation, which have to be learned or worked out, either through teaching, apprenticeship or a long period of individual experimentation.*” (Nochlin, 2021, p. 41).

se se a falta de esperança tornar a consciência da distância intolerável e transformar o sofrimento em ódio. (Weil, 2004, p. 77)

São estas as coordenadas que interessam a Shepitko; a guerra é o contexto adequado para travar a batalha entre o imanente e o transcendente, e, deste modo, inverter conceitos: quem vive está condenado ao aniquilamento, quem morre parece salvar-se. Também aqui Larisa aprofunda temáticas complexas e actuais para o mundo em que vivemos. Por outras palavras, a vida e a morte são subvertidas; os conceitos tornam-se nublosos, bem como os comportamentos das personagens (e, por extensão, numa análise psicológica do humano, de como age e o que sente em situações limite). “Se a morte, como estado, está assimilada à vida, pois que repleta de metáforas de vida, ela é, quando sobrevém, tomada precisamente como mudança de estado, uma ‘qualquer coisa’ que modifica a ordem natural da vida.” (Morin, 1988, p. 26).

Morin acrescenta:

Assim, a mesma consciência nega e reconhece a morte: nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento. [...] Mas essa contradição não nos teria por agora detido se, entre a descoberta da morte e a crença na imortalidade, no seio dessa indivisão de origem não houvesse, não menos originariamente, uma zona de mal-estar e de horror. (ibidem)

Ascensão (1977) foi projectado pela primeira vez na Bielorrússia. Masiero, primeiro secretário do Partido Comunista bielorrusso, viu o filme e ficou de tal forma emocionado, que discursou sobre ele durante quarenta minutos. Conseguiu que *Ascensão* (1977) tivesse a aprovação do governo central e da Moslim (produtora estatal da maioria dos filmes feitos na antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). O apoio à produção já tinha sido difícil. O filme demorou quatro anos a entrar em produção. Acabou por ser o derradeiro de Larissa Shepitko - e aquele que mais questiona a morte na sua relação com a vida e o transcendente. “Assim, o traumatismo da morte é um dado não menos fundamental do que a consciência do acontecimento da morte e a crença na imortalidade.” (Morin, 1988, p. 33). A frase de Morin podia, em última análise, ser a premissa de *Ascensão* (1977). “Séptico é uma realizadora política, mas firmemente enraizada no humanismo, e não na ideologia”, termina Pronger⁹ (Pronger, 2021, pa. 11). Isto torna-a uma realizadora relevante na História do Cinema, que vai além de categorizações de género e nacionalidade: Shepitko aprofunda as questões mais periclitantes do que é ser-se humano, na relação com o outro, a sociedade e o transcendente, sem perder de vista o lugar da mulher na complexidade do mundo contemporâneo, como veremos adiante.

3. *Asas* (1966) e a liberdade da heroína Nadya

Rachel Pronger tece um paralelismo entre as obras *Ascensão* (1977) e *Asas* (1966):

Tanto *Asas* (1966) quanto *Ascensão* (1977) são obras ferozmente pacifistas que exploram – embora de ângulos diferentes – as trágicas consequências do conflito. Os

⁹ Tradução da autora. Texto no original: “*Shepitko is a political filmmaker, but one rooted firmly in humanism rather than ideology.*” (Pronger, 2021, pa. 11).

mitos heróicos são brutalmente eliminados, deixando em vez disso relatos assumidamente antipatrióticos sobre o custo tóxico da guerra.¹⁰(Pronger, 2021, pa. 11)

Esta abordagem temática teve consequências no caminho de Shepitko. Anastasia Sorokina, no artigo para a revista *Film Matters*, *The Lady Vanishes: Soviet Censorship: Socialist Realism, and the Disappearance of Larisa Shepitko* salienta o estilo subversivo como principal razão para as dificuldades que a artista enfrentou, mas também para a importância do seu trabalho enquanto cineasta. Em *Asas* (1966), primeira longa-metragem da realizadora fora do contexto escolar, a protagonista Nadya (ou Nadezhda) é directora de uma escola e o seu papel activo como piloto na II Guerra Mundial deixou de ser relevante. Nadya procura um sentido e uma identidade para si, agora que não é heroína “bélica” e não exerce mais aquela profissão. Sorokina refere:

Nadezhda como uma personificação da fragmentação, da dissociação, da masculinidade deslocada e de um passado heróico que não tem consequências no presente do pós-guerra - um sentimento que se materializa, quando Nadezhda visita um museu de história (militar) [...], e vê o seu retrato em exibição numa exposição.¹¹ (Sorokina, 2017, pa. 15)

Sorokina vai mais longe, sublinhando que:

As intervenções estéticas de Shepitko produzem um efeito dialéctico, que coloca personalidades em conflito e ideologias umas contra as outras, interrogando assim se a história soviética estava ou não a desenrolar-se em direcção aos seus objetivos declarados. Em *Asas* (1966), não é claro, na cena final, se Nadezhda, tendo comandado um avião, está a voar para a liberdade ou para a morte. Em *Ascensão* (1977), não é claro, na cena final, se a culpa de Ryback pela sua traição o consumiu, ou se sobreviverá à guerra física e aos dilemas psicológicos que ela gerou.¹² (Sorokina, 2017, pa. 19)

O trabalho de câmara de Shepitko põe em causa as noções de certo e errado, trabalhando e aprofundando, em ambos os filmes, a ambiguidade: “Ao sugerir alternativas às narrativas *mainstream* soviéticas, e até mesmo de Hollywood, Shepitko produz um cinema contra-corrente, que convida os espectadores a reexaminar as percepções da sociedade soviética.”¹³ (Sorokina, 2017, pa. 14).

¹⁰ Tradução da autora. Texto no original: Both *Wings* and *The Ascent* are fiercely pacifist works which explore - albeit from different angles - the tragic consequences of conflict. Heroic myths are brutally stripped away, leaving instead unapologetically unpatriotic accounts of the toxic cost of war.” (Pronger, 2021, pa. 11).

¹¹ Tradução da autora. Texto no original: *Nadezhda as an embodiment of fragmentation, disassociation, misplaced masculinity, and a heroic past that has no consequence in the post-war present - a sentiment rendered material when Nadezhda visits a history museum [...] and sees her portrait on display in the exhibition.* (Sorokina, 2017, pa. 15).

¹² “*Shepitko’s aesthetic interventions produce a dialectical effect that pit conflicting personalities and ideologies against one another, thereby interrogating whether or not Soviet history was unfolding toward its stated goals. In Wings, it is unclear from the final shot if Nadezhda, having commandeered a plane, is flying to her freedom or her death. In The Ascent, it is unclear from the final shot if Ryback’s (Vladimir Gostyukhin) guilt over his treason has consumed him, or if he will survive both the physical war and the psychological quandaries it has generated.*” (Sorokina, 2017, pa. 19).

¹³ Tradução da autora. Texto no original: “In suggesting alternatives to the Soviet, and even the Hollywood, narrative mainstream, Shepitko produces a “counter-cinema” that invites viewers to reexamine their perceptions of Soviet society.” (Sorokina, 2017, pa. 14).

A realizadora recorre com frequência a sequências de sonhos, *freeze frames*, planos oblíquos, *flashbacks* - traços pouco comuns nos filmes soviéticos da altura. Alguns autores têm tomado este estilo e o cinema de Shepitko como um “cinema de mulheres”, o que é errado uma vez que apenas em *Asas* (1966) a realizadora se foca numa mulher como protagonista. A realizadora via tal epíteto como “humilhante”. “Enquanto os académicos ocidentais se focam no seu papel como uma mulher da indústria, o consenso soviético [...] é que Shepitko não era ‘de modo algum’ uma fazedora de ‘filmes de mulheres’”.¹⁴ (Sorokina, 2017, pa. 24) Anais Nin pode ajudar-nos a clarificar a questão.

Outra coisa que temos de esclarecer é a maneira como rotulámos as coisas. Dizemos: “Isto é masculino, o homem tem de comportar-se desta maneira e isto é feminino”. Ora sabemos muito bem que isso não é verdade, que todos nós somos compostos de qualidades masculinas e femininas, e espero que um dia digamos antes: há mulheres que são corajosas e há homens que são frágeis; e há homens que são intuitivos e mulheres que têm um espírito muito científico.” (Nin, 1995, p. 55)

O realizador Mikhail Romm viu *Asas* (1966) e *elogiou* o filme, dizendo que tinha um “toque masculino”. Consta que, em resposta, Larisa Shepitko disse: “Eu faço os meus filmes como mulher, mas existe cinema verdadeiro e existe o que é uma espécie de brincadeira feminina – e os homens são os seus principais praticantes.”¹⁵ (Sorokina, 2017, pa. 25).

4. *Tu e Eu* (1971): ou a crise de um homem visto por uma mulher?

Tu e Eu (1971), a sua segunda longa-metragem, realizada em 1971, é prova das palavras de Shepitko. Resumidamente, Pyotr é médico na remota Sibéria, e está a atravessar uma crise emocional. Assistimos ao aprofundamento da crise deste homem de meia-idade, médico divorciado, que volta a Moscovo em férias e reencontra a ex-mulher, Katya. Este reencontro abre brechas no sentido da sua vida. O amigo Sacha, também cirurgião e com quem trabalhava, tem agora um caso com Katya.

A busca identitária e-existencialista na sociedade moderna é o mote que atravessa o filme e afecta este trio de personagens. Como refere Willem Doise no prefácio ao livro *Masculino e Feminino – A Construção Social da Diferença*:

Já não é a natureza dos seres que define as suas características psicológicas, antes a explicação se torna mais relacional: é a natureza do tecido das relações em que as pessoas participam que modela a maneira como elas se comportam em relação aos outros, como elas se representam reciprocamente e como constroem uma identidade própria. (Doise, 2010, p. 9)

Depois da separação, Katya emigrou para a Suécia, onde esteve três anos. Regressa a Moscovo e as preocupações com o futuro envolvem o novo companheiro, que não quer

¹⁴ Tradução da autora. Texto no original: “While Western scholars focus on her role as a woman in the industry, the Soviet consensus [...] is that Shepitko was in “no way” a maker of “woman’s film” After all, they point out, only one of her films features a female protagonist.” (Sorokina, 2017, pa. 24)

¹⁵ Tradução da autora. Texto no original: “I make my films as a woman,” she said, “but there’s real cinema and there’s feminine dabbling. Ninety per cent of our cinema is feminine dabbling—and men are its main practitioners”. (Sorokina, 2017, pa. 25).

ter uma relação estável. Katya também se preocupa com o ex-marido: quer que, Sacha e ele voltem a trabalhar juntos. Pyotr regressa à Sibéria sem nada dizer. A vida que tem na Sibéria é muito diferente daquela que vive na capital. Como médico, as crises prioritárias começam por ser as dos outros: as doenças físicas e psíquicas. Salva uma jovem do suicídio; ao mesmo tempo, percebe que a medicina não tem solução para outra rapariga (que acompanha no pequeno hospital onde trabalha, e que está a morrer).

Pyotr não consegue suportar o desespero dos falhanços do casamento. Está num impasse existencial. O clímax do filme acontece quando reencontra a jovem que se tentou matar. Ela finge que não o conhece, ele pede-a em casamento. Com ela, poderia ter tido um outro futuro. Desesperado, quer ser salvo pela rapariga que salvou. Percebe que ela tem a sua vida e que ele foi apenas alguém com quem um dia o seu destino se cruzou. A jovem parte com os amigos e quem Pyotr vê partir é Katya. Esse plano ambíguo, na verdade, corresponde a um *flashback*: momento da separação entre o protagonista e Katya, quando ela vai para a Suécia. Voltamos, no plano seguinte, a um plano geral da rapariga com os amigos. Tudo se confunde na cabeça de Pyotr: passado, presente, desejo e mágoa. Anais Nin tem uma visão bastante abrangente sobre as questões de género:

O homem detestou igualmente os papéis que lhe foram impostos e, quando dizemos que um homem não pode chorar e ser homem, isso é uma afirmação absurda. Os homens foram tão condicionados e programados e confinados em papéis estreitos como as mulheres. Eu sempre senti, como mulher, a necessidade de dialogarmos, de nos explicarmos. (Nin, 1995, p. 82)

Em paralelo, vemos a relação entre Katya e o ex-colega de Pyotr. Sacha não quer o aprofundamento da relação. É crucial a sequência (depois da cena em que ele se exhibe no circo), na casa dele, em que Katya começa a preparar uns ovos, e ele lhe pede que se vá embora. Não sabe como lidar com a vida a dois; no fundo, com uma mulher que cuide dele. Katya, por seu turno, tinha acabado de telefonar a Pyotr para saber se ele estava em Moscovo. Katya pergunta-lhe depois se ele acha que perderam oportunidades. Ele responde que são apenas acções imaturas de pessoas maduras. A relação termina nessa noite. Mais tarde no filme, voltamos a vê-los num encontro ocasional na rua: ele saiu de casa pela manhã, feliz, e Katya está a entrar num táxi.

É com o rosto da rapariga em fase terminal que Shepitko termina o filme. Trata-se de uma visão de Pyotr, no meio do frio e da neve insuportáveis, no mais inóspito dos lugares - depois de, nessa cena, se ter deixado ficar para trás entre os amigos caçadores. Nesse momento a sós, vislumbra também um lobo, que o leva para o passado: vemos então, em analepse, a sua felicidade quando trabalhava com o amigo Sacha, e faziam experiências com cães. Esses são os cães do começo do filme (só nesta altura Shepitko estabelece a ligação com essas imagens iniciais).

Shepitko compreende que a humanidade não se coaduna com o estereótipo do que é um homem e uma mulher. Contra as regularidades comportamentais referentes a cada um dos sexos, a realizadora parece seguir o ditame da igualdade, como destaca Amâncio (2010):

Mas é possível observar regularidades nos comportamentos de homens e mulheres sem que elas sejam explicadas pelo sexo dos indivíduos [...]. Quando colocamos homens e mulheres em contextos em que os respectivos universos simbólicos são igualmente valorizados, verificamos que os homens adoptam comportamentos femininos e as mulheres comportamentos masculinos, mas o facto de homens e mulheres possuírem,

à partida, fronteiras diferentes, impõe limites a este jogo e impede que as trocas se façam nos mesmos termos para os dois grupos. (Amâncio, 2010, p. 74)

Em *Tu e Eu* (1971), Shepitko retrata ainda a vida cosmopolita acelerada. Temos as viagens entre Moscovo e a Sibéria, em que as paisagens e as pessoas são contrastantes, mas em que o essencial é a existência: Como viver? Como continuar a viver, e encontrar o sentido individual, com os outros e em comunidade?

Este é o único filme a cores da cineasta. Aquele em que a mulher (Katya) rompe com o casamento, emigra sozinha e abre uma fenda emocional no homem - provando que, acima de tudo, é o modo de ser humano que está em jogo no cinema de Larisa Shepitko. Estamos, por outro lado, perante a melancolia de Pyotr, que Judith Butler descortina bem em *Problemas de Género*, lembrando o texto *Luto e Melancolia*¹⁶, de Freud:

O melancólico rejeita a perda do objecto, e a internalização torna-se uma estratégia de ressuscitar magicamente o objecto perdido, não só porque a perda é dolorosa, mas porque a ambivalência sentida em relação ao objecto exige a sua preservação até que as diferenças se resolvam. (Butler, 2017, p. 149)

É com esta melancolia que, na ambiguidade, termina o filme – entre imagens do passado e da amizade com Sacha e a brancura da neve, o olhar de Pyotr sobre o lobo, e, por fim, com a visão da rapariga doente.

5. Nadya, a mulher fora das convenções

A certa altura, em *Asas* (1966), Nadya descasca batatas e pergunta porque é que alguém deve passar o domingo a descascar batatas. Existem restaurantes. A funcionária responde-lhe que ela, Nadya, não vai a restaurantes. Nadya diz que a partir daquele dia passará a ir. Nadya tira o avental, deixa a tarefa que estava a fazer, e sai. Nadya, como directora pedagógica, sente-se perdida. Shepitko coloca uma mulher no centro da decisão, mas uma mulher com papéis geralmente atribuídos a homens. Vemos Nadya a ser valorizada pelos antigos colegas pilotos e pelos jovens aspirantes; pertencer à assembleia popular; ser-lhe confiado o mais elevado cargo decisivo e executivo numa escola. Trata-se da inversão do estereótipo. Refere Amâncio:

As mulheres encontram, portanto, maiores dificuldades de legitimação da sua autoridade nas organizações, que se traduzem na sua segregação para as profissões que exigem menos supervisão sobre outros, ou para os cargos em que a natureza das decisões exige menos autoridade. (Amâncio, 2010, pp. 74-75)

Nadya tenta manter a disciplina entre os alunos; é firme na relação com a filha, Tanya. Mas está em crise e não sabe que percurso pessoal e profissional traçar agora na sua vida. Quem é Nadya sem pilotar? Que amigos tem, e como se sente entre eles? Nadya preteriu do casamento, adoptou uma criança em vez de ser mãe biológica, e esteve na guerra. Sente falta dessa força heróica. Sente-se prisioneira de uma mudança que não consegue fazer. Não é dona de casa, não é directora, não consegue ser mãe, não se

¹⁶ *Luto e Melancolia* apareceu pela primeira vez em 1917, no *Internationale Zeitschrift für Ärztlich Psychoanalyse*, e foi publicado no primeiro conjunto de livros das obras metapsicológicas e dos *Escritos Gerais Sobre a Teoria das Neuroses de Freud*, em 1918.

consegue casar. Sente-se só. Amâncio, nos seus estudos, ajuda-nos a compreender a solidão de Nadya.

Pelo contrário, o facto do modelo feminino socialmente valorizado só se aplicar às próprias mulheres e implicar a invisibilidade individual dos membros dessa categoria reflecte-se na sua dificuldade em construir uma representação de si e em adoptar comportamentos que proporcionem o sentimento de singularidade individual sem entrar em conflito com a pertença colectiva. (Amâncio, 2010, pp. 177-178)

No início do filme, Nadya tenta ser feliz na sua nova vida: vai com os filhos da funcionária passear à beira-rio. Parece sonhadora e aliviada; mostra um outro corpo e identidade; está de fato de banho - um contraste com o fato completo e formal com que a vimos na maioria das cenas. Aliás, a cena do genérico acontece no alfaiate, quando está a tirar medidas para fazer um novo fato. Nadya leva as crianças ao aeródromo: roupas leves e claras, lenço na cabeça. Nadya é recebida como igual entre os pilotos, que a tratam como figura de proa, protagonista de um cenário de guerra:

Uma coisa, porém, é clara: para uma mulher optar por [...] uma carreira artística foi necessário um certo grau de não convencionalidade, tanto no passado como no presente; quer a mulher artista se rebelde ou não contra a atitude da sua família ou encontre força na atitude da família, deve, em qualquer caso, ter um forte traço de rebelião dentro dela para abrir caminho no mundo da arte, em vez de se submeter aos papéis aprovados socialmente de esposa e mãe - os únicos que todas as instituições sociais lhe atribuem automaticamente. Só adoptando, ainda que dissimuladamente, atributos “masculinos” de obstinação, concentração, tenacidade e absorção das suas ideias e trabalho - a seu próprio custo -, é que as mulheres tiveram, e continuam a ter sucesso, no mundo da arte. (Nochlin, 2022, pp. 97-98)¹⁷

Foi o que sucedeu a Nadya. Porém, a guerra terminou. Nadya deixou de pilotar. Como é que lida com a vida privada e doméstica, agora que se retirou da profissão de piloto, e é directora da escola? Como lidar com o quotidiano, quando ele não reflecte a identidade que sobre si construiu? De fato formal, Nadya é importante; uma mulher a quem ninguém distingue pelo género e todos valorizam social e profissionalmente. Nadya deseja que Tanya, que se casou recentemente, a visite. Em conversa com o amigo Pavel, percebemos que ela nunca teve muito tempo para a filha. Dedicou-se à carreira. Tanya parece ter escolhido uma vida diferente da mãe. Nadya vive sozinha. Sai de casa, vai até um restaurante, onde não a deixam entrar: não servem mulheres que não estejam acompanhadas, depois das seis. A opção de vida de Nadya tem consequências, e de algumas delas só agora se apercebe quando amplia a vida, para lá do trabalho como piloto. Nadya vai para um restaurante onde só estão homens, à excepção dela e da empregada; fica com um antigo colega, que a apresenta a outros homens; parece sentir-se bem. A reflexão de Amâncio auxilia-nos sobre este contexto em que a protagonista de *Asas* (1966) se encontra, e com o qual se sente familiarizada.

¹⁷Tradução da autora. Texto no original: “*One thing however is clear: for a woman to opt [...] for a career in art has required a certain amount of unconventionality, both in the past and at present; whether or not the woman artist rebels against or finds strength in the attitude of her family, she must in any case have a good strong streak of rebellion in her to make her way in the world of art at all, rather than submitting to the socially approved role of wife and mother, the only role to which every social institution consigns her automatically. It is only by adopting, however covertly, the “masculine” attributes of single-mindedness, concentration, tenaciousness and absorption in ideas and craftsmanship for their own sake, that women have succeeded, and continue to succeed, in the world of art.*” (Nochlin, 2022, pp. 97-98).

É por isso que quando situamos os indivíduos em contextos públicos, como o do trabalho, os homens afirmam a sua distintividade de forma relativamente consistente, mas as mulheres fazem-no sob certas condições: a de que este comportamento não implique uma ruptura com o modo de ser feminino e a de que ele não subverta a natureza da relação entre sexos. (Amâncio, 2010, p. 180)

Como vimos anteriormente, Pyotr, em *Tu e Eu* (1971), é mais afirmativo quando assume a sua posição de médico na Sibéria. Pelo contrário, Nadya sente-se melhor entre os que continuam a ter a profissão com a qual se identificou toda a vida - e que traça também o seu modo de ser e a sua liberdade: pilotar (ter asas, voar...) e estar no ar, ao comando de uma máquina. Por tal, como escreve Nin:

[...] a emancipação nunca é atingida apenas por um segmento de pessoas, tem de ser simultânea e tem de nos acontecer a todos. Mas também penso que os homens aprenderam com a grande demanda por parte das mulheres da sua identidade, aprenderam que temos de nos despojar da programação, do condicionamento, da educação, dos tabus e dos dogmas que nos foram inculcados. (Nin, 1995, p. 51)

Nadya visita a filha para conhecer o genro. Estão muitas pessoas em casa de Tanya, e brindam à presença de Nadya. No entanto, Nadya está infeliz: foi sua a iniciativa de ir ver Tanya e diz para si mesma, que se ela fosse filha biológica, a degenerava. Confessa a Pavel que teria sido melhor adoptar um rapaz, como ele sugerira. Ela pensava que uma menina seria próxima da mãe.

Em *Asas* (1966), são frequentes os planos subjectivos, acompanhados pelo motivo musical. São vistas do céu - que podemos identificar com um voo de Nadya. A sua cabeça está no ar, nos tempos em que foi piloto. Nadya é emancipada, mas já não sabe emancipar-se nesta fase tardia da vida. Conseguiu inverter concepções quanto à atribuição de papéis e comportamentos pré-concebidos a homens e mulheres. É neste sentido que Min escreve: “Emancipação não significa trabalhar com dogmas, mas trabalhar como se o caso de cada mulher fosse diferente.” (Min, 1995, p. 68). Porém, as opções de Nadya parecem arredá-la, na meia-idade, de lidar com toda a complexidade da vida em sociedade. Como se um lado seu tivesse de ser “masculino”, de acordo com o que convencionalmente é considerado e assumido no comportamento de um homem. É dura, mas quer ser livre; é inquisitiva com o genro, mas generosa com a mulher do restaurante; é amigável e esconde os seus mais profundos sentimentos. É sonhadora, e está muito sozinha. Sente a falta de um homem, quer casar com Pavel, que não a vê como mulher e pessoa, em todas as suas dimensões, sobretudo sexual e afectiva. Por outras palavras: “A interiorização do modo de ser feminino como uma natureza, confrontada com os valores dominantes do mundo do trabalho leva as mulheres a procurar minimizar a discriminação de que são objecto, sem que isso afecte uma essência feminina que procuram conservar.” (Amâncio, 2010, p. 181).

Quando a filha a visita, sentimos a profunda solidão de Nadya. Nadya percebe que Tanya casou só para sair de casa, mas é também a filha quem a aconselha a começar uma vida nova: a casar-se e deixar os alunos. Nadya responde que é uma velha, soldado rude, não sou sofisticada. Nadya confessa que toda a vida se dedicou aos outros, dizendo ainda que a filha tem pena de mim, quando devia sentir inveja. Tanya sai, e Nadya fica a chamá-la, baixinho, na casa vazia.

Nadya é uma mulher em crise: não consegue estar com ninguém, porque não sabe lidar com quem é. Na escola não sabe como agir com autoridade, porque não gosta de ali estar - o regresso e o desprezo de um aluno que tinha expulsado.

Na terceira parte, Nadya viaja num autocarro cheio de desconhecidos até perto do aeródromo. Vai ao restaurante onde só iam homens e fica a conversar com a empregada. Diz à empregada que anda sempre a correr de um lado para o outro para nada. As duas mulheres dançam, comem. E a outra mulher aconselha-a a gozar a vida, porque o tempo passa rápido. Nadya sente-se feliz nas ruas: compra rabanetes, tenta lavá-los numa torneira; começa a chover, e a chuva até parece um milagre para ela lavar os legumes. Repentinamente, todos desaparecem. As ruas ficam desertas e Nadya está só. Como se tudo não tivesse passado de um sonho que terminou em pesadelo. O seu estado interior - a solidão que sente - é correlato do que lhe sucede ao longo dos dias.

Nadya recorda Mytia, o colega que morreu na guerra, e que ela amava. Vai até ao museu militar onde está a acontecer uma visita de estudo de jovens estudantes. Fotografias suas estão expostas, como heroína de guerra, ao lado do colega piloto que morreu. Pavel, director do museu, aparece, Nadya pergunta-lhe se quer casar com ela. Ele não responde. Nadya diz-lhe que ele a acha uma peça do museu, e que uma menina lhe perguntou se ela estava viva.

Ambas as metáforas exteriorizam o que sente: Nadya não está a viver como gostaria; não sabe como pode hoje sentir-se viva. É uma crise de meia-idade, é uma crise pela perda de Mytia, pela partida da filha, uma crise por não ser já heroína entre homens pilotos na guerra... Ainda na mesma cena, antes de sair, Nadya diz a Pavel que tomou a decisão de sair da escola, e que vai passar pelo aeródromo.

O filme termina com a única vida que interessa à protagonista, entre os jovens pilotos, que começam a empurrar um avião onde ela entra. Quando o avião se está a aproximar da gare, Nadya decide tirá-lo do chão, descola e pilota-o. Voa sobre os céus. Consegue voltar a ser, naquela tarde, uma mulher livre. Com asas. Como argumenta Amâncio:

[...] os papéis sexuais são construções sobre as orientações comportamentais das categorias sexuais, que se articulam com os estereótipos dessas categorias e constituem a dimensão comportamental das representações largamente partilhadas sobre o modo de ser de homens e mulheres.” (Amâncio, 1994, pp. 75-76)

É neste conflito interno que vive Nadya: a sua construção social é a de uma espécie de mulher-homem. Porém, Nadya agrega a disciplina à liberdade de querer viver e ser afectuosa com todos. Isto abre um fosso na personagem criada por Larisa Shepitko - provavelmente aquela que, de modo mais profundo, reflecte o caminho pessoal da realizadora. É nesta direcção que vai também Judith Butler, partindo de Foucault:

E descobre-se que o sujeito feminista é constituído discursivamente pelo próprio sistema político que se supõe facilitar a sua emancipação. Isto torna-se politicamente problemático se se mostrar que o sistema produz sujeitos com género ao longo de um eixo diferencial de dominação, ou que produz sujeitos que se presume serem masculinos. Nesses casos, claro que um apelo acrítico a esse sistema para a emancipação das “mulheres” será contraproducente. (Butler, 2017, p. 55)

6. Quem sou eu? As crises existenciais não têm género

Larisa Shepitko contrabalança a crise do protagonista de *Tu e Eu* (1971) com a crise da heroína de *Asas* (1966). Um homem e uma mulher; ou melhor, duas pessoas que, no fundo e no ponto da vida em que se encontram cada uma delas, não se sentem vivas. Perderam alguma coisa pelo caminho, nas suas profissões, relações pessoais e afectivas;

tentam lidar com a vida que lhes parece falhar, e aquém do que era ou desejam que tivesse sido. Talvez a desilusão seja uma boa palavra para caracterizar estas protagonistas.

Ambos os filmes foram alvo de censura. *Asas* (1966) teve uma curta distribuição, não teve sucesso entre os censores, nem com o público. *Tu e Eu* (1971) teve de ser cortado, para poder participar no Festival de Veneza. O cinema de Shepitko consegue derrotar estereótipos não só relativamente a temáticas (como a guerra, por exemplo), como a sentimentos e conflitos internos do ser humano. Esta problematização, ao nível da (des)igualdade de género, é salientada por Amâncio:

De facto, no caso das categorias sexuais que têm uma longa tradição histórica de diferentes posições e funções sociais, os estereótipos constituem um suporte representacional dessas diferenciações [...]. Aquilo que os distingue é precisamente que o estereótipo masculino define um indivíduo singular, através das dimensões de autonomia, auto-afirmação e controlo emocional, universalmente valorizado no adulto, e o estereótipo feminino refere-se a um indivíduo relacional e dependente que só é valorizado para as mulheres e quando está associado a uma determinada função social. (Amâncio, 2010, pp. 168-169)

Vemos Pyotr, em *Tu e Eu* (1971), perdido, emocionalmente instável e à deriva. Por outro lado, *Asas* (1966) vai contra o consenso sobre os papéis atribuídos à mulher. Nadya é uma pessoa única em todas as suas particularidades. É isso que o filme descortina em 81 minutos:

[...] os conteúdos do estereótipo feminino só são especificamente femininos e consensuais quando se referem ao papel tradicional das mulheres, de mãe e dona de casa, porque quaisquer outros papéis sociais aplicados às mulheres implicam a assimilação de traços masculinos, [...] além de que as qualificações femininas perdem esse significado quando são inseridas num contexto que não lhes é próprio. (Amâncio, 2010, p. 169)

Nada disto tem lugar nas personagens principais de Shepitko, sobretudo em *Asas* (1966). São os outros que não vêem nada como alguém que também lida com crianças, é emotiva e capaz de casar; são os outros que a acham muito rígida. Ela quer ser dona de uma existência em que a liberdade do seu modo de ser exista. Em *Asas* (1966), vemos precisamente uma mulher que quebrou com os padrões de género, e que, por isso, também se viu limitada a determinadas tarefas e sentimentos, por parte de terceiros. O questionamento de Judith Butler ajuda-nos a concluir aquelas que são interrogações de Shepitko no filme – e que se estendem a *Ascensão e Tu e Eu*:

Se não é possível a uma “pessoa”, um “sexo” ou uma “sexualidade” que escape à matriz de poder e relações discursivas que produz e regula de facto a inteligibilidade desses conceitos, o que constitui a possibilidade de inversão, subversão ou deslocamento nos termos de uma identidade construída? Que possibilidades existem *em virtude* do carácter construído do sexo e do género? (Butler, 2017, p. 103)

O voo final de Nadya pode deixar-nos em aberto o futuro. Em última instância é, metaforicamente, um voo em direcção a um desconhecido onde é possível criar uma nova identidade. Simultaneamente, na liberdade de ser ainda a mulher que foi, e que a faz sentir dona da sua autonomia. Aquela que se lança aos céus numa aeronave, sem que ninguém nesse instante à sua volta o espere. Quem está no ar é uma pessoa livre: Nadezhda. É o que nos diz o desfecho de *Asas* (1966). As asas são a liberdade por que cada um de nós

tem de lutar sem medo do incerto desconhecido. E, neste âmbito: “Os géneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, nem reais nem aparentes, nem originais nem derivados. Não obstante, enquanto portadores credíveis desses atributos, os géneros também podem tornar-se total e radicalmente *incríveis*.” (Butler, 2017, p. 280)

7. Preâmbulo

Não pretende esta parte final do artigo ser uma sùmula do caminho que traçámos até aqui. Antes, tem como intuito sublinhar a importância da cineasta soviética para um outro entendimento artístico - declaradamente cinematográfico - no modo de ver, que não se limita a fronteiras emocionais, sociais e de género - que complexifica o que é ser-se humano em todas as suas dimensões. Queremos assinalar também, o lado enigmático que subjaz a um percurso criativo e crítico interrompido prematuramente.

O impacto da morte de Larisa Shepitko foi tal na vida de Klimov, seu marido, que o realizador decidiu terminar o filme que a mulher tinha já começado a rodar, *Farewell* (1983). Klimov realizou ainda, um filme anti-guerra, *Vem e Vê* (1985). Antes, tinha-se dedicado intensamente a um documentário de homenagem a Shepitko, *Larisa*¹⁸ (1980), composto por excertos de depoimentos, entrevistas e imagens feitas pela cineasta para *Farewell*. O filme termina com o último plano filmado por Shepitko: uma árvore está à nossa frente, envolvida em nevoeiro. A câmara viaja à volta do tronco, por galhos que parecem estender-se ao um céu infinito. “É uma imagem de continuação e renovação; um encapsulamento do ciclo interminável da vida e da morte. Ao mesmo tempo, esperançoso e devastador [...]” (Pronger, 2021, pa. 24),¹⁹ conclui Rachel Pronger. É uma imagem de liberdade, acrescento, como o voo de Nadya, e os planos de suspensão da dura realidade e sobrevivência de Sotnikov, e a paragem na neve siberiana de Pyotr. Imagens de *Ascensão* (1977).

Larisa Shepitko é a prova de que os caminhos, na arte e na luta pela independência pessoal e social, não são fáceis. A sua partida prematura deixa-nos a pensar sobre o que seriam os seus filmes posteriores, as suas abordagens humanistas ao indivíduo e às relações.

Referências

- Amâncio, L. (2010). *Masculino e Feminino: a Construção Social da Diferença*. Edições Afrontamento.
- Butler, J. (2017). *Problemas de Género*. Orpheu Negro.
- Hard To Find Movies (2023, abril 23). *Larisa*. [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=7_yChFr5IT0
- Klimov, E. (Realizador). (1980). *Larisa* [Filme Documentário].
- Klimov, E. (Realizador). (1983). *Farewell* [Filme]. Mosfilm.
- Klimov, E. (Realizador). (1985). *Vem e Vê*. [Filme]. Mosfilm.
- Morin, E. (1998). *O Homem e a Morte*. Publicações Europa-América.
- Nin, A. (1995). *Fala uma Mulher*. Editorial Presença.
- Nochlin, L. (2021). *Why Have There Been No Great Women Artists?* Thames and Hudson.

¹⁸ Podemos ver o filme, de dezanove minutos no Youtube (Hard to find, 2023).

¹⁹ Tradução da autora. Texto no original: *It is an image of continuation and renewal, an encapsulation of the endless cycle of life and death. Hopeful and devastating at the same time, [...]*. (Pronger, 2021, pa. 24).

- Pronger, R. (2021). *How Larisa Shepitko's pursuit of truth produced a searing legacy of anti-war films*. The Calvert Journal. <https://www.new-east-archive.org/articles/show/12650/larisa-sheptiko-soviet-filmmaker-antiwar-legacy-wings-the-ascent>
- Shepitko, L. (Realizadora). (1966). *Asas* [Filme]. Mosfilm.
- Shepitko, L. (Realizadora). (1971). *Tu e Eu* [Filme]. Mosfilm.
- Shepitko, L. (Realizadora). (1977). *Ascensão* [Filme]. Mosfilm.
- Sorokina, A. (2107). *The Lady Vanishes: Soviet Censorship Socialist Realism, and the Disappearance of Larisa Shepitko*. *Film Matters Winter 2017*. https://fms.wustl.edu/files/fms/imce/sorokina_shepitko.pdf
- Weil, S. (2004). *A Gravidade e a Graça*. Relógio d'Água.