

CINEMA



TERRITÓRIO

REVISTA INTERNACIONAL DE
ARTE E ANTROPOLOGIA DAS IMAGENS

António Baía Reis, Guida Mendes,
Inês Rebanda Coelho & Teresa Norton Dias

**CINEMA
(NO) FEMININO**

N.º 9 | 2024

ISSN 2183-7902

Cinema & Território

Revista de arte e antropologia das imagens

N.º 9 | CINEMA (NO) FEMININO | 2024

Propriedade

Universidade da Madeira (UMa)

Endereço

Caminho da Penteada, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

ISSN: 2183-7902



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

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

DIREÇÃO & EDIÇÃO | DIRECTION & EDITION

António BAÍA REIS | Universidad Carlos III de Madrid (ES)

Guida MENDES | Universidade da Madeira-UMa | CIE-UMa

Inês Rebanda COELHO | CECC - UCP

Teresa NORTON DIAS | Universidade da Madeira-UMa | CRIA-NOVA FCSH /
IN2PAST

COMISSÃO CIENTÍFICA | SCIENTIFIC COMMITTEE

Gerald BÄR | Universidade Aberta | CECC – Centro de Estudos de Comunicação e
Cultura | Lisboa/Portugal

Denis BIGET | Université de Bretagne Occidentale | CRBC – Centre de Recherche
Bretonne et Celtique | França

Fernanda CARLOS BORGES | Universidade Federal do ABC | Corpo e educação nas
perspectivas da cognição, da justiça e do género | S. Paulo/Brasil

Gonzalo Pavés BORGES | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

Romy CASTRO | Universidade Nova de Lisboa (FCSHUNL) | ICNOVA – Cultura,
Mediação e Artes (CM&A) | Lisboa Portugal

Natacha CYRULNIK | Université d’Aix-Marseille | CNRS – Centre National de la
Recherche Scientifique – Prism «perception, representations, image, sound, music» |
Marselha/França

Pompeyo Pérez DIAZ | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

Pascal DIBIE | Université Paris VII-Denis Diderot | França

Anne Martina EMONTS | Universidade da Madeira | CECC – Centro de Estudos de
Comunicação e Cultura | Portugal

Christine ESCALLIER | Universidade da Madeira | CRIA – Centro em Rede de
Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal

Fernando Baños FIDALGO | Universidad Rey Juan Carlos | Escuela Universitaria
TAI | Madrid/Espanha

Tales FREY | CEHUM | Universidade do Minho | Braga/Portugal

Pau Pascual GALBIS | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal | Cultura Urbana e
Criação Audiovisual/Universidad de La Laguna | Espanha

Margarita LEDO ANDIÓN | Universidade de Santiago de Compostela | Grupo de
Estudos Audiovisuais | Galiza/Espanha

Vitor MAGALHÃES | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal

Alice MARTINS | Universidade Federal de Goiás | Goiás/Brasil

Samuel MATEUS | Universidade da Madeira | LabCom.IFP-CECL | Madeira/Portugal

Carles MÉNDEZ | Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez | México

Fernando MIRANDA | Universidad de la República | Escuela Nacional de Bellas
Artes | Montevideo/Uruguay

Cristiane Pimentel NEDER | Universidade do Estado de Minas Gerais | Passos
MG/Brasil

Eduarda NEVES | Escola Superior Artística do Porto | CEAA-Centro de Estudos
Arnaldo Araújo | Porto/Portugal

Pedro NUNES | Universidade Aberta | Instituto de Etnomusicologia (INET-md) –
FCSH-UNL | Lisboa/Portugal

Cláudia Marisa SILVA DE OLIVEIRA | Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo | Instituto de Sociologia da Universidade do Porto | Porto/Portugal

José da SILVA RIBEIRO | CEMRI – Media e Mediações Culturais | Lisboa/Portugal
Filomena SILVANO | Universidade Nova de Lisboa (FCSH) | CRIA – Centro em Rede
de Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal
António Carlos VALENTE | Universidade da Madeira | CIERL-Centro de Estudos
Regionais e Locais | Madeira/Portugal
António Costa VALENTE | Universidade de Aveiro | Cine-Clube de Avanca; Festival
de Avanca | Aveiro/Portugal

ÍNDICE

PREFÁCIO	8-9
A relação entre memória e lugar no cinema feminino Romy CASTRO.....	11-19
Mulheres que vêm e vivem universos masculinos: da realizadora Shepitko à protagonista Nadezhda Mónica Santana BAPTISTA	20-36
Observação e pensamento: imagens realizadas por mulheres no documentário brasileiro contemporâneo Daniel LEÃO.....	37-49
«Aqui não é o céu do Bié » : a representação alegórica da luta de libertação e da guerra civil angolanas no filme <i>Na Cidade Vazia</i> de Maria João Ganga Sofia Afonso LOPES & Ana Paula TAVARES.....	50-59
The commitment of women through the production of a creative documentary about Indochina Natacha CYRULNIK	60-75
Som para Cinema no Feminino: A Carência de Reconhecimento Profissional Inês REBANDA COELHO	76-92
The ivory damsel is bored: changing female dynamics for the Ovidian Galatea in Michelangelo Antonioni's <i>Identificazione di una Donna</i> (1982) Sílvia Catarina Pereira DIOGO	93-109
A terceirização da maternidade a partir da representação cinematográfica da empregada doméstica: Olhares e caminhos construtores em <i>Que horas ela volta?</i> Adriano Medeiros da ROCHA & Uriel Filipe Marques SILVA.....	110-123
Joana, a Romantic Woman-as-Witch Heroine in the film <i>O Crime de Aldeia Velha</i> (1964) by Bernardo Santareno, Manuel de Guimarães and José Carlos Andrade Inês TADEU	124-141
Nena ¿Qué querés ser cuando seas grande? Creación audiovisual en ámbitos escolares Fernando MIRANDA & Graciela ACERBI.....	142-158
Videoarte - identidade de género e território na prática da Cidadania Digital Sílvia Venturinha JERMIAS, Ana Isabel SOARES & Isabel Cristina CARVALHO	159-176

RECENSÃO

TÁR (2022) de Todd Field. A Maestrina de Berlim
Teresa NORTON DIAS 178-181

ENTREVISTAS

À conversa com a artista plástica Filipa Venâncio: como o imaginário constrói a
pintura...
Guida MENDES & Teresa NORTON DIAS 183-188

À conversa com a realizadora Melanie Pereira: O Cinema no Feminino «Por um cinema
de respeito»
Inês REBANDA COELHO 189-197

EDITORIAL

É com grande satisfação que apresentamos esta nova edição da revista internacional *Cinema & Território*, um espaço dedicado a explorar as intersecções entre a arte cinematográfica e a antropologia das imagens. Este número reúne contribuições de académicos, cineastas e artistas que trazem perspetivas inovadoras, questionando e expandindo as fronteiras do pensamento visual e cultural.

A cada publicação, a *Cinema & Território* tem-se afirmado como uma revista que desafia os limites convencionais, examinando o cinema como uma expressão profundamente enraizada nas paisagens culturais. Nesta edição, os artigos revelam um leque diversificado de abordagens teóricas e práticas, expondo o potencial do cinema como “uma verdade a vinte e quatro fotogramas por segundo,” nas palavras de Jean-Luc Godard. Esta verdade cinematográfica, contudo, transcende o visível, tocando aspetos mais profundos, que emergem do encontro entre o espaço físico e o simbólico, exatamente o que aqui nos propomos investigar. Este nono número representa um avanço importante na missão da *Cinema & Território*, criando um espaço de diálogo crítico que valoriza a pluralidade de vozes e interpretações. É um esforço que nos permite aprofundar a compreensão do cinema como uma forma de expressão estética e social, oferecendo uma plataforma onde diversas disciplinas se cruzam e se entrelaçam.

Agradecemos profundamente a todos os autores e colaboradores que enriqueceram esta edição com as suas reflexões e análises. Esperamos que este volume inspire novas perspetivas, motive investigações futuras e contribua para uma compreensão mais rica da relação entre cinema e território, tal como foi imaginado por aqueles que veem na imagem em movimento uma forma singular de pensamento e expressão.



We are delighted to present this new issue of the international journal *Cinema & Território*, a space dedicated to exploring the intersections between cinematic art and the anthropology of images. This issue brings together contributions from academics, filmmakers and artists who bring innovative perspectives, questioning and expanding the boundaries of visual and cultural thought.

With each publication, *Cinema & Território* has established itself as a journal that challenges conventional boundaries, examining cinema as an expression deeply rooted in cultural landscapes. In this issue, the articles reveal a diverse range of theoretical and practical approaches, exposing cinema's potential as “a truth at twenty-four frames per second,” in the words of Jean-Luc Godard. This cinematic truth, however, transcends the visible, touching on deeper aspects that emerge from the encounter between physical and symbolic space, exactly what we propose to investigate here. This ninth issue represents an important step forward in *Cinema & Território*'s mission, creating a space for critical dialog that values the plurality of voices and interpretations. It is an effort that allows us to deepen our understanding of cinema as a form of aesthetic and social expression, offering a platform where different disciplines intersect and intertwine.

We are deeply grateful to all the authors and contributors who have enriched this edition with their reflections and analyses. We hope that this volume will inspire new perspectives, motivate future research and contribute to a richer understanding of the relationship between cinema and territory, as envisioned by those who see the moving image as a unique form of thought and expression.

A Direção da *C&T* / *C&T* Management Board

PREFÁCIO

Esta coletânea de artigos e entrevistas é um convite a explorar-se a interseção entre cinema, memória, gênero e representações culturais, através de uma perspectiva crítica feminina. Em cada análise, a figura da mulher emerge não apenas como tema central, mas como uma força criadora e transformadora de narrativas e imagens. O percurso inicia-se com “A relação entre memória e lugar no cinema feminino”, que propõe uma reflexão sobre a forma como as cineastas mulheres reconstróem espaços e memórias, desenhando uma geografia simbólica singular, frequentemente desafiando as convenções cinematográficas tradicionais. Esta discussão é aprofundada em “Mulheres que vêm e vivem universos masculinos”, onde as realizadoras e as suas protagonistas confrontam as dinâmicas opressivas dos mundos masculinos, exemplificadas pelas obras de Larisa Shepitko e personagens como Nadezhda.

O documentário brasileiro contemporâneo ganha destaque em “Observação e pensamento: imagens realizadas por mulheres no documentário brasileiro contemporâneo”, onde a criação feminina é analisada como um espaço de resistência e inovação. O contexto africano é abordado em “‘Aqui não é o céu do Bié’: a representação alegórica da luta de libertação e da guerra civil angolanas no filme *Na Cidade Vazia*”, que aborda o papel do cinema na preservação da memória de conflitos históricos. No âmbito internacional, encontramos uma análise do compromisso das mulheres na criação documental em “*The commitment of women through the production of a creative documentary about Indochina*”, reforçando a presença feminina em espaços criativos historicamente dominados por homens. A falta de reconhecimento das profissionais mulheres na produção cinematográfica é tratada em profundidade em “Som para Cinema no Feminino: A Carência de Reconhecimento Profissional”, lançando luz sobre a invisibilidade do trabalho feminino em áreas técnicas do cinema. Em “*The ivory damsel is bored*”, as dinâmicas femininas são discutidas na adaptação de Michelangelo Antonioni, e a forma como a mitologia é repensada através da figura de Galateia. A questão da maternidade é desafiada em “A terceirização da maternidade a partir da representação cinematográfica da empregada doméstica”, que analisa “Que Horas Ela Volta?” como um retrato multifacetado do trabalho feminino e das complexas relações de poder subjacentes. “*Joana, a Romantic Woman-as-Witch Heroine in the film O Crime de Aldeia Velha*” explora a representação da mulher como heroína romântica e feiticeira, desafiando estereótipos com uma narrativa poderosa. Já “*Nena ¿Qué querés ser cuando seas grande?*” leva-nos ao contexto escolar, onde a criação audiovisual é utilizada como uma ferramenta de empoderamento e expressão. A videoarte, o gênero e o território cruzam-se no artigo “Videoarte – identidade de gênero e território na prática da Cidadania Digital”, uma reflexão sobre como as novas tecnologias estão a ser utilizadas para questionar e expandir as noções de identidade e pertença. Encerramos com a recensão ao filme *TÁR* (2022), de Todd Field, uma narrativa sobre poder e autoridade no contexto de uma maestrina em Berlim, e com duas entrevistas inspiradoras: uma com a artista plástica Filipa Venâncio e outra com a realizadora Melanie Pereira, que partilham as suas visões sobre arte, cinema e o papel da mulher num mundo ainda marcado por desafios e preconceitos.

Esta coletânea oferece uma multiplicidade de perspectivas, todas marcadas por uma abordagem feminina que, ao mesmo tempo, denuncia, recria e transforma o mundo que a rodeia. Ao ler estas reflexões, somos convidado(a)s a reconsiderar o papel da mulher no cinema e na arte, nas suas mais diversas formas de expressão e resistência.

A Direção da C&T

PREFACE

This collection of articles and interviews is an invitation to explore the intersection between cinema, memory, gender and cultural representations, through a critical female perspective. In each analysis, the figure of the woman emerges not only as a central theme, but as a creative and transforming force in narratives and images. The course begins with “The relationship between memory and place in women's cinema”, which proposes a reflection on how women filmmakers reconstruct spaces and memories, drawing up a unique symbolic geography, often challenging traditional cinematographic conventions. This discussion is further developed in “Women who see and live male universes”, where the directors and their protagonists confront the oppressive dynamics of male worlds, exemplified by the works of Larisa Shepitko and characters such as Nadezhda.

Contemporary Brazilian documentary is highlighted in “Observation and thought: images made by women in contemporary Brazilian documentary”, where female creation is analysed as a space of resistance and innovation. The African context is addressed in “*Aqui não é o céu do Bié: a representação alegórica da luta de libertação e da guerra civil angolanas no filme Na Cidade Vazia*”, which looks at the role of cinema in preserving the memory of historical conflicts. Internationally, we find an analysis of the commitment of women in documentary creation in “The commitment of women through the production of a creative documentary about Indochina”, reinforcing the presence of women in creative spaces historically dominated by men. The lack of recognition of women professionals in film production is dealt with in depth in “Sound for Cinema by Women: The Lack of Professional Recognition”, shedding light on the invisibility of women's work in technical areas of cinema. In “The ivory damsel is bored”, female dynamics are discussed in Michelangelo Antonioni's adaptation, and how mythology is rethought through the figure of Galatea. The question of motherhood is challenged in “The outsourcing of motherhood from the cinematographic representation of the domestic worker”, which analyses “What Time Does She Come Back?” as a multifaceted portrait of women's work and the complex underlying power relations. “Joana, a Romantic Woman-as-Witch Heroine in the film *O Crime de Aldeia Velha*” explores the representation of women as romantic heroines and witches, challenging stereotypes with a powerful narrative. “*Nena ¿Qué querés ser cuando se grande?*” takes us to the school context, where audiovisual creation is used as a tool for empowerment and expression. Video art, gender and territory intersect in the article “Video art - gender identity and territory in the practice of Digital Citizenship”, a reflection on how new technologies are being used to question and expand notions of identity and belonging. We close with a review of Todd Field's film *TÁR* (2022), a narrative about power and authority in the context of a conductor in Berlin, and two inspiring interviews: one with artist Filipa Venâncio and the other with director Melanie Pereira, who share their views on art, cinema and the role of women in a world still marked by challenges and prejudices.

This collection offers a multiplicity of perspectives, all marked by a feminine approach that simultaneously denounces, recreates and transforms the world around it. Reading these reflections, we are invited to reconsider the role of women in cinema and art, in their most diverse forms of expression and resistance.

C&T Management Board

CINEMA (NO)FEMMININO



A relação entre memória e lugar no cinema feminino

Romy CASTRO
ICNOVA CM&A|FCSHUNL
romycaastro_@hotmail.com

Resumo: A arte contemporânea que efetuamos, estabelece uma relação muito íntima entre memória e lugar, interligando-se na sua vertente cinematográfica, com o fazer-da-imagem. Esta relação que esteve sempre presente no nosso trabalho, e que coincide com a objectualidade das matérias e das formas que apreendemos através de diferenciadas técnicas, de onde se destaca a fotografia, que revela a possibilidade de a imagem descolar da obra, percorrendo o espaço do real de maneira errática e nomádica, e muito em particular o cinema enquanto arte do tempo e que trabalha o tempo, ao revelar novas possibilidades no fazer-da-imagem, e no devir artístico da imagem no nosso cinema. Interrogaremos este conceito de fazer-a-imagem, a partir dos filmes *A Terra como Acontecimento I* e *A Terra como Acontecimento II*. A crise dos géneros estéticos, a perda de especificidade dos meios, o poder transmórfico da arte ganham consistência através da imagem e dos seus modos de fazer, que se torna assim uma via de acesso para a compreensão das formas experimentais das artes contemporâneas. Esta investigação sobre a relação entre memória e lugar no cinema, permitirá apreender a estratégia artística que orienta o nosso trabalho na sua componente técnica e formal de cinematografia.

Palavra-chave: arte, imagem, técnica, cinema, feminino

Abstract: *The contemporary art that we make establishes a very close relationship between memory and place, intertwined in its cinematographic aspect with the making of the image. This relationship has always been present in our work, and coincides with the objectuality of the materials and forms that we apprehend through different techniques, particularly photography, which reveals the possibility of the image taking off from the work, travelling through the space of reality in an erratic and nomadic way, and in particular cinema as an art of time and which works on time, revealing new possibilities in the making of the image, and in the artistic becoming of the image in our cinema. We will interrogate this concept of image-making, starting with the films “The Earth as Event I” and “The Earth as Event II”. The crisis of aesthetic genres, the loss of specificity of media, and the transmorphic power of art all come to a head through the image and its modes of production, which thus becomes an access route for understanding the experimental forms of contemporary art. This research into the relationship between memory and place in cinema will allow us to grasp the artistic strategy that guides our work in its technical and formal cinematographic component.*

Keywords: *art, image, technique, cinema, feminine*

I

A partir de um exercício de reflexão, procedeu-se ao estudo do trabalho artístico, investigativo e cinematográfico levado a cabo através de uma pesquisa experimental, tendo presente os eixos de investigação que percorrem várias áreas transdisciplinares,

através de interseções, em que os contributos da criação contemporânea, revelam a apresentação de uma nova estratégica artística em torno das Matérias da Terra, que se estabelece numa relação original com a natureza, em vários domínios de expressão. Experimento inscrito igualmente nos filmes, *A Terra como Acontecimento I* e *A Terra como Acontecimento II*.

Extensões de referência na espacialização e materialização do nosso pensamento e da nossa evolução criativa e tecnológica, pois abrem um caminho possível para uma “arte global”¹ da Terra, numa linha de continuidade artística e geofilosófica², que se desenvolve e se articula num construir contínuo, para intersetar todas as dimensões da obra realizada, criando novas aparições e potencialidades no devir de uma distinta picturação do Mundo, com o fazer-da-imagem.

Uma experiência efetuada, que em desdobramento se abre e se manifesta, em novos discursos, para apreender nas suas inter-relações de coordenadas, os diversos aspetos materiais visíveis e invisíveis dos seus territórios, onde os lugares na sua unicidade e particularidade de tempo e de espaço qualificado, enformam as paisagens com os seus solos e subsolos, preenchidos com a existência das matérias singulares que lhes pertencem e que os identificam. Dimensões fundamentais para as nossas práticas estéticas em particular, porque nos permitem selecionar as matérias³ transformadoras que pretendíamos para serem em invento, a nossa inspiração, com as formas e as cores específicas da nossa imagem, e nessa condição, advirem dominantes para evocar a arte, elevando a relação entre memória e lugar para uma outra extensão, a que perscruta a Terra, para a expressar em ato, no seu gesto de construção e na sua manifestação artística visiva, para que esta se torne um acontecimento em si mesmo e aconteça.

O acontecimento que advém o centro da nossa reflexão geofilosófica, registando no nosso pensar estes espaços com os seus lugares únicos, que se desvelam nesta relação entre: memória-devir⁴ que emerge das matérias que pertencem á nossa percepção, e a memória semântica⁵, que categoriza concetualmente os lugares que a memória precisa, preservando a sua informação através das representações materiais realizadas.

Deste modo, a nossa memória, uma memória de experiência vivida, reativa-se e redescobre-se na dimensão que se torna mais solicitada. Ela torna-se um acontecimento, para se apresentar como um fenómeno instalativo. Materializa-se e articula-se, concetualmente, para arquivar e operar sempre aberta a novas dialéticas presentes, num transformar-se constante de mudança, que alarga o seu campo visual, com modelos tangíveis e diferenciados da natureza. Sinais visíveis que se concretizam no movimento do espaço absoluto da Terra, ao unir na sua imagem globalizante, a representação de todos os gestos exequíveis, preservando o que existe de mais verdadeiro no registo dos traços, de mais material na estrutura das matérias selecionadas, de mais visível em todas as capturas das imagens e de mais audível, nos registos de exploração e de captação de outras

¹ Fenómeno assinalável no nosso século foi a emergência da chamada “arte global” (Belitng), dando conta da crise do “mundo da arte” e a disseminação generalizada das práticas artísticas.

² “Geofilosofia é a reflexão sobre espaço e seus lugares, no modificar-se e configurar-se histórico e conceitual”. (Resta & Irineu, 2019, p. 37).

³ As matérias selecionadas foram principalmente os carvões minerais e vegetais, oriundos de todo o Planeta, que designamos por matérias-sombra. mas também piras e pirites da África do Sul e cristais brancos do Alasca, que designamos por matérias-luz, entre outras.

⁴ Esta memória conduz-nos para um fundamento epistemológico, onde as matérias que têm existência própria já se encontram todas formadas, o que implica que não podemos realizá-las nem fazê-las parecer ou ser de outra forma, que não seja a sua. Esta conceção essencialista orienta o trabalho da investigação para a descoberta das leis universais que regem a realidade, para em devir, potenciar a criatividade.

⁵ Nesta instância o cérebro agarra o que está armazenado na memória de longa duração e formula as ideias, os conceitos, bem como os significados que lhes correspondem.

possibilidades sonoras, as que exploram nos filmes, os sons naturais advindos do reagir da própria Terra, aqueles que se fazem escutar.

Construção ontológica em que arte e cinema revelam nas suas matérias, outros conceitos, numa metodologia transdisciplinar, que se articula e se movimenta em linguagens inovadoras, que criam e nomeiam novos percursos dos lugares e dos tempos memoriais, com novas perspectivas no espaço, ainda não expressas sobre a Terra, mas que apreendem no contexto as possibilidades do fazer, para as apresentar em registo cinematográfico, e duplamente, numa inter-relação entre formas de arte.

II

*A Terra só se vê no particular, e nunca em geral,
e quando se vê o particular, é no quadro de um determinado espaço,
historicamente construído, e não noutra.*
(Bragança de Miranda, 2005, p. 34)

Com o filme *A Terra como Acontecimento I*, primeiro registo artístico/cinematográfico realizado, dá-se o desdobramento do espectral da pintura para o cinema e a reinvenção tecnológica das práticas de representação, criando novas linguagens artísticas através da combinação destas duas formas de arte, que estabelecem a intermedialidade⁶, numa superação de fronteiras entre os seus sistemas.

Assim, ao inscrever três séries de obras sobre a Terra nas filmagens, o movimento de translação de cada uma, realociza as pinturas na “imagem-movimento” de outro espaço, que “não se divide sem alterar a sua natureza em cada divisão”⁷, (Deleuze, 1983, p. 9), na medida em que é a duração do tempo do experimento, a categoria temporal onde “cada movimento terá portanto a sua própria duração qualitativa”⁸ (idem, p. 10), que se altera aqui, na realocização da imagem do novo posicionamento, o espaço do filme. Conceção dinâmica que estabelece um diálogo muito singular; entre memória e lugar e entre pintura e cinema. Ao processar esta informação/analogia no seu todo, o cinema, articula conceitualmente os movimentos espaciais de translação numa sequência contínua de mudanças temporais, ativando na montagem, o sentir dos espaços de relevo iluminados das pinturas, o que valoriza as diferenças qualitativas dos lugares picturais, pois intensificam as singularidades do aparecer; dos pontos, dos traços, das superfícies e dos volumes, as qualidades intrínsecas das matérias, expostas nas obras originais, para as converter em lugares de paisagens espaciais, visionados de cima para baixo, em que a Terra adquire dimensões de relevo, particularizando a incrível variedade dos seus territórios, os que se expressam através das suas matérias. “São potencialidades que só podem ser postas em ação através da materialização”⁹, (idem, pp. 12-13), da sua forma de captação sensível, deste real. Porque é este o procedimento que expõe a imagem manifesta do pensamento outro, sobre a natureza, o que converte a Terra pictural em paisagens-lugares da nossa memória, a memória de Processo¹⁰, a que guarda a informação

⁶ Conceito que configura um campo de pesquisa interdisciplinar.

⁷ Tradução nossa. Texto no original. “[...] *ou ne se divide pas sans changer de nature à chaque division*”. (Deleuze, 1983, p. 9).

⁸ Tradução nossa. Texto no original. “[...] *chaque mouvement aura donc sa propre durée qualitative*”. (Deleuze, 1983, p. 10).

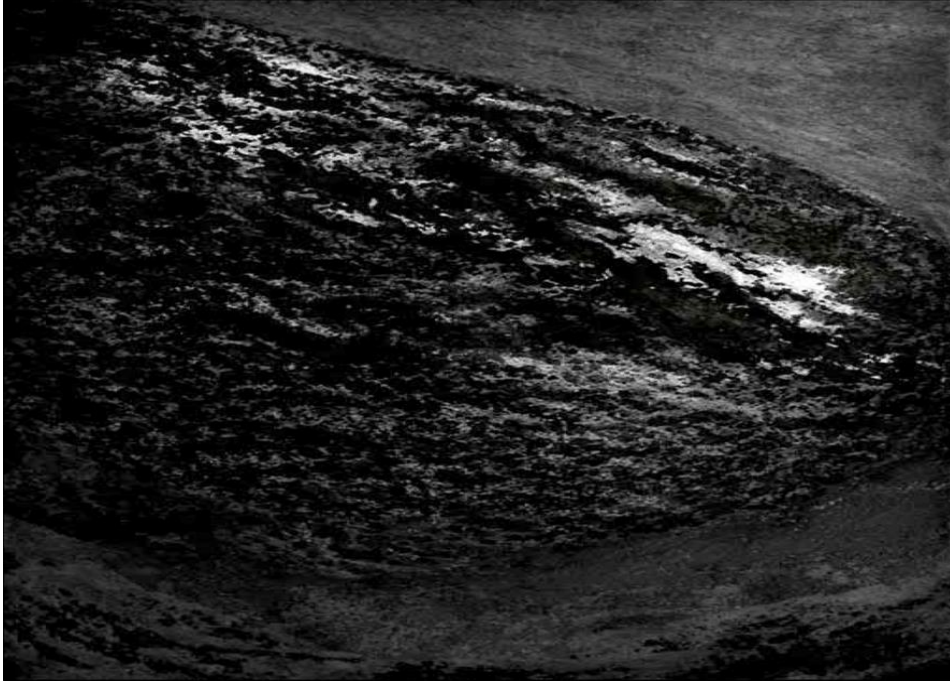
⁹ Tradução nossa. Texto no original. “*Ce sont des potentialités qui ne passent a l'acte qu'en s'incarnant dans la matière*”. (Deleuze, 1983, pp. 12-13).

¹⁰ Esta memória, de longa duração, guarda a informação sobre os processos que sabemos executar, como por exemplo; desenhar, pintar, filmar e escrever, entre outros.

dos lugares longínquos das matérias que aqui se inscrevem. Seleccionados, redefinem agora, uma nova escrita-matéria, ou uma nova escritura dos lugares, como nos ensina Derrida, ou ainda, uma nova “geo-grafia, [...] a escritura da terra que devemos aprender a ler e interpretar” (Resta, 2017, p. 29), como expõem as imagens das figuras 1 e 2, aqui expostas.

Figura 1

Pintura matérica de Romy Castro - imagem do filme *A Terra como Acontecimento I*



Fotografia: © Romy Castro

Figura 2

Pintura matérica de Romy Castro - imagem do filme *A Terra como Acontecimento I*



Fotografia: © Romy Castro

Imagens que são determinantes para a formação deste novo pensar, enquanto fenómeno que engendra e manifesta uma dinâmica da paisagem, criativamente inovadora.

Elas advêm ato possibilitante na ligação matéria/perspética/espacial, concetualizada no diálogo com a Terra. Quer dizer, no diálogo com as matérias da própria Terra que dialogam com uma nova forma de prática artística, que paradoxalmente “remete-nos para outra dimensão da imagem”¹¹ (idem, pp. 27-28), que ganha uma força inesperada na edificação dos lugares, quer pelo uso dos materiais usados, quer pela mutação no uso da cor, quer pela captura dos sons, sobrevividos da Terra, pura abstração dos ventos, ou dos sons dos vulcões, elementos matéricos e sonoros que são radicalmente alterados pela mera transposição da perspectiva usada na cinematografia. São originários no seu desdobrar, mas convergem com as imagens em direção a uma mesma pertença, a sua afinidade profunda com a Terra, fonte de todo o aparecer e o fantasma de toda a aparição.

Todos os lugares apresentados nas novas imagens, singularizam cada imagem da Terra, cada paisagem, de maneira fragmentada, dando a ver apenas o seu particular, apesar de as mesmas serem apresentadas como uma visão planetária, em movimentos descendentes, tornadas únicas, porque “a imagem cinematográfica é sempre individual”¹² (Idem, p. 27), o que provoca na memória uma relação muito diferente, mais intimista na apreensão da transferência do conceito de paisagem, bem como do poder transmórfico da mesma, que ganha consistência através da representação e dos diferenciados modos de fazer-a-imagem, que retrata os lugares.

Deste modo, a memória Esporádica¹³, que se abriu através do passado, para o presente, abre-se agora picturalmente, pois detetou o que fazemos e o que sentimos, estabelecendo uma outra duração de memória que capta o novo acontecimento, ontologicamente contemporâneo, pois incorpora estruturalmente as novas técnicas das pinturas nos filmes. Isto, é, nas tecnologias de impressão, a dimensão onde a memória se reconstrói, potenciando mais uma vez a relação de partilha com o cinema, “onde as imagens têm o seu lugar”¹⁴, (Maffesoli, 2009, p. 43).

III

*A técnica não é só a dominação da natureza das matérias.
É o lugar da construção do espectro,
onde se tornam visíveis as cores.
(Castro, 2011/15, p. 3)*¹⁵

Uma técnica que na segunda cinematografia acentua ainda mais o significado de lugar da matéria no território, na medida em que o filme eleva e promove a nova estratégia artística em torno das Matérias da Terra, como um desafio contemporâneo e inclusivo.

É uma ordem percetiva que coexiste concetualmente com a nossa existência, pois define na geografia a representação visual das diferenciadas extensões que se dão-a-ver, quer dizer, as particularidades originais dos elementos matéricos das imagens que compõem estrutural e visualmente *A Terra como Acontecimento II*.

¹¹ Tradução nossa. Texto no original. “[...], renvoient à une autre dimension de l'image”. (Deleuze, 1983, pp. 27-28).

¹² Tradução nossa. Texto no original. “L'image cinématographique est toujours individuelle”. (Deleuze, 1983, p. 27).

¹³ Esta memória, de longa duração, permite-nos recuperar acontecimentos do passado, para que eles se revelem no presente e sobrevivam. É uma memória muito importante para a realização de todos os nossos trabalhos.

¹⁴ Tradução nossa. Texto no original. “Où l'image a donc sa place”. (Maffesoli, 2009, p. 43).

¹⁵ Pensamento da autora inscrito no Diário de um Pensamento e a sua Curvatura.

Registo interativo que tem como princípio distintas abordagens investigativas e geofilosóficas, que apelam ao espetador, para fazer a experiência de sentir as expressões das matérias da Terra, visualizadas através das dimensões expressas de: Terra, Matérias-Sombra e Matérias-Luz, Ecologia e Filosofia.

Ao ser igualmente uma “experimentação Filosófica”¹⁶ e Geoestética, é um projeto que se presentifica transdisciplinarmente, na disseminação do conhecimento.

Resulta num campo dinâmico que reúne e movimenta distintas perspetivas de interação em arte, categorizando as práticas criativas atuais que construímos, as que reconfiguram a nossa experiência com as imagens espaciais visíveis e lisíveis, que ao fazerem revelações, geram um reencontro com a conceção, pois formulam não apenas uma sensação de um sentido interior/exterior, visual e auditivo, que nos transcende, “porque nunca podemos perceber tudo o que existe na imagem”¹⁷ (Deleuze, 1985, p. 33), mas também um conjunto de outras perceções que penetram a nossa memória, e se entranham, para revelar o que potencia uma mesma visão da matéria do presente, o fundamento do nosso pensar e da nossa linguagem, para representar a Terra, a que comunica o percurso na arte contemporânea.

Mas se a arte contemporânea se confunde com o fazer-da-imagem, ao estabelecer uma relação muito íntima entre memória e lugar, interligando-se na sua vertente cinematográfica, que coincide com a objetualidade, no nosso trabalho artístico e filosófico, esse fundamento advém ainda mais visível nas representações descritas deste ensaio.

A estreita ligação concetual que existe com as imagens das matérias na pintura, e com as imagens das matérias da escultura, nos seus desdobramentos de espectralidade para a imagem do cinema, e nas matérias originais da Instalação, no seu desdobramento e captura para a imagem da fotografia, e posteriormente para a imagem do cinema, evidenciam bem os desdobramentos das espectralidades e das aparições, recriadas profundamente na densidade das matérias visíveis, numa mistura de géneros e nos registos interativos das experimentações, os que foram criados dentro de uma visão ontológica da Terra, no quadro ou no espaço, que se pretendem originais e inovadores na revelação da estratégia da nossa Arte.

É um percurso traçado nas instâncias das experimentações, que permitiram que se estabelecesse uma ordem inovadora entre estas realidades, que são muito particulares, pois contêm as dimensões espaço-temporais, reveladoras dos reflexos. O cinema enquanto arte do tempo e que trabalha a imagem em imagens-movimento e em imagens-tempo, na revelação de uma linguagem universal, e a fotografia, outra arte que revela a possibilidade de a imagem descolar da obra, em forma de objeto, percorrendo o espaço do real de maneira errática e monádica na sua função reduplicadora de mostra, permitem a revelação do que assoma nas extensões, entre a aparência e a realidade, quer dizer, entre a matéria e a Pintura, e a matéria e a Instalação, e os seus duplos representantes, aos quais se junta a reprodução sonora, ao mesmo tempo que se institui outra relação, a que interfere entre o virtual e o atual, como natureza da perceção, e a que se instaura em cada técnica, pois contem todas as dimensões possíveis, para que as imagens ao serem movimentadas para o plano fixo, permitam um confronto dialogante entre o espaço da imagem, o território da matéria e a própria matéria, que aqui, é profundamente radicalizada, bem como a lógica conceptual que a encera.

Não só pela prática das matérias usadas, que não são habituais, a mutação no uso da cor, a maneira como os componentes figurativos são radicalmente alterados pela mera

¹⁶ Tradução nossa. Texto no original. “*El cine es un experimento Filosófico*”. (Badiou, 2004, p. 23).

¹⁷ Tradução nossa. Texto no original. “[...], *parce que nous ne percevons jamais tout ce qu’il y a dans l’image*”. (Deleuze, 1985, p. 33).

transposição da perspectiva usada, pelo som inaudito que as preenche e percorre em cada frame visualizado, mas igualmente pelas referências da escritura que estão inscritas nas imagens, tornando-as “impressões visuais”¹⁸ (idem, p. 30), de desvendamento. Tornam visíveis os modos de relacionamento entre pensares e estabelecem uma conexão entre as cores das matérias e entre as cores das imagens, fazendo com que as frases brancas iluminem mais qualitativamente a potência do pensar. Tudo se passa entre a luz das matérias-sombra e o branco. “Porque o branco [...] é, antes de mais, o que circunscreve um espaço correspondente ao luminoso”¹⁹, (Deleuze, 1983, p.133), o que permite o destaque do assunto, que se divide visualmente em dois *frames* de imagens, onde cada uma delas assume uma matéria que “subordina a descrição de um espaço às funções do pensamento”²⁰ (Deleuze, 1985, p. 35), para conceber um novo/s reenquadramento/s na película, o que altera os domínios da visibilidade, abstraindo-a.

Uma abstração que descobre “um novo tipo de personagens para um novo cinema”²¹ (idem, p. 31), como nos mostram as figuras representadas, mas imagens 3 e 4.

Figura 3

Matérias-sombra, imagem do filme *A Terra como Acontecimento II*



Fotografia: © Romy Castro

Este novo tipo de personagens que foram inscritos em carvões e em letras como forma de imagem, e na imagem como construção plástica, não são “figuras de representação”, perspectivam o novo movimento geofilosófico, no tempo, como experimentação concetual e como estratégia. Elas obrigam-nos a pensar para reconstruir a transformação da forma e o modo como se reenquadram no plano visivo e no lisível do nosso cinema. Sendo mostra da interseção do pensamento em movimento com a natureza, ocupam um lugar determinante no discurso contemporâneo da cinematografia, através da criação e da aportação de novos conceitos específicos para a composição estética, onde a arte e a *techné*, se enunciam de outra forma, na enformação deste filme. São a abertura inicial da

¹⁸ Tradução nossa. Texto original. “[...], *impressions visuelles*”, (Deleuze, 1985, p. 30).

¹⁹ Tradução nossa. Texto original”. “*Car le blanc, [...], est avant tout ce qui circonscrit un espace correspondant au lumineux*”. (Deleuze, 1983, p. 133).

²⁰ Tradução nossa. Texto no original. “[...] *subordonne le description d'un espace à des fonctions de la pensée*”. (Deleuze, 1985, p. 35).

²¹ Tradução nossa. Texto original. “[...], *un nouveau type de personnage pour un nouveau cinema*”. (Deleuze, 1985, p. 31).

estrutura esquemática, o primeiro olhar, o que desempenha uma função fundamental ao anunciarem a descoberta do novo acontecimento, o que se constrói na verdade da nossa representação; como manifestação artística e estética e como manifestação cinemática, a que referencia o novo cinema no feminino.

Figura 4

Matérias-sombra, imagem do filme *A Terra como Acontecimento II*



Fotografia: © Romy Castro

Revelam o estabelecimento do conceito de Terra, criado, que é determinante na relação entre a memória²² e lugar. Além de serem o foco central do nosso trabalho investigativo e artístico, são a base concetual para todos os outros aconteceres em todos os *frames* do filme, tendo as matérias da Terra como essência no seu dizer projetante, o que diz e revela na sua conceção a metafísica dos elementos²³ expostos, numa reflexão, em que o domínio da Arte inscreve a Filosofia e a Ciência, na contribuição central do trabalho investigativo, porque “a arte é meter-em-obra a verdade”²⁴, como diz Heidegger, é “a criação do espaço-tempo daquilo que se vê” (Virilio, 2000, p. 14).

Assim, a escrita exposta no filme, em alguns *frames*, estabelece uma dialética distinta com o nosso refletir e com a metodologia instituída, ela está de acordo com as realidades existentes na Terra, que são a nossa visão do mundo. Mostra, indica, comunica e traça o seu impacto, o que sentimos e o que pensamos, determinando as condições para a construção técnica e formal da nova imagem do pensamento.

Uma imagem que aparece simbolicamente em duplo, exposta na sua brancura de letragem-abstração, que se confronta esteticamente no seu inter-relacionamento com a energia das texturas da matéria dos pretos; aparece como constitutiva do pensamento e como constitutiva da linguagem, permitindo dar construção às sensações. Ao considerarmos qualitativamente estas duas dimensões integrantes, consideramos também, nas duas imagens, a grandeza das suas matérias, matérias-sombra (carvões), com a sua

²² Nesta dimensão a memória já definiu a fundação do lugar, como o espaço destinado à manutenção e preservação das suas informações, daquele território. É um lugar designado o lugar-digital de memória. Vai preservar as informações e os acessos, daquele lugar, em qualquer tempo e em qualquer espaço.

²³ Os elementos expostos no filme, além das matérias-sombra (carvões), são o solo/chão, a água, o petróleo, o fogo e o sol.

²⁴ Tradução nossa. Texto original. “*L’art c’est mettre-en-œuvre la vérité*”. (Payot, 1998, p. 112).

configuração específica e a grandeza da sua energia (a escrita), á qual se acrescenta outra grandeza, a grandeza do momento, a que devem discurso e inscreve o momento atual da trajetória do nosso pensamento na Terra.

Um pensamento da natureza, povoado de territórios, que define o lugar da Terra, nas características do acontecimento, i. é, na “relação entre fenómenos” (Virílio, 2000, p. 14), que se manifestam no solo/subsolo, por meio das matérias, para estas adquirirem espacialmente a possibilidade de se mostrarem, captados do contexto terrestre, e fixados no contexto que está aqui representado no espaço da cinematografia como arte, o que a memória revisitou, repetidamente, para registar nos dois filmes aqui citados.

Referências

- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Badiou, A. (2004). El Cine como Experimentación Filosófica. In *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yocl*. Manacial.
- Bachelard, G. (1972). *La Poétique de L'espace*. Presse Universitaires de France.
- Belting, H. (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie?* Éditions Jacqueline Chambon.
- Bragança de Miranda, J. A. (2005). Geografias – imaginário e controlo da Terra. In *Revista de Comunicação e Linguagem, Espaços*, n.ºs 34 e 35. Relógio de Água.
- Bragança de Miranda, J.A. (2017). *Corpo e Imagem* (3ª ed). Nova Veja.
- Bragança de Miranda, J.A. (2023). *Constelações. Ensaios sobre cultura e técnica na contemporaneidade*. Documenta.
- Casey, E. S. (1997). The Fate of Place. A Philosophical History. In *Place as Container – Aristotle's Physics*. University of California Press.
- Castro, R. (2011/2015). *Diário de Um Pensamento e a sua Curvatura*. Edição da artista.
- Castro, R. (2012). *A Terra como Acontecimento I* [Filme].
- Castro, R. (2021). *A Terra como Acontecimento II* [Filme].
- Deleuze, G. (1983). *Cinema 1. L'Image-Mouvement*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 2. L'Image-Temps*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O que é a Filosofia?* Ed. Presença.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace* (4.ª ed.) Publiée avec l'aide du Ministère de la culture et de la communication. (Centre national du livre et Direction de l'architecture et du patrimoine). Antrophos.
- Maffesoli, M. (2009). *Le réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*. Collection tempus. Éditions Perrin.
- Mesnard, P. (2000). *Consciencias de la Shoah: Critique des discours et des représentations*. Ed. Kimé.
- Payot, D. (1998). *La statue de Heidegger. Art, vérité, souveraineté*. Circé.
- Resta, C. & Irineu, P. (2019). *Geofilosofia*. Editora Barlavento.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Sauvagnargues, A. (2005). *Deleuze Et L'Art. Lines D'Art*. PUF.
- Serres, M. (1993). *Les Origines de la Géométrie*. Flammarion.
- Simmel, G. (2011). “Filosofia da Paisagem”. In Serrão, A. V. (Coord.), *Filosofia da Paisagem Uma Antologia*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Virilio, P. (2000). *A Velocidade de Libertação*. Relógio D'Água Editores.

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* fílmico 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 âmagô 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, acréscimo, 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.

Observação e pensamento: imagens realizadas por mulheres no documentário brasileiro contemporâneo¹

Daniel LEÃO

Universidade Federal Fluminense
dvleao@gmail.com

Resumo: A derrubada de Dilma Rousseff levou à realização de um número inusual de filmes. Parte considerável desses foi dirigido e editado por mulheres — Karen Akerman (*O Processo* de Maria Ramos, 2017), Karen Harley (*Democracia em Vertigem* de Petra Costa, 2019), Vânia Debs e Anna Muylaert (em *Alvorada* de Muylaert e Politi, 2020) e Paula Fabiana (2016) também diretora de *Filme Manifesto*. Analisaremos as operações de montagem predominantes nesses filmes, observando suas especificidades e traços estilísticos. *O processo* cria a sensação de observação exaustiva e a pontual contraposição com o entorno do congresso; *Democracia em Vertigem* realiza uma montagem não-linear marcada por elipses motivadas pelas memórias da diretora e pela trama antidemocrática, numa complexa articulação de imagens e sons, que visam o engajamento e a criação de significado à maneira dos soviéticos; *Alvorada* busca o cotidiano da residência de Dilma em uma linha narrativa que progressivamente ressalta o afastamento da presidenta); *Filme manifesto* articula, de forma linear, as manifestações até o afastamento de Dilma, contrapondo-as e situando-as a partir de material de arquivo. Abordaremos ainda o filme *Sementes – mulheres pretas no poder* de Éthel Oliveira e Júlia Mariano (editado por Mariana Penedo) realizado em 2020 a partir do assassinato de Marielle Franco. Essas análises nos conduzirão a reflexões sobre a estética da montagem no documentário contemporâneo e a representação da realidade social e política por meio de interpretações narrativas de viés documentário.

Palavras-chave: cinema feminino, cinema negro, Dilma Rousseff, documentário brasileiro, Marielle Franco

Abstract: *The overthrow of Dilma Rousseff has led to an unusual number of films being made. A considerable number of these were directed and edited by women - Karen Akerman (Maria Ramos' "O Processo", 2017), Karen Harley (Petra Costa's "Democracia em Vertigem", 2019), Vânia Debs and Anna Muylaert (in Muylaert and Politi's Alvorada, 2020) and Paula Fabiana (2016) who also directed "Filme Manifesto". We will analyse the predominant editing operations in these films, observing their specificities and stylistic traits. The process creates the sensation of exhaustive observation and the punctual contrast with the surroundings of the congress; Democracia em Vertigem uses a non-linear montage marked by ellipses motivated by the director's memories and the anti-democratic plot, in a complex articulation of images and sounds aimed at engagement and the creation of meaning in the manner of the Soviets; Alvorada looks at the daily life of Dilma's residence in a narrative line that progressively emphasizes the president's ouster); Filme Manifesto articulates, in a linear way, the demonstrations up until Dilma's ouster, contrasting them and situating them using*

¹ Este trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

archive material. We will also look at the film “Sementes - mulheres pretas no poder” (Seeds - black women in power) by Éthel Oliveira and Júlia Mariano (edited by Mariana Penedo), made in 2020 following the assassination of Marielle Franco. These analyses will lead us to reflect on the aesthetics of montage in contemporary documentary and the representation of social and political reality through narrative interpretations with a documentary bias.

Keywords: *women's cinema, black cinema, Dilma Rousseff, Brazilian documentary, Marielle Franco*

Introdução

As obras de arte que representam eventos do mundo histórico não podem evitar entremear essa representação com uma interpretação sobre estes eventos. O que mostrar? De que forma? Por qual meio? Em que ordem? São algumas das perguntas que permeiam a criação artística que buscam fazer de algum aspecto da realidade social seu tema, seu pano de fundo, seu objeto central. Se o cinema romanesco é pródigo em abdicar-se de colocar tais questões da maneira correta, o cinema documentário não pode evitá-las em absoluto. Ao observarmos um conjunto de filmes realizados sobre o mesmo tema é justamente o contraste entre o modo como tais perguntas são respondidas que nos salta aos olhos. A distância entre essas obras demonstra, mais uma vez, que todo documentário, mais do que um duplo da realidade, é uma interpretação desta realidade; interpretação composta e, nos termos de Nelson Goodman (2006), *alcançada*² por meio de planejamento, observações, ações, montagens, pensamentos e submetidas às contingências de realização fílmica, bem como à visão social, racial, de gênero das pessoas envolvidas em sua criação.

O golpe parlamentar sofrido por Dilma Rousseff em 2016 gerou nada menos do que 14 longas-metragens em 5 anos: *Filme manifesto – o Golpe de Estado* de Paula Fabiana (2016), *Brasil, o grande salto para trás* (2017) Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro, *O muro* de Lula Buarque de Holanda (2017), *Um domingo de 53 horas* de Cristiano Vieira (2017), *O processo* de Maria Augusta Ramos (2018), *Excelentíssimos* de Douglas Duarte (2018), *Já vimos esse filme* de Boca Migotto (2018), *GOLPE* de Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol (2018), *Democracia em Vertigem* de Petra Costa (2019), *Tchau, querida* de Gustavo Aranda (2019), *Não vai ter golpe!* de Fred Rauh e Alexandre Santos (2019), *O mês que não terminou* de Francisco Bosco e Raul Mourão (2019), *Esquerda em transe* de Renato Tapajós (2019) e *Alvorada* de Anna Muylaert e

² Nelson Goodman afirma a partir das imagens representativas. Para ele, “uma imagem, para representar um objecto, tem de ser um símbolo deste, tem que estar em seu lugar, referir-se a ele [...] Uma imagem que representa um objeto – como um passo que o descreve – refere-se a ele e, em particular, *denota-o*. A denotação é o núcleo da representação” (Goodman, 2006, p. 37). Segundo o filósofo americano, a representação não pode ser uma cópia da realidade, uma vez que um objeto tem aspectos que não podem ser representados todos de uma só vez, o que quer dizer que “nenhum é o modo de ser do objeto”, mas muitos – disso decorre, portanto, que representar já é escolher (cf. Goodman, 2006, pp. 38-39), classificar, caracterizar: “A representação e a descrição acarretam, pois a organização, e esta acarreta muitas vezes aquelas” (Goodman, 2006, p. 62). É por isso que Goodman dirá que “Ao representar um objeto, não copiamos tal tradução ou interpretação – *alcançamo-la*” (Goodman, 2006, pp. 40-41). É assim que a representação não pode ser um reflexo, nem se basear na semelhança, mas antes uma apoderação e uma fabricação² (Goodman, 2006, pp. 38-41). Isto está de acordo com o modo mesmo como percebemos a realidade.

Lô Politi (2021). A maior parte destes filmes concentra-se no processo de impeachment enquanto outros o abordam a partir de perspectivas mais amplas.

Essa profusão de obras pode ser compreendida pela conjugação de fatores cinematográficos. (a vitalidade da produção audiovisual brasileira, a narrativa intrínseca ao processo), sociais (a relevância do evento, a expectativa de participação na atribuição de significados) e de gênero (o número considerável de filmes realizados por mulheres dá fundamento à hipótese da resistência contra o machismo por meio destas obras).³ A participação das mulheres, no entanto, não se restringe à direção, mas expande-se por diversos departamentos. Aqui, buscaremos analisar e discutir as estratégias narrativas e representacionais elaboradas pela montagem quatro filmes: *Filme manifesto - o Golpe de Estado* (Paula Fabiana, 2016) montado pela própria diretora; *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018) montado por Karen Akerman; *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) montado por Karen Harley (e grande equipe); e *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2020), montado por Vânia Debs, Helio Villela Nunes e Anna Muylaert.

Também é significativo, por outro lado, a ausência de obras realizadas por pessoas negras. A queda de Dilma confere relevo a produção de documentários brasileiros contemporâneos que elegem como seus personagens figuras do poder institucional e partidário ou, melhor, pessoas nas bordas deste poder. Até ali, tínhamos *Entreatos* (2004) em que João Moreira Salles seguira Lula nas últimas semanas de sua campanha presidencial e *Vocação de poder* lançado no ano seguinte, no qual José Joffily e Eduardo Escorel acompanham candidatos a vereador na cidade do Rio de Janeiro. O assassinato de Marielle Franco, vereadora negra do Partido Socialismo e Liberdade, estimulará, poucos meses depois, a realização do documentário *Sementes – mulheres negras no poder* (2020) que, dirigido por Júlia Mariano e Éthel Oliveira, acompanha seis candidatas negras nas eleições de 2018.

Observação e montagem sobre o golpe

Filme Manifesto busca articular, de forma linear, as manifestações de rua desde junho de 2013 até a destituição de Dilma, contrastando as manifestações favoráveis e contrárias, e situando-as a partir de material de arquivo precário retirado da internet. A montagem do filme se esforça para criar uma linha narrativa através de imagens de arquivo contemporâneos às manifestações interpostas aos planos corpo-a-corpo. São quase sempre notícias que informam ou comentam os acontecimentos. Mas, de forma notável e rara, afora por um breve discurso de Lula e pelo voto contrário à abertura do processo de impeachment pelo então deputado federal Jean Wyllys, o arquivo de Paula é composto apenas por vozes e corpos femininos. Tampouco há em sua montagem discursiva espaço para o contraditório: estas características expressam uma correspondência essencial com a da pessoa-que-incorpora-a-câmera-nas-ruas.

As imagens captadas por Paula tornam-se cambiantes à medida que o filme prolonga seu arco narrativo: inicialmente, o que vemos são massas de pessoas que dificilmente podem ser associadas, em seu conjunto, a algum lado do espectro político ideológico. São,

³ A ausência da conjugação destes fatores possibilitam compreender a escassez de filmes contemporâneos ao governo e a destituição de Collor que os abordem: alguns curtas-metragens como *Memória* (Roberto Henkin, 1990) e *Deus tudo pode* (Marcelo Masagão, 1991), aparição como material de arquivo em documentários sobre outros temas (como *Os homens da fábrica*, 1990, de Luiz Arnaldo de Campos sobre os eventos da greve de 1988 dos trabalhadores da Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda), e nada mais. Sobre seu impeachment, talvez o maior evento de mobilização popular da Nova República antes das Jornadas de Junho, nada.

ainda, imagens e sons com definição reduzida e com uma compressão tecnológica que atesta a precariedade da produção. Aos poucos, isso vai sendo alterado nos dois sentidos: as manifestações se bifurcam, separando os manifestantes em campos distintos, campos inequivocamente assinalados pelas cores que trajam (o vermelho ou o verde-amarelo). As imagens também se tornam distintas, com maior sensibilidade e latitude. Em entrevista realizada com o autor, a autora confirmou sucessivas mudanças de equipamento decorrente tanto da passagem dos anos quanto de um investimento pessoal quando percebeu que as manifestações poderiam se tornar tema de seu filme.

A montagem de *Filme manifesto* cria dois momentos notáveis por meio dos quais a utilização das imagens de arquivo ultrapassa o mero comentário. O primeiro deles ocorre aos 62 minutos, quando a câmera capta em uma das manifestações letras grafitadas em um prédio: FORA COMUNISTAS! E o filme corta, então, para um dos filmes de propaganda anticomunista produzidas pelo Ipes (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) – o filme tem por motivo central a queda de João Goulart e a posse do primeiro ditador militar, Castelo Branco. Ao final deste filme, voltamos a realidade contemporânea em um plano que associa o vice-presidente de Dilma, Michel Temer, ao golpe. O segundo ao final da obra, quando vemos tanques e soldados nas ruas do Rio de Janeiro e ouvimos a canção *Apesar de você*, uma das músicas mais emblemáticas compostas por Chico Buarque contra a ditadura militar. Nestes dois momentos, o filme se aproxima da criação de uma constelação entre temporalidades, marca das imagens-dialéticas de acordo com Walter Benjamin: Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. (Benjamin, 2006, p. 505 [N 3, 1])

O processo (2018), dirigido por Maria Augusta Ramos e montado por Karen Akerman, é marcado por uma edição que procura criar a sensação de observação exaustiva, a criação de continuidade entre imagens descontínuas e também o contraste ocasional entre os movimentos processuais e o entorno do congresso. O filme aproxima-se do cinema direto que surge nos Estados Unidos com o advento do “grupo sincrônico leve”⁴. Ao contrário da vertente francesa, também conhecida como *cinema vérité* que vale-se da possibilidade de sair às ruas e ir em direção às pessoas buscando registrar a “autenticidade do vivido” (Morin apud Gauthier, 1995, p. 78), o cinema direto pararia na borda desse contato buscando através de uma observação exaustiva reproduzir de forma transparente “aquele mistério supremo, a realidade” (Leacock, 1961, p. 23). Um dos “modos de representação” documentárias delineados por Bill Nicholls corresponde, precisamente, ao cinema direto. No *modo observacional* a equipe não intervém nas situações que registra – uma das motivações para que a equipe de filmagem seja a mínima necessária (muitas vezes, estão presentes apenas um câmera e alguém gravando o som). “É a vida observada pela câmera e não, como no caso de muitos documentaristas, a vida recriada para a câmera” (Reynolds apud Jacobs, 1976, p. 401). Esse modo de representação possuiria “uma forma particularmente vívida da representação do tempo presente” (Nichols, 1991, p. 40). A enunciação é indireta: a não-intervenção e o princípio do sincronismo absoluto restringem a emissão sonora aos atores sociais em sua interrelação ou em monólogos que por ventura venham a declamar. Esse modo sugere uma sensação de presença física e um “engajamento com o imediato, íntimo e pessoal comparável com o que um observador/participante real poderia experimentar” (idem). A presença do cineasta como ausência encoraja a crença na não-mediação. Esse modo provoca uma sensação de “observação exaustiva” proveniente de sua habilidade de “registrar momentos

⁴ Denominação de Mario Ruspoli às câmeras leves e silenciosas, películas sensíveis a condições de luz mais baixas, gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos que se tornaram disponíveis no final da década de 1950.

particularmente reveladores” e “de incluir momentos representativos do tempo vivido” (Nichols, 1991, p. 43) – estão em jogo, portanto, noções de realismo e “impressão de realidade”. Mas essa sensação, que busca a semelhança com o modo como apreendemos o mundo em bases quotidianas, resulta de uma estrutura que faz com que os fatos adquiram significados, por suas repetições, semelhanças ou diferenças (no que lembram os filmes romanescos ao propiciar o desenvolvimento do personagem). O modo observacional cultiva a ideologia do visível e a utopia da transparência: “Filmes devem ser antes de tudo algo de que você não duvide. Você confia naquilo que você vê” (Pennebaker apud Da-Rin, 2006, p. 140) e, poderíamos acrescentar, naquilo que você escuta, uma vez que há nesses filmes uma “valorização dos ruídos como traço de autenticidade e transparência” (Baltar, 2008, p. 38). Há implicações éticas nestes filmes quanto à utilização dos atores sociais que, comumente, são usados como significante cujo significado depende de uma cadeia de interações que pode ser construída à sua revelia e ter implicações em suas vidas.

Maria Augusta Ramos reconhece o desafio da montagem neste filme: “As pessoas dizem que *O Processo* (que montei com Karen Akerman) é um filme consagrado por sua edição e realmente é, porque havia uma quantidade de material muito grande”. A montadora Karen Akerman, realizando seu terceiro filme com Maria Augusta Ramos (os primeiros foram *Morro dos Prazeres* e *Futuro Junho*, respectivamente de 2013 e 2015) descreve como se deu o trabalho de montagem:

O nosso grande desafio era respeitar as tais regras, que não puderam ser tão bem cumpridas durante a filmagem, porque era uma coisa que estava ali viva, acontecendo. Guta [Maria Augusta Ramos] estava lutando para filmar o que podia, o que conseguia, no meio daquele circo pegando fogo. A gente buscou, na narrativa, construir personagens muito bem demarcados. Descartamos muita gente e focamos certas pessoas e construção dessas personagens dentro daquele momento do Brasil. Ou seja, é um recorte muito claro de um processo que aconteceu dentro do Senado. Não é mais que isso, não é menos do que isso. No fim, acaba sendo um prólogo do que viria a acontecer depois no país, mas o filme, em si, se encerra nesse processo, que tinha protagonistas muito bem definidos, antagonistas muito bem definidos. A nossa ré, a nossa presidenta, e como ligar com esse teatro da justiça. Criar uma coisa shakespeariana com esse momento do Brasil. (Akerman, 2022, pp. 190-191)

Deste depoimento podemos destacar dois pontos essenciais: em primeiro lugar, a vivacidade das filmagens e, em segundo lugar, a tentativa de dar um sentido aquilo que foi registrado. Akerman chega a afirmar, de forma sintética, que “A montagem é a última escrita do roteiro. É, sim, criação — de ritmo, de dramaturgia, de linguagem” (Akerman apud Ristow, 2015). Nesta escrita do roteiro, apesar da busca dramática destacada por Akerman, a ética é uma dimensão que não é desconsiderada.

Eu faço escolhas a cada momento que edito. O documentário não é só estética, é também sobre ética. Em cada corte, existe uma questão ética: você pode transformar aquela realidade ou fundamentar uma tese. O Michael Moore faz isso: ele tem uma tese “x” e aí faz um documentário para prová-la, que é a maneira dele fazer cinema. A minha é diferente. Eu tento retratar a realidade de maneira que leve o público a pensar, a refletir sobre ela por si só. Por isso, é um cinema que observa, mais reflexivo, que exige uma distância entre o público e os personagens retratados. E essa distância é criada pelo trabalho de câmera, de edição. Tem um tempo, um ritmo. (Ramos apud Rodrigues, 2012)

A escolha por esta distância é consciente e coerente ao longo de toda obra de Maria Augusta Ramos. Em *O processo* pode-se argumentar que ela tem início já na escolha do momento que se decide filme – a etapa do processo que ocorre no Senado Federal, evento sem dúvida premente, mas distante do torpor que antecede a abertura do processo na Câmara dos Deputados e, também, distante das ruas. O filme de Maria Augusta Ramos parece narrado em um tempo distinto, mais sereno ou apático. Em *O Processo*, não há qualquer sentido de urgência ou busca por espetáculo, mas o desejo de registrar cenas para uma montagem que de antemão sabe-se como será realizada (em relação ao seu estilo, não à narrativa). Seus planos são registados por câmeras quase sempre apoiadas em tripé ou se movendo com a maior economia. Para que o filme adquira este tom, também contribuem de forma fundamental cenas registadas ao redor do congresso e no seu interior no qual vemos os funcionários e os jornalistas em momentos de espera, sentados no chão, nas cadeiras, olhando os celulares ou para algum ponto distante. Tampouco há sinal de transe, agitação ou sobressalto nas pessoas que esperam no ponto de ônibus, nos jornalistas que aguardam silenciosos ao lado de numerosos microfones posicionados para figuras políticas ausentes, dos seguranças sentados nas imediações do Supremo Tribunal Federal.

O processo de realização de *Democracia em Vertigem* (2019) indica uma escolha fundamental de Petra Costa. Como a maior parte das documentaristas, ela se propôs a registrar o processo de impeachment. Mas, ao longo da edição, algo muda:

Depois de filmar durante um ano o processo de *impeachment*, fomos pra ilha de montagem e começar a editar o material. Era muito material, ninguém tinha trabalhado num documentário com tanto material antes. E o que a gente fez foi dividir em vários editores. Tinha a Jordana Berg, que era responsável por tudo até a votação do impeachment, todo o material até o dia 17 de abril. O Bruno Jorge, outro editor responsável pelo meio. E o Felipe Lacerda, que era responsável pela votação final do impeachment no Senado. E aí eles passaram meses reduzindo esse material, depois a gente juntou, fez um monstro a partir de tudo isso, que a gente ia diminuindo, diminuindo, até conseguir ver. E quando eu comecei a entender esse corte, a história continua, Temer é quase derrubado, aí tem que voltar pra Brasília, pra filmar mais. E depois todo o processo de prisão do Lula, então eu não consegui nunca estar totalmente imersa na ilha de montagem, tinha que acompanhar a continuação da história. E assim que teve a denúncia contra o Temer pra mim ficou claro que o fim do filme só aconteceria na próxima eleição, que teria que terminar ali um ciclo. Enfim, uma temporada que terminaria na próxima eleição. E aí foi isso, conseguimos filmar todo o processo da prisão do Lula, que acabou clarificando muita coisa no filme, porque eu sabia que o filme não era sobre a Dilma. Mesmo quando era sobre o *impeachment*, eu passava muito tempo falando do Lula, porque Dilma não existiria enquanto presidente sem o Lula. E isso causava um certo desequilíbrio no filme, que era sobre o impeachment, mas que assim que teve a prisão do Lula se equilibrou dramaturgicamente. E tudo fez sentido. Antes, o filme ficava um pouco deformado, por causa disso. E aí veio a eleição do Bolsonaro, que aconteceu quando a gente já tava fechando a montagem, porque o filme já tinha entrado em Sundance, antes do Bolsonaro ser eleito, eles já tinham aceito o filme e eu já tinha que entregar um corte final. Mas aí eu insisti muito, e foi muito difícil porque todo mundo era contra que era essencial ter imagem da posse do Bolsonaro. (Costa, 2020, pp. 9-10)

Nesta longa citação Petra nos dá informações preciosas sobre o processo de composição e edição de filme. Ao contrário das demais obras, aqui a edição é realizada

por várias pessoas: os créditos apontam quinze. Os dois últimos editores, que trabalharam por sete meses no filme, foram Karen Harley e Joaquim Castro. “Quando comecei, comenta Harley, havia um corte de quatro horas e meia. Fomos refinando, ao mesmo tempo em que a vida acontecia, né?” (Harley apud Finotti, 2020). Indica também que, enquanto o enorme material bruto (de cerca de 6 mil horas) ia sendo lapidado, e Petra ia se dando conta do que tinha acontecido, dava-se conta igualmente de que o processo do impeachment era parte de um processo maior, uma crise não apenas institucional, mas que punha em questão a democracia brasileira tal como a conhecíamos.

Ademais, é notável que a estrutura do filme apresente algo similar a não-linearidade de sua compreensão sobre os acontecimentos históricos. Ainda que não seja uma transcrição do modo como ocorreu (o filme começa com os momentos tensos anteriores à prisão de Lula e não com o impeachment), a não-linearidade da obra além de expressar a “vertigem” da direta duplica à sua maneira o modo como esta compreensão se deu. Se a falsa queda de Temer e a efetiva prisão de Lula fazem com que a diretora prolongue o arco temporal do filme (até alcançar a eleição e posse de Jair Bolsonaro), este arco já tinha um início não correspondente à abertura do processo do impeachment — algo que podemos deduzir de sua afirmação de que “passa muito tempo falando sobre o Lula”. É possível, e bastante provável, que o arco incluísse as ações ambíguas dos governos Lula, sua trajetória desde as greves metalúrgicas até a eleição presidencial e, pela soma do que vemos em *Democracia em vertigem* e nos filmes anteriores de Petra, também algo da trajetória política de seus pais durante a ditadura militar.

O arco narrativo da obra abrange, portanto, desde a ditadura militar até a eleição de Bolsonaro. Esta eleição é motivada pelos acontecimentos políticos e pela abordagem subjetiva da história. De se notar, ainda, que entre os dois eventos (a ditadura e a ameaça autoritária) o filme não nos apresenta nenhum outro governo a não ser aqueles do Partido dos Trabalhadores o que contribui para a caracterização dramática das personagens e para a simplificação (inevitável em natureza, mas não em grau) dos processos. Importante destacar, ainda, que ao contrário dos demais filmes, *Democracia em vertigem* assume a subjetividade que constitui todo documentário fazendo desta mesma subjetividade um seus vetores fundamentais.

O modo como a montagem molda a narrativa dotando as imagens de significados específicos pode ser percebido na sequência em que *Democracia em vertigem* apresenta sua personagem central, Dilma Rousseff. A princípio, vemos Dilma de costas, deslocando-se por um longo caminho, estreito, antecedida por seguranças. Pouco depois do início deste plano, ouvimos uma descrição de sua carreira política. Em uma série de flashbacks passamos por imagens de Dilma: candidata à presidência, como ministra do governo Lula e, em fotografias e ainda muito jovem, como militante. O filme se demora em uma delas, que a voz de Petra assim descreve: “Ex-guerrilheira, aos 22 anos ela foi presa pelo regime militar. Nessa foto ela tá sendo interrogada depois de 22 dias de tortura. Enquanto seus interrogadores escondem seus rostos, ela tem a cabeça erguida” (*Democracia em Vertigem*, 2019, 15’). Retornamos ao plano de Dilma caminhando. Agora é a sua voz que ouvimos na banda-sonora:

A arte de resistir à tortura é pensar assim, ó: é só mais um minuto. Porque se você pensar que é mais cinco, ou mais vinte, é muito difícil de aguentar. Então você pensa mais um minuto, mais dois e vai se enganando por esses minutos afora tentando superar o que é iminente humano, que é a dor. (*Democracia em Vertigem*, 2019, 16’)

Dilma chega a uma ampla sala, se senta. Nesse momento, temos um corte para uma imagem de um Lula relaxado acompanhando a apuração das eleições presidenciais de 2014 no cinema do Alvorada. Anunciado o resultado, Dilma e Lula se abraçam felizes. “É presidente, o senhor inventou essa” (Democracia em Vertigem, 2019, 17’), a ouvimos dizer. Seguem-se imagens da comemoração pública, fogos de artifício, palanques em festa, rostos felizes. Na Avenida Paulista, a mãe de Petra celebra com um lenço vermelho. A câmera troca de mãos: agora, vemos Petra girando ao redor de seu próprio eixo, os braços abertos. A sequência é acompanhada por uma das preciosas músicas de Rodrigo Leão. Ouvimos Petra dizer: “Eu nasci num mundo que meus pais queriam transformar. E tava me tornando adulta num mundo mais próximo do que nós sonhávamos” Petra (Democracia em Vertigem, 2019, 18’). Ela segue em direção à câmera até que seu olho se encontra com a objetiva, dando origem a outro flashback: sua jovem mãe na praia com uma blusa onde se lê *give me democracy or give me death*. “Parecia uma mudança de símbolos, de possibilidades”, diz Petra (Democracia em Vertigem, 2019, 19’). É uma sequência significativa que nos apresenta um discurso bastante peculiar sobre Dilma Rousseff, discurso que opera uma seleção minuciosa de fatos e uma narração subjetiva que visam um forte engajamento e identificação de quem assiste o filme. Para além da identificação de Dilma com sua mãe, há neste discurso, nessa continuidade entre os fatos elencados, na construção dramática da sequência, uma linha reta entre a jovem guerrilheira e a presidenta, como se os sonhos de uma geração tivessem se conservados intactos ao longo de décadas e quem se sentasse naquela cadeira depois do longo caminho, estreito e algo sombrio, não fosse a senhora Rousseff, mas a jovem Dilma. Essa forma de conduzir e narrar marca todo o filme, criando uma representação muito eficaz, engajadora, e ao mesmo tempo maniqueísta e algo simplória da realidade brasileira.

Alvorada de Anna Muylaert e Lô Politi, montado por Anna, Vânia Debs e Helio Villela Nunes busca alcançar uma representação do cotidiano do Alvorada, residência oficial da presidente Dilma já durante seu afastamento, articulando planos de baixa intensidade, numa linha narrativa que evidencia progressivamente a saída da presidente e a falta de rumo do país. De forma semelhante à *O processo*, *Alvorada* adota uma postura de observação quebrada apenas uma vez em uma entrevista que realizam com Dilma Rousseff e que é apresentada em distintos momentos da obra. No mais, o filme se compõe da observação do Palácio da Alvorada e, sobretudo, de seus trabalhadores. A estética e as implicações do cinema observacional, mencionados anteriormente, aqui ganham novos contornos precisamente pela criação deste personagem coletivo sobre os quais pouco sabemos em sua subjetividade, mas cujo trabalho contínuo e a aparente indiferente ao destino da chefe do estado e, em certo sentido, do próprio país apresenta um aspecto fundamental da crise democrática que vivenciamos. A montagem mantém não se apressa a cortar os planos, minimizando os danos que a redução de sua duração à ação traria à tessitura desta reflexão. Vânia Debs, veterana montadora de filmes brasileiros, levanta a outro propósito a importância de saber precisamente a duração dos planos, certamente um aspecto fundamental do trabalho de montagem (Debs, 2022, p. 303).

Mulheres negras

Em 14 de março de 2018, o assassinato de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro pelo Partido Socialismo e Liberdade, alterou este cenário. Durante as vigílias e manifestações populares posteriores a esta execução até hoje (28 de fevereiro de 2024) não elucidada, Éthel Oliveira e Júlia Mariano decidem realizar um filme acompanhando seis candidatas a deputadas federais e estaduais nas eleições daquele ano. Acompanham

Mônica Francisco, Rose Cipriano, Renata Souza, Jaqueline de Jesus, Tainá de Paula e Talíria Petrone ao longo dos meses de campanha até a posse de três delas. Este é o tema de *Sementes – mulheres negras no poder*. Mas, para compreender sua emergência e sua importância, é essencial situarmos sua realização.

Cada filme documentário é um vértice temporal. Tem em si mesmo as contingências do tempo. É todo presente no que se refere ao momento da filmagem (de arquivo ou não). É inevitavelmente passado posto que aquilo que vemos e ouvimos se refere, se depreende de algo temporal distante de nós. É, ainda, futuro tanto porque aqueles a que se destina estão distantes, quanto por sua potência de modificar a compreensão do passado. Beatriz Sarlo destacou este ponto ao abordar o giro subjetivo latino-americano:

Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro. Se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relación entre sus acciones voluntarias e involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes. (Sarlo, 2005, p. 13)

Deste vértice participa o vórtice do tempo histórico em que são feitos os documentários. Há algo de novo no cinema brasileiro, historicamente constituído, como sua cinematografia em geral, como um discurso sobre o Outro. Em 2008, Fernão Pessoa Ramos escrevia:

No conjunto da produção artística brasileira, o cinema tem se mostrado particularmente sensível às questões éticas e políticas que envolvem a representação da *alteridade* social que chamamos *povo*, espaço do *outro* que não é o *mesmo* de classe. A imagem do *povo* é um traço recorrente no documentário brasileiro contemporâneo. (Ramos, 2008, p. 205)

A contemporaneidade se transformou em pouco tempo. Analisando a produção documentária de nossos dias, percebe-se que a recorrência da imagem do povo, se ainda está presente, divide seu espaço com a emergência de filmes que abordam a mesma classe ou grupo social a que pertencem ou com as quais se identificam as diretoras e os diretores de seus filmes e, mais importante é distinta.

Um filme emblemático desta transformação é *Santiago - reflexões sobre o material bruto* (2006), no qual João Moreira Salles realiza uma autocrítica ao modo como tratou o antigo mordomo de sua família em 1992 durante as filmagens de um documentário nunca finalizado. Incluindo o material residual de sua obra (planos que seriam descartados, perguntas que seriam cortadas, falas ditas quando a câmera não estava ligada) além de suas memórias pessoais e de milhares de páginas deixadas por Santiago, Salles não apenas realiza um ensaio sobre o cinema documentário, como reabilita a representação confinada de seu personagem e, ainda, transforma a si mesmo como personagem central. Outros exemplos desta transformação podem ser encontrados nos documentários de Gabriel Mascaro, como *Um lugar ao sol* (2009), no qual entrevista moradores de coberturas de luxo, e *Doméstica* (2012), no qual coleta material gravados por adolescentes sobre as empregadas domésticas de suas casas, *Pacífic* de Marcelo Pedroso (2009), filme realizado apenas com imagens gravadas por amadores a bordo de um navio que viaja à ilha de Fernando de Noronha, e *Supermemórias* (2010) em que Danilo Carvalho coleta um conjunto de imagens em super8 realizadas entre 1960 e 1980.

É interessante percebê-las a partir da análise do *giro subjetivo*, um fenômeno bastante mais amplo.

Se ha restaurado la razón del sujeto, que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. (Sarlo, 2005, p. 22).

O documentário que participa desse giro subjetivo surge no final dos anos 1990 e começo dos anos 2000. Como fenômeno latino-americano, tem três fatores determinantes: a disseminação do vídeo (câmeras mais leves, menores, com gravadores internos), o fastio causado pela repetição de filmes com memórias das ditaduras e a perda de força dos discursos totalizantes (Piedras, 2016, p. 82). *Passaporte Húngaro* (2001) de Sandra Kogut, *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué, *Diário de uma busca* (2010) de Flávia Castro e *Os dias com ele* (2012) de Maria Clara Escobar são alguns exemplos. Ao contrário dos que atribuem a estes filmes um mero exercício de narcisismo, María Guadalupe Arenillas e Michael J. Lazzara afirmam tratar-se também de coisas mais significativas na medida em que “A diretora [o diretor], como sujeito de primeira pessoa, vai em busca do outro para aprender algo, mas também para aprender algo sobre si mesma [mesmo], ou talvez ainda mais importante sobre a relação entre si e o outro” (Arenillas e Lazzara, 2016, pp. 6-7).⁵

Mas não se trata, apenas, de um movimento no qual documentaristas de classe média e da classe alta de viram a câmera para si mesmos(as). Ocorre algo mais, o seu reflexo: aqueles(as) que eram filmados(as) passam a filmar. As câmeras mudam de mãos. Assim como diferentes grupos indígenas passam a realizar filmes, em um fenômeno ademais que se estende por muitos países latino-americanos, como abordou Marcos Aurélio Felipe, homens e mulheres negras intensificam de forma relevante e consiste uma produção que, até os anos 1980, era bastante restrita.

Um exemplo notável de documentário negro produzido neste período é *Fartura* de Yasmin Thayná (2019) que mostra por meio de fotografias e de vozes coletadas em conversas e em entrevistas uma parte da vida privada e social brasileira que não alcançara os cinemas. Esse filme é uma demonstração da importância do alimento também como forma de coesão social e espiritual.⁶

É admirável que, numa época em que tantos filmes buscam se apropriar de filmes e vídeos amadores, do passado ou do presente, como seu material bruto, *Fartura* se valha precisamente de fotografias. Como escreve Thayná, “gerações e gerações de pessoas negras, ainda que elas tivessem 20 e poucos anos de idade” não tinham imagens de acontecimentos importantes de suas vidas porque “a máquina, assim como a película de 35 milímetros, eram caras. E nas prioridades de despesa das famílias negras, as fotos nunca estavam na lista” (Thayná, 2017). Em certos espaços, apenas há poucos anos se compriu a profecia realizada por um jornal sob o impacto dos primeiros filmes dos Lumière:

⁵ Em certo sentido, pode-se notar um diálogo entre *Democracia em vertigem* e essas obras – ainda que dotadas de distinções importantes.

⁶ Sobre este aspecto, aliás, escreve Antônio Bispo dos Santos em seu *A terra dá, a terra quer*. “Não há festa sem comida nem comida sem festa, assim como não há comida sem plantio. As comidas típicas de cada festa acompanham o modo de vida compartilhado e o ciclo de plantio. No tempo da festa, quem não planta também tem acesso aos produtos. A comida alimenta o corpo e alimenta a alma – a comida para nós não é só comida. O feijão que sai do supermercado e vai para as nossas festas passa a ser outro produto, incorporando outras vidas, outros espíritos. Não é mais aquele feijão, passa a ser outra coisa”. (Bispo dos Santos, 2023, p. 45)

Quando esses aparelhos estiverem livres ao público, quando todos puderem fotografar os entes queridos, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, em suas ações, em seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta. E a história cotidiana, da nossa moral, dos nossos costumes, o movimento das nossas multidões passarão para a posteridade, não mais fixada, mas com a exatidão da vida. (apud Lins e Blank, 2012, p. 59)

O filme tem início com o som de uma tempestade que dá lugar a uma sequência sobre a execução de Marielle Franco e seu motorista, Anderson Gomes. Fotografias nos mostram semblantes pesarosos de pessoas negras. Notícias de jornais nos informam das mortes e vemos multidões, multidões diante da Câmara dos Vereadores e Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, “a vida muda o morto em multidão”, escreveu Ferreira Gullar em 1969 sobre a morte de Che Guevara, assim como a morte de Marielle. Multidões.

Depois dessa sequência comovente, o filme passa a acompanhar, de forma intercorrente, as seis candidatas. Realizado de forma inteiramente independente e com poucos recursos, o filme se destaca por abranger um grande número de eventos e espaços geográficos: do morro do Borel à São Gonçalo, de Duque de Caxias ao centro do Rio de Janeiro, da Parada Gay de Niterói à uma conversa de campanha em um bar da Lapa, acompanhamos as campanhas e dificuldades dessas mulheres.

Esteticamente o filme se apresenta como uma intercalação de entrevistas, nas quais as perguntas raramente são ouvidas, e o chamado documentário observacional que tem por principal característica a ausência de intervenção nas situações que registra. Esse acompanhamento observacional remete ao surgimento do documentário moderno estadunidense, quando, possibilitados pelo desenvolvimento tecnológico permite que câmeras e gravadores deixem os estúdios e ganhem a rua, num corpo-a-corpo com o mundo, Robert Drew e sua equipe acompanham dois candidatos do partido democrata durante as eleições primárias, Hubert Humphrey e John F. Kennedy. Recusando de forma dogmática a narração e passando a basear seus filmes, por um lado, na simples observação e, por outro, em uma montagem que articula, discretamente, uma narração pelas imagens e sons síncronos a ela, *Primary* exerceria uma grande influência em certa representação dos eventos políticos — ao menos no Brasil onde um dispositivo narrativo bastante similar seria repetido por João Moreira Salles em *Entreatos* (2004), filme baseado nas filmagens durante a campanha presidencial de Lula em 2002, e em *Vocação de Poder* (2005) em que acompanham José Joffily e Eduardo Escorel acompanham candidatos a vereador da cidade do Rio de Janeiro.

Ao escolher por este dispositivo de filmagem, Éthel Oliveira e Julia Mariano apropriam-se da narrativa intrínseca ao processo observado: independente de se saber quem será ou não eleita, um início, um meio e um fim estão estabelecidos de antemão. Ao optarem por um número relativamente grande de personagens, as diretoras trocam a observação detalhada do cotidiano por apreensões mais rápidas que, entretanto, apresentam a vantagem de incorporar a diversidade de gênero, de classe, de espaços urbanos e de partidos políticos. Também é possível imaginar as restrições que sofreram de entrar em certos espaços partidários e de presenciar certos encontros, uma vez que em política há sempre conflitos internos que, aqui, não aparecem em momento algum.

Sementes — mulheres negras no poder tem um valor histórico fundamental para o documentário brasileiro, sobretudo em relação às imagens das figuras que detêm ou buscam o poder institucionalizado. Um filme urgente, realizado no calor da hora sobre um processo intenso e múltiplo, que nos apresenta imagens desconhecidas de uma realidade conhecida por outros indícios e indicadores. Éthel Oliveira e Júlia Mariano

logram realizar uma representação que contrapõe o calor e a vitalidade com que essas mulheres professam suas bandeiras e demandas e a frieza e indiferença dos transeuntes, contraste que é diluído pelos encontros e manifestações coletivas. Essa talvez seja a principal dificuldade, somada, claro, as dificuldades das campanhas sem recursos financeiros. Trata-se de um filme de esperança, mas não idealizado: não oculta a dificuldade e a aspereza do trabalho a ser feito. Demonstram os obstáculos da viabilidade de candidaturas de mulheres negras no sistema representativo brasileiro, sistema que calejou em demasia a confiança das pessoas por meio de uma persistente, obstinada, inflexível forma de virar as costas às populações mais carentes — daí a dificuldade de que seus discursos sejam acolhidos precisamente ali, entre elas. Isso é perceptível nas cenas de panfletagem nas ruas, embora existam momentos de um reconhecimento revigorante dos trabalhos já realizados.

É tanto na exposição destas tentativas fracassas de criação de pontes quanto no registro dos encontros entre as candidatas e pessoas desconhecidas que o filme encontra seu maior vigor. Assim, quando uma jovem Karen afirma à Monica Franscisco que percorreu muitos quilômetros para participar de uma reunião com ela no centro do Rio, assegurando que vai votar nela e que está engajada em sua campanha, temos a possibilidade de perceber o futuro do cultivo.

Referências

- Akerman, K. (2022). *Entrevista à Julia Bernstein*. In J. Bernstein (Ed.), *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica* (pp. 187-194). Paraquedas.
- Aumont, J. (2006). *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Papyrus.
- Avellar, J. (1995). *A ponte clandestina*. Edusp.
- Arenillas, M. & Lázara, M. (Eds.) (2016). *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Palgrave Macmillan.
- Baltar, M. (2007). *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese, Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFF, Niterói.
- Benjamin, W. (2006). *Passagens*. Imprensa Oficial do Estado/UFMG.
- Bernardet, J. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras.
- Bispo dos Santos, A. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora/PISEAGRAMA.
- Costa, P. (2020). Dos nós entre nós, política e emoção: uma entrevista com Petra Costa. Entrevista realizada por Natalia Negretti, Rosemary Segurado, Tathiana Senne Chicarino. *Revista Aurora*, 13(37), 1-22.
- Comolli, J. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Editora UFMG.
- Da-Rin, S. (2006). *Espelho partido*. Azougue Editorial.
- Debs, V. (2022). *Entrevista à Julia Bernstein*. In J. Bernstein (Ed.), *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica* (pp. 297-309). Paraquedas.
- Felipe, M. (2023). Da colonialidade do ver ao cinema indígena: apontamentos sobre a (contra)colonialidade em Abya Yala. *Revista de Antropologia*, [S.l.] (66), 1-39. <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.201158>.
- Finotti, I. (2020, January 14). Montagem de documentário brasileiro indicado ao Oscar teve 15 editores e levou dois anos. *Folhapress*.

- <https://www.bahianoticias.com.br/amp/folha/noticia/64364-montagem-de-documentario-brasileiro-indicado-ao-oscar-teve-15-editores-e-levou-dois-anos>
- Gauthier, G. (1995). *Le documentaire un autre cinéma*. Éditions Nathan.
- Goodman, N. (2006). *Linguagens da arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Gradiva.
- Harley, K. (2022). Entrevista à Julia Bernstein. In J. Bernstein (Ed.), *Na ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica* (pp. 195-200). Paraquedas.
- Lins, C & Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 39(37), 52-74.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Jorge Zahar Ed.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Paranaguá, P. (1996). América Latina Busca su imagen. In C. F. Heredero & C. Torreiro (Eds.) *História general del cine volume X*. Cátedra.
- Piedras, P. (2016) The “Mobility Turn” in Contemporary Latin American First-Person Documentary. In M. Arenillas & M. Lazarra (Eds.) *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Palgrave Macmillan.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Editora Senac.
- Risto, F. (2015, outubro 17). Edição é 'a última escrita do roteiro', diz montadora Karen Akerman. *O Globo*. <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/edicao-a-ultima-escrita-do-roteiro-diz-montadora-17795763>
- Rodrigues, J. (2012). Filme Juízo. *Intratexto*, 4(1), 298-303.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Siglo XXI Editores.
- Siqueira, A. (2018). Catálogo do 20.º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Fundação Clóvis Salgado.
- Thayná, Y. (2017, October 16). A imagem que falta. *Nexo Jornal*. <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/A-imagem-que-falta>

« Aqui não é o céu do Bié » : a Representação Alegórica da Luta de Libertação e da Guerra Civil Angolanas no Filme *Na Cidade Vazia* de Maria João Ganga¹

Sofia Afonso LOPES

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL)
Centro de História da Universidade de Lisboa (CH-UL)
sofiafonsolopes@gmail.com

Ana Paula TAVARES

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL)
apaulatavares@yahoo.com

Resumo: Estreado em 2004, *Na Cidade Vazia*, de Maria João Ganga, narra a estória de N'dala, uma criança que, em 1991, aterra em Luanda fugindo da guerra civil que vitimara, no Bié, a sua família. Na capital, N'dala trava amizade com Zé, jovem que protagoniza, numa peça escolar, Ngunga, herói da célebre obra do escritor Pepetela. Deambulando por Luanda, N'dala personifica a dor da perda e da deslocação forçada causadas pelo conflito intestino, evocando, concomitantemente e pelas suas semelhanças com Ngunga, os efeitos dilatados do colonialismo e da luta pela independência. Os supracitados eventos históricos, plasmados alegoricamente na tela daquela que foi a primeira longa-metragem ficcional assinada por uma mulher angolana, são convocados enquanto objeto de análise para pensar, simultaneamente, a utopia revolucionária que deflagrou o combate pela emancipação do território e a distopia pós-independência que assiste ao ruir parcial do ideário das suas diversas vanguardas. Assim, no primeiro andamento, contextualizam-se a luta de libertação e a guerra civil angolanas, eventos centrais na narrativa do filme. De seguida, e no segundo andamento, é situada a ação da longa-metragem. No terceiro andamento, explicitam-se os dispositivos alegóricos empregues pela realizadora no tratamento das realidades que convoca. Finalmente, no quarto andamento, demonstra-se como o filme pode ser lido enquanto alegoria da própria nação angolana.

Palavras-chave: cinema angolano, guerra civil, guerra de libertação

Abstract: Premiered in 2004, *Hollow City*, by Maria João Ganga, recounts the story of N'dala, a child who, in 1991, lands in Luanda fleeing the civil war that victimized his family in Bié. In the capital, N'dala befriends Zé – a boy who stars in a school play as Ngunga, hero of Pepetela's celebrated literary work. Wandering through Luanda, N'dala embodies the pain of loss and of forced displacement caused by the internal conflict, evoking, concomitantly and through his similarities with Ngunga, the long-lasting effects of colonialism and of the struggle for the independence. These historical events, allegorically depicted in what was the first feature film directed by an Angolan woman, become objects of analysis to simultaneously reflect on the revolutionary utopia that sparked the struggle for emancipation and the post-independence dystopia that witnesses the partial collapse of its various vanguards. In the first section, the Angolan liberation struggle and civil war, central events in the film's narrative, are contextualized. In the

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito da Bolsa de Doutoramento com referência 2023.05374.BD.

second section, the film's action is situated. In the third section, the allegorical devices employed by the director in addressing the realities invoked are made explicit. Finally, in the fourth section, it is demonstrated how the film can be read as an allegory of the Angolan nation itself.

Keywords: *Angolan cinema, civil war, independence war*

Quando, no início de 2004, estreia o filme *Na Cidade Vazia* de Maria João Ganga, a realizadora confessa, numa entrevista dada a Carlos Gonçalves vinte e quatro horas após o lançamento da obra, estar imbuída de um sentimento de alívio e de satisfação. Para a cineasta, este duplo sentir provinha do longo processo de produção do filme, cujo roteiro havia sido redigido em 1991, bem como da sua vontade e empenho em dar o seu contributo no já cimentado, mas atribulado, percurso do cinema angolano (Gonçalves, 2012).²

Segundo José Mena Abrantes, a história do cinema angolano principia ainda antes da independência do território, com a realização, por Sarah Maldoror, da curta-metragem *Monangambé* (1968) e da longa-metragem *Sambizanga* (1972), baseadas, respetivamente, no conto *O Fato Completo de Lucas Matesso* e no romance *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, ambos da autoria de Luandino Vieira. Ainda que ambos os filmes tenham sido realizados por uma cineasta francesa de origem guadalupense e rodados em Argel e Brazzaville com verbas argelinas e francesas, é da opinião do autor que tanto os argumentos dos materiais audiovisuais, bem como o engajamento da realizadora com o MPLA e a participação de elementos deste movimento nas rodagens, “autorizam-nos a incluir estas duas obras na história do cinema nacional” (Abrantes, 1986, p.5).

Com a queda do Estado Novo português em abril de 1974, inicia-se, em Angola, a formação acelerada de quadros cinematográficos. Longe de alguma vez se ter constituído enquanto «indústria», o repertório imagético nacional conhece, no período imediatamente anterior à proclamação da independência e nos anos que se seguem, uma grande vitalidade. Apesar das dificuldades de fazer cinema num território ainda há pouco saído de uma guerra pela sua soberania (1961-1974) e empurrado já para uma outra (1975-2002), despontava, do panteão filmográfico do país, uma vasta produção em película, encabeçada por nomes como Carlos Sousa e Costa, Ruy Duarte de Carvalho, António Ole ou os irmãos Henriques, entre outros, e viabilizada por organismos como a cooperativa Promocine, a equipa Angola - Ano Zero, a Televisão Popular de Angola (TPA), o Instituto Angolano de Cinema (IAC) e o Laboratório Nacional de Cinema (LNC) (Abrantes, 2015, pp. 15-17).

Pouco depois, porém, a produção cinematográfica começa a dar sinais de algum abrandamento – muito por conta dos crescentes encargos do conflito civil – e mesmo os materiais previamente gravados parecem cair no esquecimento. Ainda assim, entre meados da década de oitenta e a virada do milénio, o cinema angolano existe e resiste como pode: os supramencionados realizadores «pioneiros» esforçam-se por continuar a produzir cinema, embora quase sempre a partir do exterior, sendo que a estes se soma uma nova geração de cineastas cujo trabalho, desenvolvido também na diáspora, começa a deixar lastro.

Na virada do novo milénio, a atribuição pelo Estado angolano de uma verba de aproximadamente um milhão de dólares destinada à produção cinematográfica (Abrantes,

² A supracitada entrevista é também alvo de análise num texto recente de Beatriz Lanziero (Lanziero, 2022).

2015, pp. 30-31), bem como a criação, em 2003, do Instituto Angolano de Cinema, Audiovisual e Multimédia (IACAM) que veio substituir os entretanto extintos IAC e LNC, parece prometer uma descompressão do panorama audiovisual nacional. Convencionalmente denominado enquanto «cinema da retomada», este período viu a estreia de produções que há muito se arrastavam, entre as quais se conta o filme *Na Cidade Vazia* (2004) de Maria João Ganga, cujo guião havia sido premiado, seis anos antes, no Festival de Cartago.³

Nascida em 1964, no Huambo, Maria João Ganga estudou na École Supérieure d'Études Cinématographiques de Paris. Após a sua formação, trabalhou como assistente de realização de Abderrahmane Sissako no filme *Rostov-Luanda* (1997), uma experiência que descreve como “muito útil [...] e uma espécie de batismo” (M.J. Ganga, comunicação pessoal, 28 de agosto de 2024). Em 2004, e após vários anos de dificuldades técnicas, logísticas, humanas e financeiras, estreia o seu primeiro e, à data, único filme, *Na Cidade Vazia* (2004), tornando-se assim a primeira mulher angolana a realizar uma longa-metragem ficcional. Ao urdir uma obra cinematográfica que sobrepõe e mescla duas temporalidades – a de um passado colonial e a de um presente pós-colonial – Maria João Ganga estabelece uma relação alegórica entre os vários elementos que compõem a narrativa para, assim, representar visualmente a luta de libertação e a guerra civil angolanas. Ao socorrer-se da alegoria – constituída, no seu sentido mais estrito, pela representação de um conceito ou ideia sob a aparência de outro – *Na Cidade Vazia* desdobra-se, permanentemente, em renovadas cadeias de significados que complexificam a leitura do filme.

Primeiro Andamento: Em que se Contextualiza a Guerra de Libertação e a Guerra Civil

Em 1961 – período que ficou conhecido enquanto o *annus horribilis* do salazarismo – a situação da então província de Angola, «joia da coroa imperial» portuguesa, modificase dramaticamente. No dia 4 de janeiro, na região da «Baixa de Cassange», os trabalhadores algodoeiros de uma plantação gerida pela Cotonang protestam contra as condições laborais da multinacional luso-belga, iniciando um movimento grevista. O levantamento é célere e violentamente reprimido pelo regime colonial numa operação militar da qual resultaram centenas ou mesmo milhares de vítimas mortais.⁴ No mês seguinte, a 4 de fevereiro, cerca de duas centenas de angolanos investem contra a Cadeia de São Paulo e a Casa de Reclusão, em Luanda. Os ataques–verificados também no Quartel da Companhia Móvel da PSP, na sede dos CTT e no edifício da Emissora Nacional de Angola –haviam sido forjados com o propósito de libertar os presos políticos sob risco de transferência para o Campo de Concentração do Tarrafal e como forma de protesto face à opressão colonial no território (Agostinho, 2016, p. 37). Em meados de

³ Ademais do filme de Maria João Ganga, são também deste período *O Comboio da Canhoca* (2004), de Orlando Fortunato, e *O Herói* (2004), de Zezé Gamboa.

⁴ É difícil determinar, ainda que por aproximação, o número de mortos resultantes das campanhas militares realizadas pelo exército colonial a 4 de janeiro e nos dias subsequentes. Os relatórios das forças armadas portuguesas produzidos à época determinam 243 vítimas mortais, um número extremamente reduzido e parcial que, de acordo com Aharon de Grassi, não contabiliza as fatalidades subsequentes dos ataques aéreos (de Grassi, 2015, p. 59). Segundo José Ervedosa, piloto-aviador e comandante da força aérea portuguesa que acabou por desertar, foram “destruídas 17 povoações e 5.000 homens, mulheres e crianças foram queimados vivos” (*AfricAsia* n.º 9, 1970, p. 31). A divulgação da supracitada informação ocorre, porém, somente no ano de 1970 numa revista francesa comprometida com a luta anticolonial que publica o artigo “Les massacres de la Baixa de Cassange”.

março, no Uíge, uma acometida coordenada contra as principais fazendas da localidade resulta em várias centenas de mortos entre os colonos portugueses e os africanos suspeitos de cumplicidade com o projeto imperial luso.

No dia 13 de abril desse mesmo ano – gorado o *putsch* reformista de Botelho Moniz que ameaçara a chefia de Salazar (cf. Rosas, 2018, pp. 246-256)⁵ –, o presidente do Conselho procede a uma remodelação ministerial e assume a pasta da Defesa Nacional. Pouco depois, dirige-se à nação portuguesa:

Se é precisa uma explicação para o facto de assumir a pasta da Defesa Nacional mesmo antes da remodelação do governo que se verificará a seguir, a explicação pode concretizar-se numa palavra e essa é Angola. Pareceu que a concentração de poderes da Presidência do Conselho e da Defesa Nacional, bem como a alteração de alguns altos postos noutros sectores das Forças Armadas, facilitaria e abreviaria as providências necessárias para a defesa eficaz da Província e a garantia da vida, do trabalho e do sossego das populações. Andar rapidamente e em força é o objetivo que vai pôr à prova a nossa capacidade de decisão.⁶

Reestabelecida a ordem do regime e salvaguardada a sua figura tutelar, são enviados, nesse mesmo mês e para o território angolano, contingentes militares portugueses para uma guerra que transcenderá, do lado luso, o vulto que a moldou. Quando, a 27 de setembro de 1968, Marcelo Caetano substitui António Salazar na presidência do Conselho, a situação em Angola encontra-se militarmente controlada (Lopes, 2022, p. 76). Na «guerra herdada», nenhum dos movimentos nacionalistas angolanos constitui, então, uma ameaça expressiva nas zonas densamente povoadas, mormente nas regiões de povoamento maioritariamente branco (MacQueen, 2004, p. 268). Não obstante a relativa estabilidade no «xadrez africano» – conseguida quer pela superioridade numérica e de armamento bélico das forças portuguesas (Lopes, 2022, p. 67), quer pelos confrontos verificados entre os próprios movimentos de libertação que favoreceram o exército colonial (MacQueen, 2004, p. 268) –, a guerra do ultramar encontra-se no epicentro da política marcelista, constituindo-se enquanto nó górdio do seu projeto reformista (Rosas, 2004, p. 19) e fator determinante na sua queda.

Com o derrube do Estado Novo português, a 25 de Abril de 1974, vivem-se dias de fremente agitação política e popular em Angola (Lopes, 2022, p. 87). Ao fim de treze anos de guerra e quase cinco séculos de presença colonial, iniciam-se, por fim, as negociações da mais tardia das descolonizações europeias. No início de janeiro de 1975, delegações dos três movimentos que participaram na luta armada pela soberania do território – Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) – reúnem-se em Mombaça, no Quênia. Após a definição de uma posição conjunta, representantes das respetivas organizações viajam para o Hotel Penina, no Algarve, onde assinam, no dia 15 desse mesmo mês e em conjunto com o governo português, o documento que regulariza e calendariza o processo de descolonização (Pinto, 2001, p. 77).

O Acordo de Alvor – cujo quadro previa uma plataforma de transição para a independência via a formação de um governo e de um exército unificados (Pearce, 2012,

⁵ Em Abril de 1961, ocorre uma tentativa de golpe palaciano encabeçada por figuras cimeiras da hierarquia militar portuguesa, entre as quais se conta o então ministro da Defesa, general Botelho Moniz. Frequentemente denominada de «abrilada», a intentona tinha por objetivo afastar Oliveira Salazar da presidência do Conselho abrindo, deste modo, caminho para uma reforma do regime.

⁶ O supracitado discurso de Salazar encontra-se parcialmente reproduzido no segundo episódio da série documental *A Guerra* (2007-2013), de Joaquim Furtado.

p. 451) – colapsa, porém, quase de imediato. Em Angola, falham todas as tentativas de coligação previstas e os ex-movimentos de libertação, metamorfoseados agora em partidos políticos, disputam o controlo do território cuja emancipação se avizinha (Lopes, 2022, p. 85). À mobilização política acresce a militar. Logo no mês de fevereiro, deflagra em Luanda uma série de confrontos entre as forças de Agostinho Neto e a cisão de Daniel Chipenda. No mês seguinte, a FNLA ataca o MPLA na capital (Pinto, 2001, p. 78). Em abril, nos musseques da cidade portuária, verificam-se novos conflitos armados, desta feita entre as tropas da UNITA e da FNLA (Heywood, 2011, p. 319).

Principiado antes ainda da proclamação da independência, o conflito civil alastrará nos anos seguintes a grande parte do território, sobretudo nas imediações das zonas de influência dos principais movimentos/partidos. Após a neutralização da FNLA, relativamente precoce no quadro da conflagração armada que então emerge, os confrontos entre o MPLA e a UNITA prolongam-se, com os devidos interlúdios, até 1991, ano em que são assinados, pelo governo angolano e pelo movimento de Savimbi, os Acordos de Bicesse. O tratado estipulava a desmobilização dos exércitos do governo e da UNITA e a sua unificação através da criação de uma nova força militar – as Forças Armadas Angolanas (FAA) –, um processo nunca cumprido na sua totalidade. Concomitantemente, os Acordos de Bicesse previam um cessar-fogo e a realização de eleições multipartidárias, posteriormente agendadas para os dias 29 e 30 de setembro de 1992 (Pearce, 2017, p. 193).

É, portanto, durante este interregno da guerra civil que tomará lugar a narrativa visual de *Na Cidade Vazia*.

Segundo Andamento: Em que se Situa a Ação do Filme

Realizado com o apoio do Ministério da Cultura de Angola e do Fundo Europeu para o Desenvolvimento e em regime de co-produção entre Angola e Portugal, *Na Cidade Vazia* narra a estória de N'dala, uma criança de doze anos que, em 1991, aterra em Luanda em fuga da guerra civil que vitimara, no Bié, a sua família. No avião onde viaja, juntamente com outras crianças ao cuidado de um grupo de freiras, encontram-se também soldados, muitos deles feridos, e ainda um caixão onde repousa uma vítima mortal do conflito. Ao chegar à capital, N'dala aproveita-se da azáfama do desembarque para escapar da vigilância da congregação. Em digressão pela cidade, N'dala conhece e trava amizade com Zé. No seu primeiro encontro, decorrido no pátio da madrinha de Zé, o rapaz inquire N'dala, tentando averiguar quem ele é e o porquê de ali estar. Quando N'dala inicialmente afirma que fugiu da família no Bié e que agora anda só por Luanda, o menino afigura-se, de imediato e aos olhos de Zé, semelhante a Ngunga, herói do célebre livro de Pepetela, *As Aventuras de Ngunga* (1973), e personagem que Zé interpreta numa peça escolar.

Redigido em 1972 e publicado no ano seguinte pelos serviços de cultura do MPLA, a obra de Pepetela – descrita por Inocência Mata enquanto uma “singela narrativa sobre o quotidiano das zonas libertadas” (Mata, 1999, p. 245) – relata as peripécias vivenciadas por Ngunga, uma criança de treze anos cuja família foi assassinada pelas forças do exército português no contexto da luta de libertação de Angola. Em errância de *kimbo* em *kimbo*, Ngunga conhece “novas terras” e “novos rios” (Pepetela, 2002, p. 42) num percurso que opera, simbólica e significativamente, enquanto explicitação formal e em crescendo de um posicionamento, individual e coletivo, anticolonial.

As semelhanças inicialmente detetadas por Zé entre N'dala e a personagem literária – nomeadamente, o processo de digressão que ambos encetam – tornam-se mais

palpáveis quando, num momento omissos no filme, o menino confessa que a sua família pereceu em confrontos resultantes da guerra civil. Não obstante as diferenças que os separam e distinguem cronológica e espacialmente – Ngunga perdeu os pais no decorrer do combate armado pela independência de Angola (1961-1974), vagueando, desse momento em diante, por variadas aldeias da Frente Leste do território; N’dala é vítima do conflito intestino que assolou o país de 1975 a 2002, sendo, forçosamente, deslocado para Luanda –, ambos os protagonistas pertencem à mesma faixa etária, são órfãos de uma guerra e experimentam um percurso de deambulação.

Ao cuidado de Zé, N’dala é introduzido no quotidiano luandense. No Miramar, trepa as paredes do cine-esplanada, entrando clandestinamente e assistindo a filmes de série B norte-americanos. Também pela mão de Zé, é apresentado ao primo Joka, um faz-tudo que participa em atividades ilícitas, e, posteriormente, a Rosita, uma prostituta com quem fica a viver a troco de vender cigarros. De tempos a tempos, regressa ao litoral – “na praia é melhor, é mais como o Bié” –, local onde conheceu um mais-velho pescador que o introduz a certos aspetos da mitologia Kimbundo via a figura de Kianda. Em deambulação por Luanda, N’dala defronta-se com o medo e a miséria – uma sequência denuncia a vigilância exercida pelas FAPLA⁷ sobre os transeuntes que circulam (Ganga, 2004, 9:05); um *close-up* enquadra um homem que remexe no lixo à procura de alimento (Ganga, 2004, 5:52) –, mas também com um sentido comunal e fraterno, exemplarmente manifesto na amizade que forja com Zé e com o pescador. Apesar das diligências da freira, que coloca um anúncio na estação local de rádio reportando o desaparecimento da criança e que bate a cidade à sua procura, N’dala permanece anonimizado pela vastidão da metrópole. No dia da estreia da peça escolar, Joka recruta N’dala para um assalto cujos últimos detalhes está a alinhar. Ao cair da noite, quando a cidade se esvazia, N’dala faz a sua entrada por uma janela estreita, penetrando no local escolhido para o roubo. Após encontrar a chave da residência e abrir a porta a Joka, este último ataca o proprietário, um piloto aéreo, que se encontra, inesperadamente, na habitação. Depois de um breve confronto, Joka escapa não sem antes incitar N’dala a disparar sobre o homem que, depois de ferido, consegue ainda alvejar fatalmente o rapaz, fazendo uso da mesma arma, entretanto caída no chão.

Terceiro Andamento: Em que se Explicitam os Dispositivos Alegóricos

Com exceção de uma brevíssima sequência – um *flashback* de N’dala no qual a câmara enquadra, pelo olhar da criança, parte dos acontecimentos decorridos na fatídica noite em que a sua aldeia é alvo de um ataque (Ganga, 2004, 24:15) – são omissas, no filme, quaisquer outras referências diretamente afeitas ao tratamento visual do combate armado propriamente dito. Ao invés, as guerras – a de libertação e a civil – são versadas por meio de uma série de mecanismos alegóricos que introduzem o espectador nos seus efeitos mais nefastos, para lá da violência do confronto militar. Riscando a ardósia negra, na sala de aulas de Zé, o giz branco grafou: «1991 - ano da reestruturação da economia e da democracia multipartidária». Sobre esse fundo, ominoso porque sabemos o desfecho daquele que poderia ter sido o último ano do conflito civil, as crianças ensaiam *As Aventuras de Ngunga*. Ao convocar duas temporalidades distintas – a do presente

⁷ As Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA) foram o braço armado do MPLA e do seu governo, integrando todas as forças militares de defesa do movimento. Constituídas oficialmente a 1 de agosto de 1974, por ocasião da Conferência Inter-Regional de Militantes (CIRM), as FAPLA vieram então substituir o Exército Popular de Libertação de Angola (EPLA), formado anos antes e em contexto de luta anticolonial (Mabeko-Tali, 2018, p. 292).

angolano e a do seu passado recente – *Na Cidade Vazia* funda os esteios de um exercício diacrónico que, de ora em diante, perpassará toda a ação do filme.

Para lá das analogias traçadas entre Ngunga e N’dala – materializadas na tela por meio da montagem paralela que alterna os planos que exibem o material da peça e as sequências que revelam o dia-a-dia da criança na cidade –, a longa-metragem autonomiza-se do texto literário que glosa. Com efeito, enquanto Ngunga não demonstra, ao longo da sua transumância, quaisquer indícios de querer retornar ao seu local de origem, N’dala expressa, amiúde, o desejo de regressar à província natal. Numa cena particularmente pungente, o rapaz confia a Zé que uma irmã da congregação lhe afiançou que a sua família “está no céu”. Quando Zé alega que eles não podem ser vistos, N’dala retorque: “Aqui não. Aqui não é o céu do Bié” (Ganga, 2004, 36:04).

Outra dissonância digna de registo entre o texto literário de Pepetela e a obra visual de Maria João Ganga é o papel consignado às personagens femininas. Se *As Aventuras de Ngunga* se desenrola na Frente Leste, conferindo particular destaque à participação masculina na luta armada e na construção de um *ethos* revolucionário personificado por figuras como Mavinga, Nossa Luta ou União, *Na Cidade Vazia* atribui um lugar de relevo, prática e simbolicamente significativo, às mulheres que integram a narrativa urbana. A freira, a madrinha, a professora da escola e Rosita desempenham, de modo heterogêneo, o papel de cuidadoras – uma incumbência tradicionalmente feminina, mas que, em situação de guerra e de recruta, se assume particularmente necessária. Alicerçando-se em categorias como “religião”, “família”, “escola” e “criminalidade”, personificadas, na narrativa, pelas figuras supracitadas, a realizadora é, então, capaz de compor um retrato da realidade do conflito civil no qual a presença e agência femininas se instauram enquanto elementos agregadores num contexto de fragmentação do tecido social.

Através da recuperação visual da personagem literária Ngunga, o filme rememora a luta pela independência do território, escalpelizando, a um tempo, as atrocidades cometidas nas frentes de combate e os efeitos dilatados e na *longue-durée* do colonialismo. Simultaneamente, o percurso de N’dala, operado ora na cidade de asfalto, ora nos musseques (do kimbundo *mu seke*, literalmente “local arenoso”), abre-se ao espectador, projetando na tela as consequências funestas do combate endógeno que lavra o país – a mágoa pela família caída, o sofrimento da desterritorialização e da perda de referências, a coação do recolher obrigatório, a angústia da fome e da miséria e, quiçá, a carência e precariedade que levam Rosita a se prostituir e Joka a cometer delitos.

No desfecho da obra, o exercício diacrónico ensaiado na quase totalidade da longa-metragem assume-se particularmente tangível e operativo. Uma série de cortes diretos alterna as cenas que exibem a estreia da peça escolar com os fragmentos que revelam o assalto à casa do piloto decorrido nessa mesma noite. Num movimento pendular, a câmara oscila entre as cenas performadas por Zé no papel de Ngunga e a entrada furtiva de N’dala na habitação. À sequência em que N’dala é visto com Joka a entrar no prédio onde o roubo tomará lugar (Ganga, 2004, 1:17:31), sucede-se o plano teatral no qual Nossa Luta aconselha Ngunga a procurar o socorrista para tratar um ferimento que tem no pé: “Ngunga, um homem nunca pode ter medo” (Ganga, 2004, 1:19:22). Ao momento climático da narrativa dramaturgica – instante em que Ngunga e União são vítimas de uma emboscada por parte do exército colonial português: “Ngunga, acabou tudo! Rende-te para não te matarem!” (Ganga, 2004, 1:21:30) – justapõe-se o lance em que N’dala é mortalmente atingido pelo piloto que se encontra no apartamento (Ganga, 2004, 1:25:37). Antes de ser alvejado, contudo, N’dala observa, visivelmente comovido, uma pintura que se encontra no interior da residência. Fitando atentamente o rosto na tela, N’dala parece rememorar o Bié, as suas tradições e a noite em que a sua aldeia é alvo de um ataque (com

efeito, no *flashback* de N'dala anteriormente mencionado, surge, por breves instantes, uma figura muito semelhante àquela que integra a composição pictórica).⁸

Via o binómio Ngunga-N'dala e através da sobreposição e cruzamento de dois tempos históricos distintos, os supracitados elementos instituem-se, assim, enquanto mecanismos dialógicos e alegóricos através dos quais se expõe e negocia a violência da(s) guerra(s), múltipla, variada, que se estende e desdobra muito além das fronteiras do teatro da luta armada.

Conferindo espessura ao móbil filmico-discursivo que faz penetrar a memória ainda fresca do passado angolano no seu conturbado presente, as estratégias visuais empregues por Maria João Ganga podem assim ser aproximadas, com as devidas cautelas, do postulado teórico enunciado por Ruy Duarte de Carvalho em *Actas da Maianga*, obra na qual o escritor angolano se propõe a “*dizer da guerra, em Angola... com uma vírgula de permeio a querer dizer: a partir de Angola, de dentro de Angola, como é vivida em Angola*” (Carvalho, 2003, p. 31). Conforme sinaliza Ana Paula Tavares, Carvalho:

[p]ermite-se assim, com propriedade, tratar não a guerra em Angola [...], mas Angola na guerra, tornando Angola no referencial semântico fundamental e partir daí para analisar as questões de violência estrutural e de como elas atingem todos os Angolanos no quadro de uma implicação global. (Tavares, 2012, p. 194)

Mas nem só da dor dá conta o gesto cinematográfico de Maria João Ganga. Ao resgatar Ngunga e as relações de camaradagem que o rapaz estabelece com Nossa Luta e União – o primeiro, um guerrilheiro que perde a sua vida num combate contra o exército português, o segundo um professor capturado pela PIDE⁹ –, a ativação e atualização no presente do passado recente do território efetiva-se também através dos laços de estima e amizade que unem N'dala a Zé e ao pescador. Plasmada na tela daquela que foi a primeira longa-metragem ficcional realizada por uma mulher angolana, encontramos, assim, a experiência do luto, mas também o sentido comunal que do trauma da(s) guerra(s) pode germinar.

Quarto Andamento: Em que se Esboçam Algumas Conclusões

Quando questionada acerca da decisão de omitir, no filme, referências diretamente afeitas ao tratamento visual do combate armado propriamente dito (com exceção, claro, do breve *flashback* de N'dala anteriormente mencionado), Maria João Ganga sintetiza:

Os espalhafatos bélicos enchem os ecrãs de televisão e recheiam filmes de mau gosto e isto não me interessa. Estava focada no N'dala, no que ele via e sentia, nos sítios onde passava, as pessoas que encontrava, as mudanças, a caminhada, os confrontos ao seu nível [...]. (M. J. Ganga, comunicação pessoal, 28 de agosto de 2024)

Assim, aquilo que poderia ser, potencialmente e à primeira vista, lido como uma solução de produção decorrente do orçamento da longa-metragem, assume-se, através do testemunho da própria realizadora, enquanto decisão estética e criativa por direito

⁸ De acordo com Maria João Ganga, o quadro em questão é da autoria do pintor angolano Telmo Vaz Pereira, intitulando-se *Sorriso Amargo* (M.J. Ganga, comunicação pessoal, 28 de agosto de 2024).

⁹ Criada em 1945, a PIDE ou Polícia Internacional e de Defesa do Estado foi uma agência de segurança portuguesa responsável pela repressão e punição de todas as formas de oposição ao regime político do Estado Novo.

próprio. Ao justapor duas realidades distintas e ao socorrer-se da alegoria na representação visual da luta de libertação e do conflito civil em Angola, *Na Cidade Vazia* funda um espaço-tempo dialógico e de simbiótica abertura através do qual se propicia uma reflexão sobre o(s) fenómeno(s) da(s) guerra(s) para lá do conflito travado nos seus teatros de operações.

A sobreposição dos percursos de N'dala e Ngunga (a perda da família e o processo de deambulação que ambos encetam), as dificuldades enfrentadas por grande parte da população de Luanda (que, em última instância, levam Rosita a se prostituir e Joka a enveredar pela via da criminalidade), o papel consignado às personagens femininas (que ocupam, de modo diversificado, a função de cuidadoras) e, finalmente, a morte trágica do protagonista do filme (cujo estado de inocência é subitamente interrompido pelo assalto para o qual é recrutado), instauram-se, portanto, enquanto mecanismos alegóricos que permitem pensar, simultânea e criticamente, a utopia revolucionária que deflagrou o combate pela emancipação do território e a distopia pós-independência que assiste ao ruir parcial do ideário das suas diversas vanguardas. Nesse sentido, o filme *Na Cidade Vazia* pode, então, ser lido enquanto alegoria da própria nação angolana, trazida à tela ora por Ngunga e pelo seu processo de consciencialização política, ora por N'dala cuja trajetória desvela a pulverização dos ideais nacionalistas no decurso do confronto fratricida que assolou, durante vinte e sete anos, o país.

Referências

- Abrantes, J. M. (1986). *Cinema angolano: um passado a merecer melhor futuro*. Instituto Angolano de Cinema/Cinemateca Nacional de Angola.
- Abrantes, J. M. (2015). Cinema Angolano: Um Passado com o Futuro Sempre Adiado. Em M.C. Piçarra & J. António (Eds.), *Angola, o Nascimento de uma Nação. O Cinema da Independência* (pp. 15-46). Guerra e Paz, Editores, S.A.
- Agostinho, I. (2016). *A Batalha do Kuito Kuanavale e o desanuiamento político da África Austral*. Edizione Nuova Cultura.
- Carvalho, R. D. (2003). *Actas da Maianga*. Cotovia.
- De Grassi, A. (2015). Rethinking the 1961 Baixa de Kassanje revolt: Towards a relational Geo-History of Angola. *Revista Mulemba V* (10) (novembro), 53–133.
- Ervedosa, J. (1970). Les massacres de la Baixa de Cassange. *AfricAsia* n. 9 (fevereiro), 30-31.
- Furtado, J. (Realizador). (2007-2013). *A Guerra* [Série Documental]. Radio e Televisão de Portugal.
- Ganga, M. J. (Realizadora). (2004). *Na Cidade Vazia* [Filme]. Integrada Produções, François Gonot, Animatógrafo II.
- Gonçalves, C. (2012). *Entrevista com a directora*. Cine África. <https://cine-africa.blogspot.com/2012/11/a-n-gola-maria-joao-ganga-2004-drama.html>
- Heywood, L. M. (2011). Angola and the violent years 1975-2008: civilian casualties. *Portuguese Studies Review* XIX (1–2), 311–332.
- Lanziero, B. (2022). A inserção irónica de “As Aventuras de Ngunga”, de Pepetela, no filme *Na Cidade Vazia*, de Ganga: intertextualidade paródica e distopia. Em C.T. Secco, A.P. Tavares, A.M. Leite & J. O. Van-Dúnem (Eds.), *CineGraftias Angolanas. Memórias & Reflexões* (pp. 177-196). Kapulana.

- Lopes, S. A. (2022). «Nós aqui ficamos, somos do Lubango»: meio século de imagens em movimento num planalto. [Dissertação de mestrado – Estudos Portugueses e Românicos, variante de Estudos Africanos]. Universidade de Lisboa.
- Mabeko-Tali, J. M. (2018). *Guerrilhas e Lutas Sociais – O MPLA Perante Si Próprio (1960-1977)*. Mercado de Letras.
- MacQueen, N. (2018). As Guerras Coloniais. Em F. Rosas & P.A. Oliveira (Eds.), *A Transição Falhada. O Marcelismo e o Fim do Estado Novo 1968-1974* (pp. 263-300). Editorial Notícias.
- Mata, I. (1999). Pepetela: um escritor (ainda) em busca da utopia. *Scripta III* (5), 243-259.
- Pearce, J. (2012). Control, Politics and Identity in the Angolan Civil War. *African Affairs*, 111/444, 442-465.
- Pearce, J. (2017). *A Guerra Civil em Angola (1975-2002)*. Tinta-da-China.
- Pepetela (2002). *As Aventuras de Ngunga*. Dom Quixote.
- Pinto, A. C. (2001). *O fim do império português: a cena internacional, a guerra colonial, e a descolonização, 1961-1975*. Livros Horizonte.
- Rosas, F. (2004). Prefácio. Em F. Rosas & P.A. Oliveira (Eds.). *A Transição Falhada. O Marcelismo e o Fim do Estado Novo 1968-1974* (pp. 263-300). Editorial Notícias.
- Rosas, F. (2018). *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Tinta-da-China.
- Tavares, A.P. (2012). Escrever a nação. A propósito de e sobre Ruy Duarte de Carvalho. In Leite, A.M., Owen, H., Chaves R. & Apa, L. (Eds.), *Nação e Narrativa Pós-Colonial I – Angola e Moçambique* (pp. 191-195). Edições Colibri.

The Commitment of Women Through the Production of a Creative Documentary about Indochina

Natacha CYRULNIK

MCF HDR, UMR PRISM, Aix-Marseille University – CNRS

natacha.cyrulnik@univ-amu.fr

Abstract: The documentary *La belle d'occident, en quête de l'Indochine d'hier et d'aujourd'hui* (2023, 47') discusses the place and investment of women in research and in the way that they see others, whether from an anthropological, artistic (particularly cinematographic), literary, gendered, post-colonial (i.e. historical) or involved point of view. The starting point for this research is the novel *The western nice woman*, by Mrs Huỳnh Thị Bảo Hòa written in 1927, a love story between a French woman and a Vietnamese man. This novel is based on a true story that praises the place of women and denounces certain colonial behaviours. Thi Phuong Ngoc Nguyen, a teacher-researcher at Aix-Marseille University, translated the novel in 2021, so that it could be used in the field to find clues about the customs of the period in relation to the soldiers involved. A teacher-researcher also at the University of Aix-Marseille, and as a documentary filmmaker, I accompanied her to Alsace and Verdun in France, and Vietnam, to make this documentary about this adventure and capture current realities while, at the same time, searching for traces of the colonial era. It takes now the form of a creative documentary. Its strength lies in the fact that it bears witness to a reality by taking on a view of the world. In this way, it commits itself in the image of these women.

Keywords: documentary, commitment, women, Vietnam, post-colonialism

Résumé : Le « film de recherche » « *La belle d'occident, en quête de l'Indochine d'hier et d'aujourd'hui* » (2023, 47') traite de la place et de l'investissement des femmes dans la recherche et dans le regard porté sur l'autre, que ce soit d'un point de vue anthropologique, artistique (notamment cinématographique), littéraire, genré, post-colonial (i.e. historique) ou engagé ! Le point de départ de cette recherche est le roman « *La belle d'Occident* », de Mme Huỳnh Thị Bảo Hòa, écrit en 1927, une histoire d'amour entre une Française et un Vietnamien. Ce roman est basé sur une histoire vraie. Il fait déjà l'éloge de la place des femmes et dénonce certains comportements coloniaux. Thi Phuong Ngoc Nguyen, enseignante-chercheuse à l'université d'Aix-Marseille, a traduit le roman en 2021, afin qu'il puisse être utilisé sur le terrain pour trouver des indices sur les usages de l'époque au sujet des soldats engagés. Et, en tant qu'enseignante-chercheuse également à l'Université d'Aix-Marseille et en tant que documentariste, je l'ai accompagnée en Alsace et à Verdun en France, ainsi qu'au Vietnam, pour réaliser ce documentaire sur cette aventure et capter les réalités actuelles tout en recherchant les traces de l'époque coloniale. Il prend la forme d'un documentaire de création. La force du documentaire de création réside dans le fait qu'il témoigne d'une réalité en posant un regard sur le monde. Il s'engage ainsi à l'image de ces femmes.

Mots-clés: documentaire, engagement, femmes, Vietnam, post-colonialisme

Introduction

This research is based on a novel, *La belle d'occident* by Mme Huỳnh Thị Bảo Hòa: a woman who wrote in 1927, a love story between a French woman and a Vietnamese man who enlisted during the First World War to fight for France. This novel, written by a woman, in the Western style during the colonial era, and based on a true story as stated in the three prefaces, of a romance between a French woman who travels to Vietnam to look for her husband who has been sent back to Indochina, praises the place of women and denounces certain colonial behaviours. The novel's heroine, Bach Lan, is also renowned for her commitment, as she does not hesitate to travel all the way to Indochina, pregnant and with her first daughter, to look for her "native" husband. It is in recognition of her courage that the novel bears the title *La belle d'occident*.

Phuong Ngoc Nguyen, a lecturer and researcher at Aix-Marseille University in France, translated and published the novel in 2021, and included it in an ANR project entitled *Coolibrokers 2021-2024*. It was used as a tool to find clues about the customs of the period in relation to the soldiers involved. As a documentary filmmaker and teacher-researcher at the University of Aix-Marseille too, I accompanied her to Alsace, Verdun and Vietnam to make a documentary about this adventure that I entitled *La belle d'occident, Enquête de l'Indochine d'hier et d'aujourd'hui* (2023, 47'). The film captures current realities while at the same time searching for traces of the colonial era. It takes the form of a creative documentary, matching form to substance, as we shall see. It raises the question of how to compose a story from images and sounds captured to reproduce an atmosphere, while articulating the sound and visual realities of Vietnam at the service of the story of the novel. At the same time, it contributes to the investigation based on the novel.

It is through these four women (the heroine, the novelist, the researcher in sociology and literature, and me as a researcher and documentary filmmaker) that women's commitment to Vietnam will be questioned in books and films.

We are going to investigate what happened to the Vietnamese soldiers during the First World War through Huỳnh Thị Bảo Hòa's novel. This novel is considered as a research object, but also as a research tool insofar as it introduces a research method. Reading it along NGUYEN's work and my own film, opens a whole interdisciplinary field. It is an opportunity to emphasise the place and investment of women in research and in the way we look at others, whether from an anthropological, artistic (particularly cinematographic), literary, gendered, post-colonial (historical and sociological) or involved point of view.

Thierry Paquot explored the origins of what would later be called an ecological conscience in his book *L'Amérique verte, portraits d'amoureux de la nature* (2020). He describes the pioneers of a way of thinking about our environment, particularly through their interactions and the evolution of their thinking. Questions emerged at almost the same time and developed more or less in tandem. This concerns us here because with these first "amateur naturalists", "walkers and observers" (Paquot, 2020) were developing a way of approaching the world. And, in this ecological framework, the place of women and the critique of colonialism also came through it was as if there was a link between an affirmation of ecology, of the place of women in society and decolonisation. This vision, which is open to the world in general, links "ecology", "feminism" and "decolonisation" right from our introduction. By developing the place of women over the course of a century, from 1917 (the date of the novel's story) to 2023 (when the documentary is completed), the link with the environment in an ecological and political vision will also be asserted. That's our bias here.

The four women are our common thread. But each in its own way also allows us to address questions of literary and cinematographic creation, and to move from colonialism to post-colonialism as we are making progress in implementing this research. The question becomes more epistemological.

Although the final subject is the documentary, all the upstream presentations of these women will help to develop these research questions. They will develop as the investigation progresses, and they will appear fully in the documentary, which aims to tell the whole story. So, there's a progression in this text (and in the film) that draws out the thread of this research as it unfolds. Without falling into the kind of suspense that would not suit the form of the creative documentary, I'm trying to show how the creative documentary makes it possible to tackle many of the questions previously raised by all these committed women (who work on soldiers who were also committed during the First World War, incidentally). Ultimately, commitment and its analysis are at the heart of our approach (Agamben, 2007).

The aim of all this is to witness the research carried out in the field, the discoveries made at the time and open it up as much as possible to other questions, both academic and social. The strength of the creative documentary lies in the fact that it witnesses a reality by taking on a view of the world-with a commitment in the image of these women.

The Woman Inside the Novel

To talk about women in relation to this novel, it makes sense to start by talking about its heroine. *La belle d'occident* is called *Bach Lan*. This could correspond to *Blanche* in French, evoking both her status and her dress as a nurse when she met and treated the Vietnamese soldier who was to become her husband, but also the uprightness of her behaviour. The codes and rules of decorum are very much in evidence in the novel. They reflect an era and reveal the social codes of the early 20th century, both in France and in the colonies, as we will see. It reflects as well as the values of the time, the novel written in 1927 and those of the story set in 1917.

Before going any further, the back cover of the book sets the scene for this epic love story:

Tuấn Ngọc, a young man from Indochina, leaves his country to join the colonial army. He fights under the French flag in the Great War. Wounded on the battlefield, he meets a beautiful French Red Cross volunteer in hospital. Love was born. But in a conservative society, this union between a “native” soldier and a French woman is not to everyone's taste [...]. (Huỳnh Thị Bảo Hòa, 1927)

All the questions raised in this novel, which are already present in the back cover, will be explored further, with the work undertaken by the other women mentioned. The value of this novel is significant: firstly, because there are no longer many traces of this period in Indochina, regarding what happened in Vietnam in the years that followed; and secondly, because in France all the colonised people were not properly recorded. As researcher Phuong Ngoc Nguyen says in the documentary, they were often noted with a capital “I” in the battle book (which records everything that happened), for “Indochinese”, or even for “Indigenous”. This novel invites us to tell the story of Indochina and France.

Colonialism

It should also be pointed out that the difficulty of producing novels at the time, when some say that what was to become Vietnam was a country of literati, also stemmed from the fact that the official language of the time was Chinese. Because it severed the link between the Vietnamese language and the Hán-Việt matrix that formed its foundation, the abandonment of the ancient script in favour of the latinised national language of quốc ngữ constitutes an additional difficulty in identifying the culture specific to what was to become Vietnam. This makes research into this period even more difficult, and this novel becomes even more valuable: “Not content with simply destroying, wishing in this field as in others to substitute its own logic and assert its superiority, the colonial apparatus was keen to assert its credo in science, and in the case before us, to apply its methods to the Indochinese case.” (Le Failler, 2013, p. 164).

A great deal of work went into finding information. But here again, these accounts are often from colonists rather than from Indochinese, and even more so from Annamites (residents of Annam) (Nguyen Phuong Ngoc, 2012). Colonialism is therefore present on several levels. Firstly, because these young Annamite were enlisted because they were hungry. Joining the army meant that the family could have a bit of money to live on. In the novel, the characters Tuấn Ngọc and his brother enlist for these reasons. They are then separated as soon as they arrive in Marseille, France, because one of them was considered unsuitable for battle for being physically weak, and was sent to Toulon to build weapons, while the other went to Verdun. Nevertheless, documents found prove that the Indochinese were not valued in the same way as the Senegalese riflemen, for example: rather, they were assigned to more menial tasks such as collecting bodies from the battlefields, driving lorries or building roads. In the novel, again taken from a true story, Tuấn Ngọc is wounded while on guard duty. This corresponds to what historical researchers have identified about the Indochinese. In the beginning of the story, women are represented more as the mother who needs money to feed her family; it is only later that Bach Lan appears.

It is more the colonial hold that is important to us in this part. It is denounced in this novel from the moment the soldiers are recruited from remote villages (Tam Ky was a village at the time, even though it is a large town today where we were filming) to come and fight in the north of France.

Colonialism is the main theme of the rest of the narrative: a hardly conceivable, both in France and in Indochina, love story between a French woman and a Vietnamese man, their struggle to be together and the twists and turns they must deal with bear witness to the manipulations of colonialism against a mixed marriage.

The Place of Women at the Time

It is only with the appearance of this young Frenchwoman who works for the Red Cross treating soldiers in Verdun that the beginnings of emancipation appear. However, at the turn of the century, the heroine is discreet and caring. She is not the one who leads the action for the time being. She is true to the image of the well-bred young girl of the century. It is only after Tuấn Ngọc saves her life when she is being attacked by a German on the banks of a river, that she fights to marry him, despite the social attitudes of the time. This was her first major commitment. The second came when the young Annamite was sent back to his country because the war was over, and the state, without taking the marriage into account, considered that it no longer needed him. Bach Lan finally decided

to go and get him herself in Indochina when he is unable to return, while pregnant and accompanied by their first daughter.

She was then more determined to find him in the region of his village Tam Ky, which appears in the letter her husband sent her, when he told her that she could regain her freedom since he was unable to return to France. Bach Lan's commitment went as far as to attempt suicide in a colonial building, because the French colonial administration was not helping her enough (in fact stopping her) from finding her husband. Faced with this commitment, which she carried on for months without giving up until that moment, some Indochinese people, impressed by her love for her native husband, finally helped her to find him.

As mentioned in the introduction, the title of the novel *La belle d'occident* praises this commitment by going to get it, which was recognised by the Indochinese themselves, and which the colonial administration was also obliged to consider. We're still describing the novel here, but if we take a rhetorical approach that takes into account the context in which it was written, the facts set out in it reveal a great deal about the administrative, social and amorous workings of the time. We can measure the commitment of the author herself, who dared to praise the struggle of a woman to find her husband, a *native* moreover, despite the obstacles put up by the colonists, and the Indochinese too, for that matter, who ran the country. We'll come back to the author's own commitment later, but the romance that could appear simply as a beautiful love story, already integrates the arising times of feminine demands.

A Romance to Reflect Reality

This novel is a testimony of the reality. Insofar, as two out of three of the prefaces' states, the fact that this novel is based on a true story takes the book on another dimension. Fiction can transport the reader; the knowledge that the story existed encourages a rhetorical approach (Soulez, 2011). In documentary cinema, Jean-Luc Lioult (2004) explains that there is a tacit contract between the filmmaker and the viewer: the former certifies that what is shown is reality, while the latter decides to believe it. This understanding of a documentary approach has an impact on the way the film is received. Here, the reading of the novel can be seen in the same light. If two of the preface writers felt the need to justify the reality of this story, it is undoubtedly because this dimension offers another reading of the romance. It is no longer just the love story that matters to us as readers, but everything that is described around it, which bears witness to a way of life at the time and under a colonial regime. This novel has a truly documentary dimension, and that is precisely why it is taken as an object of research. That is what we are going to develop, but it is important to make it clear now that the power of fiction here will help us to understand the world from a documentary point of view. This link between fiction and documentary is questioned from the outset (documentary approach to novel and historical indices). The relationship between the novel and the essay is established as a parallel between fiction and documentary. To speak of the novel as an object of research is already to problematise the fact that it will be treated in a documentary. So now we have to ask how a novel (or fiction) suggests the reflections of an essay (or documentary). And yet, as we shall see later, documentary is still a narration of the world that has something to do with fiction, if only to tell a story. William Guynn, in *Le cinéma de non-fiction* (2001), explains that fiction and documentary are not opposites, but that instead they are composed of each other. In our case, the novel and then, the documentary, are the objects of research that will show how reality and fiction are linked.

On a philosophical level, Jean-Marie Schaeffer, in *Qu'est-ce que la fiction* (1999), emphasises the connection between mimetic activities and the arts, based on anthropological foundations, in order to analyse the primary sources of attraction:

I propose to reaffirm the links (real, but too often forgotten) between everyday mimetic activities and fiction (and therefore also the mimetic arts). For it is the importance of mimetism (both playful and serious) in the lives of human beings that helps us to understand why the representational arts so often (though not always) tend towards an exacerbation of the mimetic effect. Only an adequate understanding of the anthropological underpinnings of mimetic activities can enlighten us as to the common underpinnings of the mimetic arts and point to the primary source of the attraction they have had for human beings since time immemorial. (Schaeffer, 1999, p. 13)

This is the logic behind the novel. It is a source of anthropological foundations on the workings of the colonial world in Indochina and the place of women at that time, both in France and in Indochina. It is also a source of documentary information. Jean-Marie Schaeffer (1999) suggests looking at imitative techniques, such as resemblance, naturalism, the effect of reality and *trompe-l'œil*, which reinforce the mimetic “illusion”. Here, the fiction of the novel offers data that will enter into a documentary registration. It is in this sense that the novel is studied.

Jean-Marie Schaeffer’s proposals for approaching fiction will enable us to analyse the functions and uses of the documentary representation that can be made of it. The cognitive and pedagogical scope (Niney, 2000 & 2002) of documentary is a driving force behind this film genre. According to Le Robert dictionary of the French language, the word *documentary*, from the Latin *documentum*, means *example, model, lesson, teaching, demonstration*. Its modelling function, its representational relationship with the world and its uses appears to be the acquisition of possible knowledge, in fiction as in documentary.

The creative documentary is not only a representation, but also an artistic act. The point of view and the bias of the director automatically position’s her/him as an author. How do you create a representation of reality? What is the process of creating a representation of reality? Is associating creation and reality, at a time when we are questioning mimesis, a feint or a reliable imitation? It is not the principle of truth that is being questioned, but that of the use of possible derivatives of this imitation: “to imitate, reproduce, represent, resemble, feign” (Schaeffer, 1999, p. 62).

In the end, this is what the novel proposes, as does the documentary in the same logic of creation (Cyrulnik, 2008, p. 306). By addressing the anthropological importance of the mimetic arts, we are questioning the central role of representation in human culture (Schaeffer, 1999, p. 12). Intentional skills enable us to create creative novels and/or documentaries as representations of the world (Schaeffer, 1999, p. 18) (Cyrulnik, 2008, p. 331).

Starting with the involvement of four women in analysing the implementation of a documentary based on a novel, the question of the research method emerges. This could have been the guiding thread for this demonstration, but it is the women who will remain the priority, as a form of claim.

Let’s pick up the thread of the discussion, starting with these women: from the character woman in the novel, we will ask questions about the act of creation (of a novel, research or film) and now move on to the novelist.

The Novelist

Published in 1927 in Saigon, *La belle d'occident* is presented as the first novel written in Vietnamese, and by a woman, Huỳnh Thị Bảo Hòa, a major figure in Vietnamese feminism between the wars. Her work was translated into a Western language for the first time in 2020 by researcher Phuong Ngoc Nguyen. The date and gender of the author alone are to be noticed. In fact, it was already very rare for a woman to write during the colonial era.

An innovative narrative

The novel is also unique in that it is written in the Western style. Indeed, it is:

In the 17th century, a new script based on the Latin alphabet was developed by European missionaries to serve the needs of evangelisation and the running of the community. French colonisation, which began in 1858, led to wider use of this script in Cochinchina in the south, then in Tonkin in the north and Annam in the centre. [...] In 1917, the General Regulations on Public Education established the Franco-Indigenous teaching system, which would train authors writing in quốc ngữ, as well as readers of stories and novels telling the stories that captivated them. (Phuong Ngoc Nguyen, 2023)

These comments suggest that this type of narrative can be seen as a way of asserting oneself within Western codes. From the way of being of this author Me Huỳnh Thị Bảo Hòa, we can affirm that she had a voluntary approach to make herself recognized among the Westerners, the colonists at that time. Writing in the Western mode, the fact that it was a woman who was writing, that she was Indochinese to boot, and that she dared to be socially critical, shook-up conventions.

We can say that this novel was written in a Western mode for several reasons:

- it deals with a topical subject (and not heroes from ancient times), which is completely new;
- French women are educated and aware of being citizens of a democratic society critical of colonisation;
- using the Vietnamese language is new;
- there are still traces of the traditional (Chinese) novel, such as the two verses summarising the chapter and the poems in the novel, but overall, the writing is modern (close to the spoken language, few literary references from classical - Chinese - literature);
- and the fact that a woman is publishing (making public) her text is also completely innovative.

For all of these reasons, this novel is one of the first works written on a Western model and marks an important milestone, which also makes Me Huỳnh Thị Bảo Hòa an exceptional woman for her time, so innovative was her novel.

In the same way that Donna Haraway (2007) uses science fiction with creatures like cyborgs to question possible worlds, the novel rhetorically questions the one in which the author lives. The way she writes and the stories she tells bear witness to realities. Nearly a century later, Donna Haraway quoted the American-Vietnamese filmmaker and

feminist theorist Trinh T. Minh-ha and her term ‘Inappropriate Others’, making the link between feminist demands and forms of racism, as Thierry Paquot (2020) mentioned in the introduction:

Designating the networks of multicultural, ethnic, racial, national, and sexual actors emerging since World War II, Trinh’s phrase referred to the historical positioning of those who cannot adopt the mask of either “self” or “other” offered by previously dominant, modern Western narratives of identity and politics. (Haraway, 1991, p. 69)

These comments testify to the topicality of Me Huỳnh Thị Bảo Hòa’s novel, linking issues of racism to those of feminism, while also linking them to war, politics and domination reminiscent of colonialism or male power.

A Critique of Colonisation

From a more rhetorical point of view, transliteration quốc ngữ, the spirit of the Enlightenment, the affirmation of individual identity in language, and the demand for civil rights, are all new developments that need to be considered.

This raises questions concerning cultural mixing. The paradox between the situation of colonisation and the universalist values conveyed by French culture is palpable in the novel. Colonial influences are identifiable, as are all the challenges they posed for the time.

The novelist talks about all this more or less directly in the text. This makes it an exceptional work on which to base our further research. Everything that is denounced or highlighted through this love story bears witness to its time. Mrs. Huỳnh Thị Bảo Hòa takes this on board, and that makes her testimony exceptional. Her willingness to make all this public (with all the risks that it could entail) is a testament to her strength of character. Today her work and her personality help us to better understand what happened at that time. That is why Phuong Ngoc Nguyen has translated her book into French and included it in a research project, the ANR “Coolibrokers 2021-2024”, to explore these issues further.

The Researcher in Sociology and Literature, Another Reading of the Novel

Phuong Ngoc Nguyen is a sociologist who began her research by examining the anthropology of Vietnamese literature from an historical perspective. We can already see here that an interdisciplinary approach is needed to try and understand this part of history. An interdisciplinary approach makes it possible to question research in general and to show how we are groping our way through clues found in the novel. It also raises the broader question of What is research in the human sciences? How does it work? Does it differ from one discipline to another? From specific research in history, literature and anthropology based on a novel, we come to ask questions of an epistemological nature that will inevitably be reflected in the documentary that accompanies this reflection. The film shows the progression from working alone as a translator to working as part of a group on an ANR research project. It is a practical demonstration of the contribution and richness of interdisciplinarity.

If these reflections appear at the very moment of the researcher’s presentation, it’s because this interdisciplinarity exists from the start: in the novel, which can be read on

several levels, and in Phuong Ngoc Nguyen's research, to which we'll return later. It will also develop in its own way throughout the documentary.

The (post-)colonialism

The strength of the hypotheses found in the novel is amplified by the fact that the prefaces state that the content of the narrative is based on a true story. There are clues as to what happened, even though there are no longer many traces in Vietnam of these soldiers, and even fewer in France, where at the time they were only considered to be from one of the many nations that offered *natives* to come and fight. So, the question of colonisation is always underlying. It even lies at the heart of the novel. It is present through the social criticism portrayed. But it's not just the French, the colonists, who are the *villains*. The novel also takes the trouble to show certain Annamites who are close to power in a bad light, while others help this Frenchwoman who is in love and full of beautiful values. These details are there to show the complexity of the situation. The colonial system did not bring out the best in everyone, to say the least, if only because of the lengths to which the beautiful Bach Lan went to try and find her husband in Annam. The novel portrays colonialism with a critical spirit that is a credit to its author.

The fact that we are questioning it today through this research, with years of hindsight, calls to mind Franz Fanon (1910), for example, or Benjamin Stora (2012), who have worked extensively on post-colonialism, particularly in relation to Algeria, from both a historical and psychological point of view. The link with the Algerian War is easy to make, as many of the soldiers who fought in Indochina were also on the front line in Algeria afterwards. But if the questions are psychological, historical and geographical, they are also from the point of view of post-colonialism, which is dealt with in a more contemporary way, today.

It is also important to mention here that the film bears witness to an investigation that led to the discovery of Indochinese graves in the cemetery above the town of Thann in Alsace and in the necropolis at Verdun. Even the people who live or work there didn't realise it; it's in the film that this discovery was made. This theme could be the subject of a thesis or other type of historical research. It is an important discovery made possible by the making of the documentary.

Arjun Appadurai (2005), in particular, questions post-colonialism in relation to the media, insisting on a globalised world in which expression through film or video in more generic terms ultimately allows another possible form of narration of what is experienced. This is, in its own way, what Mrs. Huỳnh Thị Bảo Hòa did, and what Phuong Ngoc Nguyen is doing through her research. The act of creation, more than the film, makes it possible to create a shared culture and at the same time a personal identity (Cyrulnik, 2015, p. 171). "The issues raised by cultural cohabitation also provide an opportunity to revisit the relationship between identity and minority" (Wolton, 2003, p. 95). This is also what is being questioned here. "Basically, cultural diversity is a normative ambition as much as a functional obligation. We would like to put it in the storehouse of fine humanist ideals, when it is one of the practical conditions, and the most prosaic, for avoiding additional risks of war." (Wolton, 2003, p. 117). We will extend this, in particular by taking the creative documentary as an appropriate form in which to question this.

Feminism

Phuong Ngoc Nguyen is director of the Irasia laboratory at the University of Aix-Marseille. She works on Vietnamese language and culture and promotes general knowledge of the country through her research. By choosing to work more specifically on this novel, she is declaring her commitment, as a woman working on the novel, of a woman who values another woman as a French-Vietnamese woman, and of an Indochinese woman who praises the will of a French woman. The place of women and the blending of cultures are present everywhere.

The term “feminism” is a term that was not used as such during the time of Mrs. Huỳnh Thị Bảo Hòa and Phuong Ngoc Nguyen makes little use of it other than to associate it with the author, which is precisely what she wishes to develop in the future. As she explains at the end of the documentary, she would like to produce a biography of Mrs. Huỳnh Thị Bảo Hòa in order to highlight all that she has opened up as a field of reflection in what will be Vietnam.

The Power of Interdisciplinarity

Phuong Ngoc Nguyen blends literature with anthropology. This approach makes it clear that literature provides us with knowledge about the world in general. This relationship with reality is reminiscent of our considerations on the link between fiction and documentary mentioned above. Here we are dealing with a choice in terms of research which, from the outset, extols the cross-fertilisation of different disciplines, which we are going to develop by also approaching it through the *medium* of documentary film.

Indeed, in her research, Phuong Ngoc Nguyen brings together literature, anthropology and history in her own research. At the end of the film, she also discloses the extent to which these interdisciplinary cross-fertilisations help her to move her research forward.

The help of real history researchers, as is the case with the ANR *Coolibrokers 2021-2024*, and their painstaking work in searching archives (notably Anom in Aix-En-Provence, but also in Hanoi and Ho-chi-minh-ville in this case) are essential to feed our fieldwork. We can see this in the final documentary. Cross-referencing information, or translating documents from Chinese into French or Vietnamese, for example, which is necessary for understanding the documents of the period, also involves other disciplinary skills. This interdisciplinarity is present throughout our investigation. It is all the more apparent at the end of the film when Phuong Ngoc Nguyen expresses her enthusiasm for all this cross-disciplinary work and how it has benefited her both personally and as a researcher. Making a documentary film based on this research extends this interdisciplinary approach.

The Documentary Filmmaker and Researcher, a Filmic Re-presentation

What are the reasons for using documentaries to support such project? Interdisciplinarity has something to do with it. It allows for a wealth of viewpoints, so that the complexity of the world (Morin, 1990) can be experienced through film. Documentary is both an object and a tool for research. As a tool, it accompanies the search for traces of Indochina that can still be found; as an object, it fully accompanies this investigation through its form, which is both aesthetic and rhetorical (Soulez, 2011).

Traces of Indochina and Post-colonialism

The intention in making this documentary was to investigate based on the novel, but also to attempt to bear witness to what remains of Indochina, particularly through its landscapes. Part of Vietnam still contains this, in the geography and in the behaviour of the inhabitants at times, if only when Vietnamese ride their bicycles with their pointy hats in the countryside, for example. This classic image is still very much alive but, to go beyond simple clichés, it is also the atmosphere of the place that will be present to punctuate the words of the investigation from the book.

The atmosphere of a place will thus allow the film's viewer to immerse themselves and experience Vietnam in a different way at certain moments. Under the aegis of sensory anthropology (Pink, 2009), it is the apprehension of a territory through the feeling of its atmosphere that is depicted in the film (Samurtojo & Pink, 2015). This approach, which may seem original, exists here in the context of what is called a creative documentary. This form of media (to quote Arjun Appadurai (2005) on the subject of post-colonialism) allows us to experiment with the images and sounds captured in ways other than the usual formatting of television. The question of atmosphere has already been experimented with in the series *Sortir de la carte postale*, which relates the atmosphere of tourist sites through their daily life. Several articles testify to their reception (Cyrulnik, 2020, 2022, and several to be published in 2024), the strength of its immersion and the critical spirit it arouses in the viewer (Cyrulnik, 2015). This aesthetic commitment to atmosphere makes documentary a genre that is suited to a sensitive approach to Vietnam. It also affirms this film genre as an alternative to the images usually offered in the media.

Does this film genre reveal a gendered practice? Does the choice of a sensitive, atmospheric approach reflect a form of feminine sensitivity? Iris Brey (2021) explains that the female gaze is to be valued. In any case, the fact of proposing a sensitive point of view from the moment the documentary approach to this territory is chosen (Samurtojo & Pink, 2019; Cyrulnik, 2017) affirms a desire to approach a reality, differently. It is this question of the *Other* that Donna Haraway (2007) also asserts in her cyborg manifesto. Here too, questions of gender and racism (post-colonialism) are linked.

The aim of the documentary is to offer a filmic representation of Vietnam that bears witness to the research, the novel, but also to the traces of Indochina in present-day Vietnam. We are still in the cultural melting pot we have already mentioned. The series of short documentaries entitled *Sortir de la carte postale* follows on from two previous series: one entitled *Habiter le territoire* about housing estates in the South of France (places where people from previously colonised territories often live on a daily basis) filmed over a period of fifteen years; and another entitled *Les traces Algériennes* about the intimate links between France and Algeria, treated in a contemporary way. The film *La Belle d'occident, En-quête de l'Indochine d'hier et d'aujourd'hui* is a kind of extension of these films through the prism of post-colonialism.

The Creative Documentary as Re-presentation

The form of the creative documentary allows a form of freedom, if only through the choice of recounting the atmosphere to punctuate the moments of investigation. The artistic dimension of the creative documentary is an asset here. This is reminiscent of Arjun Appadurai's (2005) questioning of audio-visual forms in the light of post-colonialism. The choice of this artistic form which bears witness to a reality seems appropriate to this subject. The form is in keeping with the substance of the research.

This artistic dimension also makes it possible to question in a different way the link between the fiction of the novel and the documentary form of the film, which captures images and sounds from reality to capture the atmosphere. In this respect, the documentary is a filmic representation of Vietnam. Daniel Bounoux (2006) explains that what is important is the “re” in “representation” (p. 53), because it allows us to stand back, to distance ourselves from the subject and the images we see. Once again, the form is consistent with the content.

The choice of creative documentary was born on the fact that it favours a form of popularisation of research that is transformed into knowledge (Niney, 2000 & 2002) through this sensitive approach: the strength of the atmosphere of the distant country and the empathy generated by immersion in Phuong Ngoc Nguyen’s research are experienced by the viewer in a fully phenomenological approach. This is by no means a caricature of exoticism, but rather an experience of a distant country that is shared with the viewer in the tradition of Victor Segalen (2018) who, as early as in 1918, valued difference when speaking of *exotes*. These phenomenological games at different levels are part of the point of view asserted by a director making a film. In this way, the whole process of creating a documentary is questioned.

The Documentary Creation Process

The process of creating a documentary is re-examined on several levels. The way in which a territory is represented is a real research question, which was also the subject of my HDR entitled “Representing the territory, filming the housing estate” (2017), and based more specifically on fifteen years of films made in housing estates. The question of how to represent a territory through documentary film arises from areas close to home in France that are linked to distant countries, linked to immigration, as well as those that are further away, such as Vietnam. In all cases, they are steeped in history and evoke an elsewhere. Testifying for a territory therefore calls for geographical references, but also sociological and cinematographic ones in our case.

But to look at this film in detail, the creative process is analysed in terms of what Pierre Paillé and Alex Mucchielli (2005) have called the *situational stages*: preparation, filming, editing, screening and the debate that follows.

Preparation. For this film, production was granted by CNRS Images, ANR, the Ministry of Culture and UMR Prism, I am associated with. This means that a grant application had to be drawn up beforehand in order to obtain the CNRS Images funding, but they didn’t have to describe in detail everything that was going to be filmed, as is now the case in France with all the funding bodies for creative documentaries. As it was not possible to do any location scouting in Vietnam beforehand, the fact that the funding was granted without the usual cumbersome paperwork meant that I was able to return to a spontaneity at the time of filming that was a real pleasure as well as a necessity, given that I didn’t know the country. This production situation encouraged an openness to the world, required a sharp eye, and made filming a particularly intense moment, rich in experience, which should be felt by the viewer. This way of filming should be logical for a documentary, but applying for funding has become such a cumbersome stage in France that there is a risk too losing the spontaneity. Here, in any case, it was all about discovery.

Having said that, while it is now more the norm in France to think about the film beforehand in order to prepare it properly (which was nevertheless the case, even if it wasn’t as thorough as usual, but perhaps that’s more accurate in terms of capturing a

reality...), the novel was a solid foundation on which to envisage the film's narrative. There was never any question of transposing the novel into fiction, but rather of using the novel as the basis for an investigation. This basis determined the places where we had to go: Verdun and Thann in France, Danang (called Tourane in colonial times) which was the port where the soldier embarked for France, Tam Ky his village, and so on. From these places, a storyline took shape. The beginnings of a narrative were emerging.

Filming. The strength of the documentary is that it captures everything that resonates with the film's intentions (during preparation): to help people understand the research and capture traces of Indochina, while at the same time bearing witness to contemporary Vietnam.

The comprehensive approach (Winkin, 2001; Paillé & Mucchielli, 2005), which is often a determining factor in making a documentary, combined with participant observation as a method (Winkin, 2001; Paillé & Mucchielli, 2005), was put to the test. Even more so when you don't speak the language. The question of the documentary method (Cyrułnik, 2018) must be reinvented for each film, but this was even more the case for this one. So, when we managed to find the journalist who had published a document testifying the involvement of Annamite soldiers during the First World War in Tam Ky, I was able to film the joy and excitement of this meeting, and I also understood what the present people were talking about as it was the subject of this trip, but I did not understand the words. A voice-over from the researcher was therefore necessary to explain what was going on in the images. Added to this was the noise level, which is sometimes very high in Vietnamese cities, making it impossible to capture more discreet but significant sounds. The voice-over was an essential part of the film: whether it was captured in a research situation or filmed in front of the camera to recount events. The conditions of filming in the field imposed a form of narration that became more and more established as filming progressed. So, the editing was always reinventing itself at the time of filming, as this example shows.

Editing. Faced with these twists and turns, which always aim at adapting the film to the realities that to be captured, the editing of the film therefore took shape. The questions to ask were often: How, using rushes, to (re)examine what links the author to his desire for a film? How can we identify, experience, distance ourselves from what the images reveal? These legitimate questions testify to the *re of representation* which requires us to always take a step back: here to ask ourselves how to make the spectator feel the issues and what was happening. It is not about making a travel film that could be a caricature for tourists, but about making a research approach sensitive, while not concealing the fact that it's in such a strong country.

The narration asserts itself at a decisive moment of rewriting that is editing. What we want the film to say must be precise. In the context of a documentary, what can or does want it to testify? It is necessary to answer these questions in order to compose the film's narrative.

The choice to deal with the atmosphere of the place must also punctuate the moments of more intense interactions. This choice of atmosphere must be transcribed here. Jean-Marie Schaeffer (1999) insisted on the importance of action as a driving force of perceptual immersion when watching a film; here immersion must also exist through these moments experienced by the spectator through the atmosphere that a place carry. If it is highlighted at the beginning of the film to set up a situation and bring the viewer into the socio-technical system (Cyrułnik & Zénouda, 2014) of the film, this work on the atmosphere gives a rhythm throughout it.

The screening and the debate that follows. For this film, the screening and the debate that follows in Vietnam and France cannot yet be analysed since it has just been finished. But experience with films previously made show that the process of phenomenological reformulations and syntheses of experience (Paillé & Mucchielli, 2005) contributes to a better understanding and apprehension of the situation filmed, thus bringing together a community of spectators who have experienced the strength of experience (Cyrułnik, 2015).

Interdisciplinarity

We see, through all these considerations, to what extent interdisciplinarity exists at the level of the film, since the spectator will be able to acquire knowledge at different levels. From a literary point of view, the novel bears witness to an era and innovative behaviours, notably thanks to the romantic, social and/or political commitment of the young French woman and the Annamite soldier. From a literary point of view again, the novelist's commitment is also present through her Western-style narration and her criticism of society, colonial or not. From a historical point of view, the documentary also makes us feel what remains of Indochina in Vietnam, particularly through its landscapes; and the film also recounts highlights of the investigation carried out, and even discoveries such as the confrontation with Indochinese tombs in France. From a political point of view, colonization is also questioned. From a cinematographic point of view, the creative documentary offers itself as a method, a tool, to develop all of this. And from an epistemological point of view, historical research in cinematographic research allows us to distance ourselves from all of this. Interdisciplinarity therefore poses a possibility of questioning research epistemologically. And this interdisciplinarity which is important to us here also promotes a better understanding of Vietnam today.

Conclusion

This text and this documentary ultimately offer the possibility of a demonstration which develops with themes that take shape. From the evolution of women's rights arise over a century to that of the country Vietnam is now, the presentation of several themes has made it possible to better understand this country. It is a start but in no way a means to understand everything. The educational dimension of the documentary is also revealed. From the story in the novel, the way of telling it by the novelist, the investigation carried out by the researcher to another form of narration through the documentary, the apprehension of the history of Vietnam is experienced by the spectator in a sensitive way.

The documentary involves the viewer, too. Donna Haraway, already mentioned a committed woman, claims:

I think sight can be remade for the activists and advocates engaged in fitting political filters to see the world in the hues offered, green, and ultraviolet, i.e., from the perspectives of a still possible socialism, feminist and anti-racist environmentalism, and science for the people. (Haraway, 1991, p. 64)

The commitment becomes political, anti-racist and feminist. And, even feminine sensitivity, which is sometimes mocked, we can say with a smile is assumed here even in

the treatment of the atmosphere (Samurtojo & Pink, 2019). Sensory anthropology (Pink, 2009) is part of this form of creative documentary. Moreover, the choice of the atmosphere of the place as a way to transcribe the atmosphere of Vietnam is also part of an ecological approach, to the extent that it is the landscapes which are valued. This film therefore presents itself as a cinematographic gesture which is justified in relation to the subject addressed at the level of the key words at the beginning of the text: “post-colonialism”, “feminism” and “ecology”. Words that developed at the same time of the beginning of the 20th century. The form (of the creative documentary) is consistent with the content (evoked in the novel).

But more than a sensitive approach and a creative documentary, we could speak of a research film on all the levels already mentioned. It is a way of combining form with substance, taking on both an artistic and a scientific dimension. The question then becomes: *What is a research film?* This definition could revive an approach that is as much rhetorical as it is aesthetic. New research questions are emerging in cinema as well as in information and communication sciences, since the aim is to examine the human interactions involved. Making a documentary as part of this research opens up yet another disciplinary field for analysis. Can we consider that this cinematographic genre, the research film, is becoming a real scientific support? This experiment would tend to prove it. Other filmic, human and scientific experiments that take advantage of the contribution made by the Art praised by John Dewey (1934) have yet to be invented.

References

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Rivages Poche, Petite Bibliothèque. ISBN: 978-2-7436-2868-0
- Appadurai, A. (2005). *Après le colonialisme – les conséquences culturelles de la globalisation*. Petite Bibliothèque Payot / Rivages.
- Bougnoux, D. (2006). *La crise de la représentation*. Ed. La découverte.
- Brey, I. (2021). *Le regard féminin, une révolution à l'écran*. Points.
- Cyrulnik, N. (director) (2023). *La belle d'occident, en quête de l'Indochine d'hier et d'aujourd'hui*. La compagnie des Embruns (prod.).
- Cyrulnik, N. (2022). To identify the evolution of tourism practices in a sensitive way through documentary. In *Urban Tourism, viral Society and the impact of the covid-19 Pandemic*, (pp. 538-555). IGI Global. <https://www.igi-global.com/chapter/to-identify-the-evolution-of-tourism-practices-in-a-sensitive-way-through-documentary/311992>
- Cyrulnik, N. (2020). Documentary narrative for a new understanding of a public space, *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies*, 7(1), 227 -241.
- Cyrulnik, N. (2017). «Représenter le territoire, filmer la cité», Habilitation à Diriger des Recherches. In Alain Kiyindou garant, Université de Bordeaux - Montaigne. Laboratoire MICA, HDR soutenue le 06, novembre.
- Cyrulnik, N. (2015). Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté. *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication* (7), DOI: <https://doi.org/10.4000/rfsic.1744>
- Cyrulnik, N. (director) (2023). *La belle d'occident, en quête de l'Indochine d'hier et d'aujourd'hui*. La compagnie des Embruns (prod.).
- Cyrulnik, N. & Zenouda, H. (coord.). (2014). La place des dispositifs sociotechniques d'information et de communication (DISTIC) dans les différentes situations de

- recherche. In *Les Cahiers de la Sfsic* (10), 131-224.
- Cyrulnik, N. (2008). «Représenter le monde pour agir avec lui, la méthode du documentaire de création». Thèse sous la direction de Philippe Dumas et Franck Renucci. Université du Sud- Toulon- Var. Laboratoire I3M.
- Dewey, J. (1934). *L'art comme expérience*. Coll. Folio Essais, Gallimard.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Essais.
- Guynn W. (2001). *Un cinéma de Non-fiction, Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. trad. Publications de l'Université de Provence.
- Haraway, D. (2007). Manifeste cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle. In Haraway D., *Manifeste cyborg et autres essais: sciences – fictions – feminisms* (pp. 29-92). Exils éditeurs.
- Haraway, D. (1991). The Promises of Monsters – A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. In Grossberg, L., Nelson, C. & Treichler, P.A. (Eds.) *Cultural Studies* (pp. 295-336). Routledge.
- Huỳnh Thị Bảo Hòa, (1927). *La belle d'Occident*. Decrescenzo éditeurs
- Le Failler, P. (2013). «À l'origine de l'anthropologie au Vietnam. Recherche sur les auteurs de la première moitié du xx^e siècle, Nguyen Phuong Ngoc». In *Moussons* (21) (pp. 163-166).
- Lioult, J. L. (2004). *A l'enseigne du réel, penser le documentaire*. Publications de l'Université de Provence.
- Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Le Seuil.
- Nguyen, P. N. (2012). *À l'origine de l'anthropologie au Vietnam. Recherche sur les auteurs de la première moitié du xx^e siècle*. PUP, coll. «Sociétés contemporaines asiatiques».
- Nguyen, P. N. (2023). *Littérature en quốc ngữ*. <https://heritage.bnf.fr/france-vietnam/fr/litterature-quoc-ngu-article>
- Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck Université.
- Niney, F. (2002). *La poétique documentaire comme forme de connaissance*. États généraux du film documentaire.
http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem_poetique.php4
- Paquot, T. (2020). *L'Amérique verte, portraits d'amoureux de la nature*, Éditions Terre urbaine.
- Paillé P. & Mucchielli A. (2005). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. A. Colin.
- Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography* [en ligne]. Sage. ISBN 978-1-4129-4802-9.
- Samurtojo, S. & Pink, S. (2019). *Atmospheres and the experiential world, theory and methods - ambiances, atmospheres and sensory experiences of spaces*. Routledge.
- Schaeffer, J.M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Le Seuil.
- Segalen, V. (2018). *Essai sur l'exotisme*. Biblio essais, le livre de poche.
- Soulez G. (2011). *Quand le film nous parle, Rhétorique, Cinéma, télévision*. PUF, Coll. Lignes d'art.
- Stora, B. (2012). *Voyages en postcolonies*. Stock.
- Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication – de la théorie au terrain*. Le Seuil.
- Wolton, D. (2003). *L'autre mondialisation*. Flammarion.

Som para Cinema no Feminino: A Carência de Reconhecimento Profissional

Inês REBANDA COELHO

Universidade Católica Portuguesa- CECC, Portugal
ibcoelho@ucp.pt

Resumo: O departamento de som continua a ser um dos mais subestimados e desvalorizados na indústria do cinema. Pela sua importância e pela dimensão que traz a cada obra cinematográfica, optou-se pela concretização de um estudo sobre o reconhecimento dos profissionais da área. Nesta investigação foram analisados filmes vencedores durante um intervalo temporal de 20 anos (2002-2022) de categorias ligadas à melhor sonoplastia, tanto em festivais de cinema significativos (ex.: Festival de Cannes) como em cerimónias de entrega de prémios igualmente conceituadas (Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Óscares), European Film Awards). Ao concluirmos o levantamento de dados, apercebemo-nos de um particularmente significativo: durante 20 anos, em doze festivais e duas cerimónias de entrega de prémios de cinema, apenas houve 116 premiados em áreas do som e só 7 desses premiados são mulheres. Por esse motivo, decidimos fazer um estudo complementar da presença das mulheres na criação de som para cinema, de modo a conseguirmos perceber melhor o motivo desta enorme disparidade na sua valorização e reconhecimento. Temos, assim, como objetivo, disponibilizar os dados recolhidos nesta investigação e alertar para a desigualdade de reconhecimento existente entre profissionais de som para cinema. Esta investigação pretende, igualmente, melhorar a compreensão do peso que os festivais e cerimónias de prémios têm para a indústria cinematográfica, principalmente no aumento da possibilidade de aquisição de financiamento para a criação de obras futuras, e enfatizar a importância do som no cinema, assim como da sua devida valorização.

Palavras-chave: design de som, prémios, mulheres, reconhecimento, Cinema

Abstract: *The sound department continues to be one of the most underrated and undervalued in the film industry. Due to its importance and the dimension it brings to each cinematographic work, it was decided to carry out a study on the recognition of professionals in the field. In this research, the winning films of a 20 years' timeline (2002-2022) in categories linked to best sound design were analyzed, both from significant film festivals (e.g. Cannes Festival) and at equally renowned award ceremonies (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, European Film Awards). Upon completing the data collection, we noticed something particularly significant: for 20 years, in twelve festivals and two renowned award ceremonies, there were 116 winners for their sound work and only 7 are women. For this reason, we decided to carry out an additional study of the presence of women in sound design for cinema, in order to better understand the reason for this huge disparity in their appreciation and recognition. Therefore, we aim to make the data collected in this investigation available and draw attention to the inequality of recognition that exists among cinema sound professionals. This research also aims to improve understanding of the importance that festivals and award ceremonies have for the film industry, mainly in increasing the possibility of acquiring financing for the creation of future works, and to emphasize the importance of sound in cinema and the need for its due valorization.*

Keywords: *sound, awards, women, acknowledgement, Cinema*

Introdução

Este estudo tem como intuito lembrar a importância que o som tem no cinema. Apesar de o som num filme ser visto e apreciado frequentemente como um acompanhante da imagem em movimento, o departamento de som é responsável por criar realidades sonoras de raiz. O trabalho desempenhado na construção de universos sonoros tem a função de incutir sensações e sentimentos no espectador, criar mensagens diretas e subliminares, levando-o numa viagem pelo imaginário, enquanto ajuda a criar a credibilidade necessária que apoia o espectador a entrar nessa viagem e vivê-la como os seus criadores pretendem, algo que necessita de ser frisado e lembrado. Como tal, fez-se um levantamento teórico de tecnologias de captura e exibição sonora e de técnicas sonoras consideradas significativas no mundo do cinema, incluindo o seu retrato histórico, de modo a selecionar-se um intervalo de tempo em que essas mesmas tecnologias e técnicas já existissem e tivessem, inclusivamente, sido aperfeiçoadas. Selecionou-se, assim, uma linha temporal de 20 anos de análise, com início em 2002 e término em 2022.

Após a concretização do estudo histórico, decidiu-se fazer um levantamento do reconhecimento simbólico do departamento de som para cinema. Com este levantamento concluiu-se que os prémios são os símbolos de reconhecimento com mais visibilidade, tanto em termos industriais como sociais. A indústria do cinema estabeleceu desde cedo prémios de reconhecimento do trabalho dos profissionais de cinema, sendo alguns deles mundialmente conhecidos na contemporaneidade (ex.: Óscares, Palma de Ouro, Leão de Ouro, Urso de Ouro, etc.). No entanto, com a exceção das cerimónias de entrega de prémios, são poucos os festivais de cinema considerados significativos para os seus profissionais que atribuem prémios direcionados ao trabalho sonoro, com exceção da banda sonora ou músicas originais. Isso levou-nos a direcionar esta pesquisa para o reconhecimento dos profissionais responsáveis pelo design de som.

Concretizou-se, assim, um estudo observacional quantitativo, onde foram estudados os festivais de cinema listados como prioritários do Grupo I pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) e duas cerimónias de entrega de prémios que o ICA considera, igualmente, como prioritárias, a da European Film Academy e a da Academy of Motion Picture Arts and Sciences (ICA, 2022). Como objeto de estudo desta investigação quantitativa escolhemos os profissionais de som vencedores de prémios nos eventos cinematográficos da lista de festivais prioritários do ICA, assim como os filmes que lhes atribuíram esses mesmos prémios. Fez-se um levantamento e análise das seguintes características dos vencedores e respetivas obras: nacionalidade dos vencedores; nacionalidade da obra; línguas faladas; sexo dos vencedores; formato da obra (curta, média, longa); imagem real ou animação; género(s). Através deste estudo quantitativo foi possível perceber uma grande falta de reconhecimento de profissionais de som do sexo feminino, o que nos levou à concretização de um estudo teórico da mulher como profissional de som para cinema.

Esta primeira etapa de investigação abre portas a muitas possíveis investigações complementares, tendo em conta a escassez de informação sobre o posicionamento da mulher como profissional de som para cinema tanto de forma mais generalizada, como focando países em concreto. As conclusões retiradas neste estudo permitiram perceber um pouco melhor a evolução do trabalho sonoro no cinema nas últimas décadas e de que forma os profissionais de som no cinema têm sido reconhecidos dentro da indústria do cinema nas últimas décadas.

Breve Revisão Histórica de Tecnologias e Técnicas Sonoras de Cinema

De modo a seleccionarmos um intervalo de tempo de análise adequado, que refletisse devidamente a qualidade das tecnologias e técnicas sonoras usadas, vistas como essenciais para a indústria do cinema da atualidade, foi feito um estudo histórico da evolução do som no cinema.

Focamo-nos em tecnologias de captura e exibição sonora usadas na produção de cinema na contemporaneidade, em que altura foram inventadas e com que propósito, assim como se existiu alguma evolução significativa da sua qualidade ao longo do tempo. Analisamos, por isso, o som stereo, o som *surround* e as panorâmicas, assim como a alta resolução sonora direcionada a cinema (sendo o formato padrão atual o de 48.000 Hz/24 bits), efeitos sonoros (principalmente efeitos especiais sonoros), ADR, o recurso a baixas frequências exibidas sonoramente através de *subwoofer* e combinação de sons e técnicas na criação de realidades sonoras meta-diegéticas e oníricas.

Em relação ao som stereo, uma das primeiras investigações desenvolvidas na criação desta tecnologia foi dirigida pela RCA e pela Walt Disney, com o interesse de criarem um sistema de som stereo para o filme de animação *Fantasia* de 1940. O equipamento inventado para este propósito denominava-se *Fantasound* e foi instalado em 14 cinemas dos Estados Unidos para o seu lançamento. Contudo, apenas nos anos 50 é que tivemos acesso a som stereo de alta-fidelidade nos cinemas, através do sistema de som criado por Fred Waller chamado *Cinerama*, estreado em público em 1952. Porém, acabou por não ter muito sucesso, devido a questões técnicas e custos associados, o que levou a que várias companhias de produção começassem a desenvolver os seus próprios sistemas de som, como o *CinemaScope* (1953) criado pela Fox. Enquanto isso, outras companhias de produção iniciaram uma procura por sistemas de som competitivos, como o *Fairchild's Perspecta*, que foi adotado nessa mesma altura pela MGM e pela Paramount (Hanson, 1998).

No caso do som *surround* digital, a primeira aparição, não do *surround* em geral, mas do *surround* digital de 5.1, que foi o formato que ofereceu aos cineastas um maior alcance dinâmico, vários canais e uma maior flexibilidade da disposição sonora no ambiente de multicanais, deu-se em 1990, continuando a ser um sistema de som para cinema popular, ainda hoje usado em diversas salas de cinema pelo mundo (Kerins, 2011, pp. 53- 54; Dolby, 2018). Com o *surround* surgiu também a criação de panorâmicas, pois apoiavam e complementavam o recurso aos seus sistemas. Por sua vez, o som de alta resolução surgiu no final dos anos 80. Segundo Vick Melchior, isso deveu-se a diversos fatores, incluindo a necessidade social de recurso a experiências auditivas; os rápidos avanços técnicos e tecnológicos; a valorização da psicoacústica; o recurso a medições acústicas e o *ethos* de produção musical (Melchior, 2019, p. 246).

Quanto a efeitos sonoros, estes já eram usados na indústria de entretenimento antes do aparecimento do cinema, como é o caso de efeitos sonoros ao vivo no teatro implementados na Idade Média. No caso do cinema, os efeitos sonoros também foram adotados cedo. O filme reconhecido como sendo o primeiro a usar efeitos especiais sonoros e banda sonora sincronizados é o *Don Juan* de 1926, cujo responsável pelo som foi George Groves. Este filme não continha diálogos falados nem som ambiente, estreando o novo sistema analógico de som em disco chamado *Vitaphone* (Bottomore, 1999). Não obstante, um dos nomes mais icónicos nesta área é o de Jack Foley, que apesar de não ter sido creditado no primeiro filme em que o seu trabalho com efeitos sonoros foi exibido, o *Show Boat* de 1929, acabou por deixar o seu nome gravado na História do cinema, sendo usado até aos dias de hoje. Ainda assim, os efeitos sonoros criados por Jack Foley eram, tal como o seu nome indica, *foleys*, ou seja, recriações sonoras de efeitos

que caracterizam sons reais, que estejam a ser representado visualmente no ecrã e/ou narrativamente, como o som de passos, movimento de roupa, trovões, buzinas, etc. Apesar de não haver estudos que sejam claros quanto ao primeiro aparecimento de efeitos especiais sonoros no cinema, ou seja, sons que não existem na nossa realidade, como é o caso de sons de monstros, de outras criaturas inventadas ou de objetos imaginados (ex.: sabres de laser), uma das primeiras obras significativas nesta vertente foi o filme *King Kong* de 1933. Esta obra mostra uma abordagem aos efeitos especiais sonoros ao tentar recriar o som do próprio King Kong. Na história do cinema, um dos primeiros filmes considerados revolucionários na adoção de efeitos sonoros e integração de efeitos especiais desta categoria foi o primeiro filme da saga *Star Wars* de 1977 (Horn, 2007).

Por sua vez, a técnica de som ADR (*Automated Dialogue Replacement*), ou seja, processo de substituição sincronizada das falas originais por falas posteriormente gravadas em estúdio e sincronizadas com a imagem, está presente desde 1928. Com o aparecimento da tecnologia que permitia sincronizar o som com a imagem, cujo mote foi dado pelo já referido *Vitaphone*, muitos criadores de filmes mudos decidiram adicionar som às obras mudas que já tinham produzido. Apesar de continuar a haver uma maior utilização desta tecnologia para a fixação de bandas sonoras sincronizadas com a imagem em movimento, alguns criadores optaram, também, por adicionar diálogos, igualmente sincronizados (Kizer, 2017). Relativamente aos *subwoofers*, colunas de som que reproduzem graves com frequências muito baixas, ou seja, com alcance de frequência de 20 a 200 HZ, foram desenvolvidos no final dos anos 60 para sistemas de stereo domésticos, sendo rapidamente aplicados também a grandes salas de cinema (Gauvron & Farina, 2020).

Por fim, falemos de taxonomias sonoras no cinema, visto que retratam a criação de novas realidades de percepção concebidas através do som. Segundo Álvaro Barbosa e Kristine Dizon (2020, p. 87), investigadores e especialistas em som para cinema, a taxonomia sonora oferece uma abordagem conceptual sobre o som no cinema. Isto porque, o seu foco encontra-se na função que o som desempenha na representação da realidade, imaginação, memória ou mesmo representações e noções abstratas, fulcrais no processo de contar uma história através de um meio audiovisual. A taxonomia sonora inclui, assim, os conceitos de: som diegético (som objetivo ouvido tanto pelo espectador como pela personagem), som não diegético (som subjetivo, só ouvido pelo espectador, mas não é ouvido pela personagem), som meta-diegético (som interno, ouvido ou percebido pela personagem, mas que o espectador não conseguiria ouvir se fosse uma situação real) e som onírico (subcategoria do meta-diegético, som que o espectador não deveria ouvir numa situação real e representa um estado que se assemelhe ao de sonho por parte da personagem, no que diz respeito à percepção da sua realidade) (Barbosa & Dizon, 2020). É de nosso interesse focar-nos nas últimas duas taxonomias, pois todos os filmes da nossa seleção possuem sons diegéticos e não diegéticos, mas o mesmo não acontece com sons meta-diegéticos e oníricos. O conceito de som meta-diegético foi introduzido por Claudia Gorbman em 1976, sendo um dos primeiros exemplos de obra cinematográfica com som meta-diegético o filme *Blackmail* de 1929 realizado por Alfred Hitchcock. O som onírico, por sua vez, é considerado uma subcategoria do som meta-diegético, sendo esta terminologia adotada pela primeira vez por Vlada Petric em 1995 (Milicevic, 2016). Os exemplos dados de som onírico na história do cinema por Mladen Milicevic, investigadora e especialista de som para cinema, são remetentes aos anos 80, sendo o mais antigo que menciona o filme *Chariots of Fire* de 1981, existindo, ainda, poucas investigações mais aprofundada relativamente a esta taxonomia sonora (Milicevic, 2016).

A partir deste breve estudo histórico foi possível perceber que os principais elementos sonoros que pretendemos observar foram todos inventados e implementados no cinema até ao início dos anos 80. De forma a garantir que o intervalo de tempo selecionado contemplava, não só todas as tecnologias e técnicas referidas, mas também o seu aperfeiçoamento, decidiu-se que o período de obras a serem estudadas seria de 2002 a 2022. Apercebemo-nos, também, com este estudo histórico, que a qualidade de representação sonora da realidade visual e/ou narrativa expressa pode ser percebida a partir: das técnicas de som usadas; da forma como representam cada taxonomia sonora; do alcance de frequências com que estão a trabalhar; forma como criam ou recriam sons (especialmente efeitos sonoros e efeitos especiais sonoros) e de que modo o lado imersivo que o som consegue construir é aproveitado. Seria, por isso, de interesse que houvesse uma posterior complementação deste estudo com uma análise qualitativa das características base enunciadas. Não obstante, ainda nesta fase inicial da investigação quisemos justificar o porquê de termos escolhido filmes premiados pelo trabalho sonoro em festivais e cerimónias de entregas de prémios de cinema como objetos de estudo desta investigação. Para isso, decidimos analisar e abordar, primeiramente, símbolos de reconhecimento no cinema.

Símbolos de Reconhecimento de Profissionais de Som no Cinema

A empresa O.C. Tanner, especializada no reconhecimento de funcionários e uma das maiores fabricantes de prémios corporativos e varejistas dos EUA, num artigo que publicou sobre o poder do simbolismo no trabalho, relembra a opinião do campeão Olímpico Dan Gable sobre ter recebido a medalha de ouro - “as medalhas de ouro não são realmente feitas de ouro. São feitas de suor, determinação e uma qualidade difícil de encontrar chamada coragem” (Gable citado por O.C. Tanner, 2023). Trabalhar em cinema ou em qualquer área artística continua, atualmente, a ser um ato de coragem em muitos países. Não sendo diferente quando se fala de um profissional de som, muito devido às recorrentes más condições de trabalho e falta de reconhecimento, incluindo no mundo do cinema (Mar, 2021; Sainato, 2021; Caetano, 2020; Pereira, 2018; Esquerda, 2016). Ainda assim, apesar da falta de reconhecimento e valorização social e industrial dos profissionais de som, tendo em conta o peso que o som tem no cinema, não é novidade que um espectador não consiga aguentar a visualização de um filme até ao fim caso este tenha um trabalho sonoro mal concretizado. Isto porque, para além de impossibilitar o espectador de se deixar envolver completamente pela obra, retira-lhe credibilidade, podendo causar sentimentos de irritabilidade e frustração, e levar facilmente à desistência do consumo do filme, ou então, fazer com que o espectador se foque nesses detalhes e imperfeições, em vez de prestar atenção ao que os seus criadores pretendiam realmente transmitir.

A vibração de moléculas que dá origem ao som interfere com o espectador não só emocionalmente, mas fisicamente, podendo causar-lhe diversas sensações, dependendo de que frequências estão contempladas no áudio exposto e de que forma é que todo o áudio está normalizado. Aliás, o recurso a variações de frequências muito baixas, ou seja, de uma gama de frequências abaixo de 70 Hz, já se deu diversas vezes no cinema com o intuito de causar sensações como ansiedade, vertigens e náusea, intensificando, igualmente, a reação emocional do espectador. Veja-se o caso do filme *Irreversível* (2002), que fez com que, durante a sua estreia no Festival de Cinema de Cannes, 250 pessoas abandonassem a sala e 20 espectadores desmaiassem e precisassem de assistência médica, exatamente pela conjugação da violência visual e narrativa com o uso de baixas

frequências que o realizador alega terem sido as mesmas frequências que são usadas pela polícia para acalmar motins, ou seja, por volta dos 27 Hz (Russell, 2024; Leatham, 2024). Conseguimos, assim, através do som, levar o espectador a estados de mal-estar, irritabilidade e frustração com muita mais facilidade do que com o recurso à imagem, podendo a conjugação dos dois ser demasiado intensa para alguns espectadores, como visto. O trabalho do departamento de som é complexo, minucioso e requer um ouvido apurado e treinado para deteção de variações mínimas na sonoridade final (audição crítica), para incutir determinadas emoções e sensações (audição analítica), assim como exige muita criatividade na criação e recriação de toda a sonoplastia da obra (Elmosnino, 2018). Portanto, ao ser perceptível o poder que o som tem, torna-se ainda menos justificável a falta de reconhecimento dos profissionais de som que o manipulam e trabalham eximamente.

No mundo do cinema, as formas comuns e com maior visibilidade de reconhecimento dos profissionais da área são os prémios, as seleções oficiais, assim como serem convidados para integrar ou serem aceites em sociedades honorárias, como temos o caso da American Cinema Editors (ACE) nos EUA, cujos membros, por norma, adotam o acrónimo ACE, que é apresentado logo à frente da menção do seu nome nos créditos das obras em que trabalham. Ainda assim, a aquisição de prémios conceituados, em comparação com seleções oficiais e a integração de determinadas sociedades honorárias, acaba por ter um maior peso social, especialmente por ser algo que o público comum consegue reconhecer e com que se conseguem relacionar. Isto porque, os prémios estão integrados na lógica de sistema de recompensa que é um dos ou mesmo o símbolo de reconhecimento mais adotado pelo ser humano, independentemente da indústria e do trabalho exercido (Kosfeld & Neckermann, 2011; Gerhards & Siemer, 2014; O.C. Tanner, 2023). Para além de que, o reconhecimento através de prémios significativos da indústria facilita o recebimento de convite para entrar numa sociedade honorária, já para não falar de outras regalias que podem advir daí. Contudo, não foram encontradas sociedades honorárias direcionadas a profissionais de som que fossem reconhecidas e conceituadas, assim como as seleções oficiais têm pouco peso para profissionais de som, estando entre as mais significativas, mesmo para aquisição de apoios públicos, as profissões de realizador, produtor, atores e de argumentista (ICA 2022). Por esses motivos, decidimos abstrair-nos de outras formas de reconhecimento e focarmos os prémios atribuídos a profissionais de som no cinema. Todavia, é importante mencionar que o simbolismo dos prémios no cinema funciona de forma diferente de algumas profissões, pois, a atribuição de um prémio no cinema não é vista como um reconhecimento do seu trabalho como funcionário de uma determinada empresa, mas a uma escala maior, ou seja, como profissional reconhecido pelos seus pares dentro de uma área concreta da indústria do cinema. Há aqui um reconhecimento, não à escala apenas do seu local de trabalho ou de toda a empresa, mas à escala local, regional, nacional e, por vezes, continental e mundial, perceptível e reconhecível por pessoas dentro e fora da indústria do cinema, incluindo cidadãos comuns. Para além de que, quantos mais eventos cinematográficos de atribuição de prémios o filme integrar, maior visibilidade terá a obra e os seus criadores, tanto dentro da indústria como na sociedade em geral.

Os prémios, em termos do seu simbolismo, representam a dedicação, esforço, trabalho árduo que é devoto àquela profissão e contam o percurso de um profissional na indústria que integra. Estes prémios acabam, não por reforçar o propósito de uma marca, de uma cultura e política estabelecidas por uma determinada empresa para a qual trabalham, mas por reforçar a sua qualidade e adequação à indústria cinematográfica do momento. Ou seja, é um fortalecimento da sua marca como indivíduo, que acaba por simbolizar, de igual modo, a sua pertença a uma comunidade local, regional, nacional, continental ou

mesmo mundial. O facto de haver um reconhecimento público das suas competências como profissional, aumenta o seu esforço e produtividade. Para além disso, com os prémios de maior destaque na indústria, existe uma maior probabilidade de haver mais e melhores propostas de trabalho. Isso faz com que, conseqüentemente, pessoas que estejam também ligadas à indústria almejem atingir esse estatuto, criando uma maior competitividade e uma seleção de profissionais com resultados de qualidade (Kosfeld & Neckermann, 2011; Gerhards & Siemer, 2014; O.C. Tanner, 2023).

Prémios Cinematográficos

Para a concretização do estudo quantitativo, decidiu-se fazer um primeiro levantamento de festivais de cinema e cerimónias de entrega de prémios que premiassem profissionais de som entre 2002 e 2022. Tanto os festivais como as cerimónias de cinema escolhidos foram selecionadas tendo em conta o regulamento geral do Instituto de Cinema e do Audiovisual (ICA) quanto a festivais prioritários e cerimónias de prémios prioritárias. Selecionamos concretamente o Grupo I de festivais prioritários e a lista de cerimónias de prémios prioritárias para o ICA por integrarem aqueles que são considerados os melhores prémios e festivais a nível mundial (ICA 2022). Esta seleção incluiu, por isso, os festivais Berlinale, Venice Film Festival, Festival de Cannes, Sundance, Festival Internacional de Cinema de Roterdão (IFFR), Festival de Locarno, Festival de Toronto (TIFF), Festival de San Sebastian, Festival Clermont Ferrand, Festival Anima, Festival Annecy e Festival Internacional de Documentário de Amsterdão (IFDA), assim como as cerimónias de entrega de prémio da European Film Academy e da Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Começamos pelos festivais que não possuem qualquer categoria que premeie profissionais de som, sem ser direcionados apenas ao departamento musical (banda sonora, melhor música), que incluem: o Venice Film Festival, Sundance, TIFF, Festival Clermont Ferrand, Festival Anima, Festival Annecy e o IFDA.

Por outro lado, o festival Berlinale não possui um prémio direcionado para profissionais de som, no entanto, possui o prémio Urso de Prata para contribuições artísticas excepcionais. Desde 2002 a 2022 nenhuma obra recebeu um prémio pelo trabalho de som realizado, apenas pela banda sonora. O mesmo acontece com o Festival de San Sebastian (SSIFF), que possui o prémio Donostia Awards cujo objetivo é reconhecer contribuições exemplares para o mundo do cinema, contudo, a maioria das profissões premiadas restringem-se a atores/atrizes e alguns realizadores. O Festival Internacional de Cinema de Roterdão (IFFR), apesar de não ter uma categoria direcionada a profissionais de som, já atribuiu um Tiger Award- Special Mention pelo design de som do filme *La última tierra* de 2016, a Pablo Lamar. O Festival Locarno também não tem uma categoria para profissionais de som, mas possui um prémio especial chamado Vision Award Ticinomoda, implementado em 2013, direcionado a destacar e fazer tributo a profissionais de cinema que contribuíram na renovação do imaginário cinematográfico, tendo premiado o profissional de som Walter Munch em 2015. Por fim, o Festival de Cannes tem dois prémios que integram profissionais de som, apesar de não serem direcionados exclusivamente a som, o Prix C.S.T. de L'artiste- Technicien – tendo profissionais de som ganhado em 2022 (toda a equipa de som do filme *Triangle of Sadness*, 2022), em 2015 (Tamas Zanyi, designer de som do filme *SAUL FIA*, 2015), em 2010 (Bob Beemer e Jon Taylor pela mistura sonora do filme *Beautiful*, 2010), em 2009 (Aitor Berenguer pela mistura do som do filme *Map of the Sounds of Tokyo*, 2009) e 2005 (Leslie Shatz, engenheiro de som responsável pelo som design do filme *Last Days*, 2005).

Em 2021, o Festival de Cannes instituiu o prémio Young Film Technician Prize atribuído pela C.S.T., tendo já conferido em 2021 o prémio a um profissional de som (Armançe Durix, chefe de operação de som do filme *Mi lubita, mon amour*, 2021).

Da seleção analisada, o Festival de Cannes foi o que mais premiou profissionais de som de cinema, tendo concedido, por vezes, o mesmo prémio a mais do que uma profissão e obra cinematográfica (ex.: em 2005, para além de Leslie Shatz, também Robert Rodriguez recebe o Prix C.S.T. de L'artiste-Technicien pelo tratamento visual do filme *Sin City*, 2005). Ainda assim, colocarem diversos criadores cinematográficos de profissões distintas a serem reconhecidos apenas através de categorias partilhadas, poderá não ser a melhor abordagem ao reconhecimento do seu profissionalismo, exatamente por estarem a competir com muito mais pessoas e com áreas distintas, algo que não acontece com outras categorias mais comuns como a de melhor realização ou de melhor atriz principal.

Relativamente a cerimónias de entrega de prémios no cinema, apresentam, por norma, pelo menos uma categoria direcionada a profissionais de som, sem estar direcionada à criação musical da obra. Devido à quantidade de prémios atribuídos a som ser maior, decidimos, durante esta fase inicial do projeto, analisar duas cerimónias de entrega de prémios de cinema, a da European Film Academy e a da Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Relativamente à European Film Academy, esta academia só instituiu um prémio direcionado para profissionais de som em 2013, que foi o European Film Award de melhor Designer de Som. Antes de 2013, os profissionais de som foram premiados através de uma categoria especial de prémio de excelência (mais concretamente uma equipa, os designers de som do filme *Un prophète*, 2009).

No que diz respeito à Academy of Motion Picture Arts and Sciences iremos analisar os prémios da academia mundialmente conceituados, os Óscares. Em 1931, a Academy of Motion Picture Arts and Sciences instituiu prémios para profissionais de som de Gravação Sonora (Sound Recording) e em 1959 a categoria mudou de nome para apenas Som. A partir de 1972 surgiu a categoria de Special Achievement Award que também premiava profissionais de som em efeitos sonoros, edição de som e de efeitos especiais sonoros, tendo esta categoria durado até 2017 e premiado seis obras pelo trabalho sonoro feito. Em 1989, estabeleceram dois prémios para profissionais de som, o já existente prémio de Som e o novo prémio de Edição de Efeitos Sonoros, sendo que em 2001 esta última categoria de prémios passou a chamar-se só Edição de Som. A partir de 2004, o prémio de Som passou a ser chamada de Sound Mixing (Mistura Sonora). Em 2021 voltamos às origens e passamos a ter só um prémio para Som.

Tendo esta informação base em consideração, transitemos, então, para o estudo de caso concretizado.

Estudo de Caso: Prémios de Som em Cinema de 2002 a 2022

Os dados que foram recolhidos para o estudo quantitativo efetuado sobre profissionais de som premiados, tanto nos festivais de cinema como nas cerimónias de entrega de prémios selecionadas, incluíram: nacionalidade dos vencedores; nacionalidade da obra; línguas faladas; sexo dos vencedores; formato da obra (curta, média, longa); imagem real ou animação; género(s).

Foram obtidos os seguintes resultados:

Os festivais de cinema estudados do Grupo I do ICA que possuem prémios direcionados a profissionais de som, mas, como visto anteriormente, não são exclusivos a esta profissão, foram o Festival Internacional de Cinema de Roterdão (*Tiger Award* -

Special Mention 2016); Festival Locarno (*Vision Award* - 2015) e Festival de Cannes (*Prix C.S.T. de L'artiste- Technicien* - 2022, 2015, 2010, 2009 e 2005; *Young Film Technician Prize atribuído pela C.S.T* – 2021). O prémio do Festival Locarno apresentado é um prémio de carreira atribuído a Walter Munch, sendo os restantes prémios concedidos pelo trabalho desenvolvido por profissionais de som num determinado filme que se encontra a concurso. Foram analisados os sete filmes existentes premiados, lembrando que o Festival de Cannes apresenta o maior número de prémios para profissionais de som (diretores de som, engenheiro de som, designer de som, misturadores e misturadores de regravações), seis filmes no total. As obras premiadas são todas longas-metragens, incluindo as das cerimónias de entrega de prémios estudadas.

Voltando exclusivamente aos festivais de cinema mencionados, todos os filmes são de imagem real e possuem retratado o género drama. Porém, apenas dois são considerados exclusivamente do género drama. Existem outros géneros retratados, como comédia, guerra, romance, thriller e musical, mas nenhum que sobressaia, o que mostra uma certa variedade apesar de manter a base dramática. Só um filme é que não possui falas, um apenas contempla a língua inglesa e os restantes mostram uma grande variedade de línguas, de três a nove. As línguas mais representadas são o francês e o inglês, mas em apenas três filmes cada. Os filmes premiados também possuem nacionalidades variadas, não se destacando nenhuma em particular, dado que as nacionalidades mais retratadas são a espanhola e francesa com dois filmes cada, sendo, de igual modo, um de cada nacionalidade coproduções. Em relação aos vencedores, as nacionalidades destacadas são a francesa e americana com dois cada. Apenas uma mulher foi premiada pelo trabalho sonoro e foi a solo, Armance Durix, e com o *primeiro Young Film Technician Prize*, enquanto os restantes prémios de som para cinema contam com dez homens premiados pelo filme concretizado (*Tiger Award - Special Mention*: Pablo Lamar; *Prix C.S.T. de L'artiste- Technicien*: Jonas Rudels, Jacob Ilgner, Andreas Franck, Bent Holm, Tamas Zanyi, Bob Beemer, Jon Taylor, Aitor Berenguer, Leslie Shatz) e um teve a sua carreira premiada, como já mencionado (Walter Munch- Festival Locarno). Nenhum dos premiados é repetente.

Relativamente às cerimónias de prémios, a *European Film Academy*, como já mencionado, apenas instituiu um prémio direcionado a profissionais de som em 2013, o *European Film Awards for Best Sound Designer*, contando com um total de dez filmes premiados até 2022. Antes disso, atribuiu em 2009 o prémio *European Film Academy Award of Excellence* a uma equipa de profissionais de som franceses, Brigitte Taillandier (som); Francis Wargnier (editor de som); Jean-Paul Hurier (*re-recording mixer*); Marc Doisne (*re-recording mixer*). Todas as obras premiadas pelo trabalho sonoro são longas-metragens de imagem real, sendo que a maioria tem, de igual modo, o género dramático como base, com exceção de duas obras, *La noche de 12 años*, 2018 - um filme biográfico criminal e *Petite fille*, 2020 - um documentário. Dentro das restantes obras, apenas duas são consideradas só drama, sendo o segundo género mais proeminente o de crime, presente em três obras, seguido por thriller e fantasia, duas obras cada. As nacionalidades dos vencedores que se destacam são a francesa, espanhola, alemã e sueca, que apresentam dois vencedores cada. Relembramos que os portugueses Vasco Pimentel e Miguel Martins venceram o *European Film Award de Best Sound Designer* em 2015 com o filme *As Mil e uma Noites*, 2015, os únicos portugueses a vencer durante estes 20 anos de análise. Oito dos filmes premiados possuem a nacionalidade francesa e são todos coproduções, seguindo-se a Alemanha com cinco coproduções. Em relação às línguas representadas, a mais retratada é o inglês em três obras, seguindo-se do francês e árabe com duas obras cada, sendo que apenas três filmes possuem mais do que uma língua retratada. Para além do prémio de 2009, que contemplou uma mulher com prémio partilhado, Brigitte

Taillandier, em relação ao *European Film Award* de *Best Sound Designer* também apenas uma mulher o recebeu, Yolande Decarsin, desta vez com premiação a solo pelo documentário já mencionado. Um formato pouco usual em termos de premiação na área do som devido às limitações existentes. Em contraste, foram premiados, em ambas as categorias de prêmios estudadas pertencentes à *European Film Academy*, 23 homens durante os 20 anos de análise, sem repetição de vencedores.

Por fim, a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* premiou 31 longas-metragens pelo trabalho concretizado por profissionais de som, em que apenas uma é de animação, as restantes são de imagem real. Vinte e quatro dos filmes premiados têm como base o drama e vinte a ação, sendo que nenhum é considerado exclusivamente drama ou ação. Os restantes géneros apresentam menos obras, estando o género guerra retratado em pelo menos nove filmes e o género musical em sete. Em termos das nacionalidades dos filmes, o país que se destaca seja como nacionalidade principal ou coprodução é, como esperado, os EUA. Dez dos filmes têm produção exclusivamente americana, enquanto as restantes são coproduções igualmente americanas. Seguidamente, destaca-se o Reino Unido com onze coproduções vencedoras. No que diz respeito à nacionalidade dos vencedores, mais uma vez, sobressai a americana cujos premiados foram cerca de 66. A nacionalidade britânica também se destaca com filmes como *The Hurt Locker*, 2008 cujos profissionais de som premiados, Paul N.J. Ottosson e Ray Beckett, são de nacionalidade sueca e britânica, o filme *Bohemian Rhapsody*, 2018, possui uma equipa de profissionais de som totalmente britânica, Paul Massey, Tim Cavagin and John Casali, John Warhurst e Nina Hartstone, e o filme *1917* de 2019 cujos profissionais gratificados foram Mark Taylor e Stuart Wilson, ambos britânicos. Evidenciamos, também, o *Arrival*, 2016, cujo profissional premiado, Sylvain Bellemare, é do Canadá. A língua mais retratada é o inglês, que está presente em todas as 31 obras, sendo que a segunda língua mais retratada é o francês, em onze filmes e o japonês em seis. No total, desde 2002 a 2022 foram atribuídos 100 prêmios dentro das categorias selecionadas para este estudo, havendo dois prêmios até 2021 (Óscar de Melhor Mistura de Som e Óscar de Melhor Edição de Som) e a partir de 2021 passou a haver apenas um (Óscar de Som conhecido também como Óscar de Melhor Som). Dos 100 prêmios recebidos, apenas 80 profissionais foram premiados, dadas as repetições. Dos premiados, só quatro são mulheres e nenhuma recebeu o seu prémio a solo, Karen Baker Landers (duas vezes vencedora do Óscar de Melhor Edição de Som- 2008 e 2013), Michelle Couttolenc (Óscar de Melhor Som 2021), Nina Hartstone (Óscar de Melhor Edição de Som 2019) e Lora Hirschberg (Óscar de Melhor Mistura 2011). Dos profissionais que receberam mais do que um Óscar durante o intervalo de tempo estudado destaca-se Richard King (quatro vezes vencedor); Michael Minkler e Christopher Boyes (três vezes vencedores); Ethan Van der Ryn, Mike Hopkins, Michael Semanick, Chris Munro, Bob Beemer, Scott Millan, Michael Hedges, Alan Robert Murray, Per Hallberg, Paul N.J. Ottosson, Gary A. Rizzo, Gregg Rudloff, Bub Asman, Mark Mangini e Hammond Peek (duas vezes vencedores). De todos os filmes vencedores de Óscares, o que mais surpreendeu foi o filme de animação *The Incredibles*, 2004, por não ser comum obras de animação serem nomeadas a prêmios nas categorias de som, tendo o mesmo recebido o Óscar de Melhor Edição de Som em 2015, assim como o filme *The Hurt Locker* por ser um filme lançado em 2008, premiado em 2010, algo que, apesar de acontecer, sai fora da normalidade.

Som para Cinema no Feminino- Mulheres como Profissionais de Som no Cinema

Após a concretização deste estudo quantitativo apercebemo-nos, não só da falta de reconhecimento dos profissionais de som na maioria dos festivais mundialmente conhecidos, considerados também entre os melhores do mundo, mas uma falta de premiação, de forma generalizada, de profissionais de som no cinema que sejam mulheres. No decorrer desta investigação, depois de serem dadas comunicações sobre esta temática, havia uma questão que inevitavelmente era levantada, se a falta de reconhecimento de mulheres profissionais de som em cinema poderia estar relacionada com a falta de presença de mulheres nessas mesmas profissões, incluindo entre 2002 e 2022. Por esse motivo, decidimos fazer uma investigação histórica sobre mulheres como profissionais de som dentro do cinema. Porém, ao fazermos o levantamento bibliográfico sobre esta temática, as poucas investigações existentes recaíam maioritariamente sobre o Reino Unido e profissionais de som britânicas. Ainda assim, foi possível encontrar-se iniciativas de integração de profissionais do sexo feminino na indústria do som para cinema, como é o caso da iniciativa americana *Women's Audio Mission* (WAM). Trata-se de um estúdio de gravação, sem fins-lucrativos, presente em São Francisco que tem como propósito o apoio na integração e desenvolvimento de mulheres e pessoas de outras identidades de género socialmente discriminadas em profissões ligadas ao som, incluindo som para cinema. Ao analisar melhor esta instituição e parcerias estabelecidas notou-se um apelo à empregabilidade diversificada dentro das profissões de som, tendo esta denotado ainda uma forte preferência no empregar de homens. Não obstante, também constatam que menos de 5% das mulheres frequentam cursos de engenharia de som, algo que Tara Joshi, jornalista do *The Guardian*, confirma e afirma também que não é algo apenas percebido nos EUA, mas também no Reino Unido, não tendo sido registadas alterações consideradas significativas nas últimas décadas (Joshi, 2019). Foi denotada, também, uma discrepância salarial entre mulheres e homens que desempenham profissões nas artes, entretenimento e media nos EUA. Em 2023, segundo a instituição americana *Narrow the Gap*, tendo por base a U.S. Bureau of Labor Statistics, no geral, as mulheres que trabalham em artes, entretenimento e media ganharam menos 5,720 dólares que homens na mesma profissão. Para além disso, desde 2011 só houve 6 cêntimos de subida de salário, não havendo, ainda, dados suficientes para determinar especificamente a diferença salarial de técnicas e engenheiras de som (Narrow the Gap, 2023).

Por estes motivos, é importante lembrar, tal como a investigadora Melanie Bell refere, assim como foi também defendido anteriormente pelas investigadoras Kate Lacey e Michele Hilmes, que não devemos apenas analisar a mulher como profissional de som, mas também ter em consideração as dinâmicas de poder que delimitam e continuam a delimitar o impacto da mulher nos media e a sua presença nos registos históricos. Durante o nosso estudo histórico inicial já apresentado, abordamos Jack Foley e o seu reconhecimento como um pioneiro na criação de *foleys*, acabando, inclusivamente, por ser atribuído o seu sobrenome a esta técnica sonora. Não obstante, Melanie Bell examinou a carreira da artista Beryl Mortimer, que foi uma profissional de som ativa na indústria do cinema britânico entre 1955 e 1998, sendo conhecida pelos profissionais de som britânicos como “a mãe do Foley”. Mortimer trabalhou em obras mundialmente conceituadas como *Lawrence of Arabia* (1962) e *Caligola* (1979) sem ser devidamente creditada em nenhuma delas. Apercebemo-nos, por isso, que o nome desta profissional de som apenas não ficou esquecido no Reino Unido, sendo pouco o reconhecimento dado ao seu trabalho noutros países. Para além disso, Melanie Bell lembra-nos de um facto curioso e que muitos desconhecem. No Reino Unido muitas mulheres profissionais de som não recebiam créditos nos filmes em que trabalhavam. Essa ausência básica de

reconhecimento pelo trabalho efetuado nas obras durou até à metade dos anos 80, dando, também, como exemplo a artista Christine Collins, que o confirma em entrevista. A discrepância de aceitação de mulheres na Association of Cine-Technicians, responsável pela organização e regulamentação de emprego na indústria do cinema, era abismal. O departamento de som desta associação sindical, de 1930 a 1991, tinha registados 3800 homens e 248 mulheres, sendo que metade dessas mulheres só integraram a associação nos anos 80. Das 124 mulheres restantes só uma é que integrou a associação nos anos 30, 55 foram aceites durante a 2ª Guerra Mundial e mais 10 logo durante o pós-guerra (entre 1946 e 1949) (Bell 2017). Estas informações dão-nos a indicação de que para termos a certeza do real motivo para a existência de tão poucas mulheres reconhecidas e premiadas em profissões de som para cinema, incluindo na contemporaneidade, teríamos de fazer um estudo histórico do real posicionamento das mulheres na indústria do som para cinema nos países em que trabalharam, incluindo a sua integração como profissionais desta área e a sua evolução até à atualidade, sendo que a investigadora Melanie Bell já nos apresenta uma análise significativa da figura da mulher como profissional de som para cinema no Reino Unido dos anos 30 aos 80.

Como se tem vindo a descobrir com a evolução de áreas de investigação científica em Ciências Sociais e Humanas, como é o caso de Estudos de Género, a participação da mulher como criadora foi frequentemente anulada durante a História, incluindo em diversos meios artísticos, assim como essa anulação foi socialmente normalizada. Infelizmente, aquilo que detetamos com esta investigação em som para cinema vai na mesma direção, uma normalização da falta de reconhecimento e desvalorização da figura feminina em profissões ligadas ao som para cinema, começando por algo tão simples como a menção do seu nome e cargo ocupado nos créditos de um filme.

Por este motivo, vê-se como significativa o futuro estudo de mulheres profissionais de som para cinema durante a História nos diferentes países do mundo, pois só assim poderemos ter uma ideia mais fidedigna do que é que provocou e mantém esta falta de reconhecimento da mulher nesta profissão artística, assim como a falta de adesão das mesmas a terem formação como técnicas e engenheiras de som. Ainda assim, como referido, há fortes indícios de ter sido provocada pela difícil acessibilidade a estas profissões, não existindo ainda estudos suficientes sobre as causas que levaram a essa dificuldade, complementada pela tentativa de ocultar o nome dessas mesmas profissionais da História do Cinema e ausência de devida compensação pelo trabalho exercido. Isto porque, este mesmo problema é reportado em relação a trabalhos igualmente técnicos dentro do cinema, mas em que se vê uma maior presença de mulheres, para além do notório crescimento da sua adesão a estas profissões ao longo dos anos, como é o caso de editoras de imagem (Wright, 2009). Não se pode esquecer que mesmo em profissões autorais só recentemente é que as mulheres começaram a ser devidamente reconhecidas e premiadas, veja-se o caso dos Óscares, em que apenas em 2010 é que houve a primeira mulher a receber um Óscar para melhor realização, muito pela falta de acessibilidade por parte de mulheres a esta profissão (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2023). No entanto, tendo em conta a escassez de investigação e estudos feitos sobre esta temática, ainda precisamos de mais dados para confirmar com uma maior certeza estas mesmas informações.

Conclusão

Este estudo permitiu-nos criar uma base sólida sobre sonoplastia no cinema e sobre a realidade do reconhecimento dos seus profissionais, considerada significativa para a

indústria cinematográfica. Possibilitou-nos, também, perceber um pouco melhor a evolução da indústria do design sonoro no cinema.

Através do estudo quantitativo conseguimos concluir que nenhum festival de cinema considerado prioritário possui prémios direcionados apenas ao trabalho de design de som em cinema. Alguns, como o Festival de Cannes, de Roterdão e Locarno possuem prémios que premeiam profissionais de som. Porém, constatou-se que esses prémios pertencem a categorias em que os profissionais de som têm de provar o seu valor enquanto competem com variadas profissões dos mais diversos departamentos de criação de uma obra cinematográfica, como direção de fotografia, direção de arte, efeitos especiais, etc. Algo que facilmente torna estas profissões invisíveis face às restantes amplamente premiadas, como é o caso do melhor realizador, melhor ator principal, melhor ator secundários, etc. Em todos os eventos cinematográficos analisados foi notória a falta de premiação de mulheres profissionais de áudio, sendo que num total de 116 premiados nos festivais de cinema e cerimónias de prémios analisados, que já por si é considerado um número reduzido, apenas sete são mulheres. É necessário repensarmos a importância e posicionamento do som no cinema, assim como das mulheres profissionais de som, dada a relevância e complexidade artística contemplada na criação de universos sonoros. Este estudo tem, assim, como objetivo consciencializar e alertar para a contínua desvalorização de uma profissão essencial para o cinema e para a ainda existente discriminação do trabalho feito pelas mulheres nesta indústria.

Pretendemos, por isso, que esta investigação abra portas à concretização de estudos das mulheres como profissionais de som no cinema, especialmente no que diz respeito à anulação dos seus contributos nas obras filmicas que também criaram.

Referências

- Bell, M. (2017). Learning to listen: histories of women's soundwork in the British film industry. In *Screen*, 58(4), 437–457. <https://doi.org/10.1093/screen/hjx037>.
- Bottomore, S. (1990). An International Survey of Sound Effects in Early Cinema in Film History (org.). In *Special Domitor Issue: Global Experiments in Early Synchronous Sounds*. Indiana University Press, 4(11), 485-498.
- Caetano, M. (2020, agosto 11). São invisíveis, mas sem eles não haveria espetáculos: os técnicos querem mais apoios. In *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/11-ago-2020/sao-invisiveis-mas-sem-eles-nao-haveria-espetaculos-os-tecnicos-querem-mais-apoios-12511654.html>
- Cox, G. & Corner, J. (2018). *Soundings: Documentary film and the Listening Experience*. University of Huddersfield Press.
- Dolby (2018). *Surround Sound Past, Present, and Future*. Dolby Laboratories Inc.
- Elmosnino, S. (2018). *Audio Production Principles: Practical Studio Applications*. Oxford University Press.
- Esquerda (2016, dezembro, 8). RTP: Greve dos trabalhadores do áudio põe "Praça da Alegria" fora do ar. *Esquerda*. <https://www.esquerda.net/en/artigo/rtp-greve-dos-trabalhadores-do-audio-poe-praca-da-alegria-fora-do-ar/45885>
- Hanson, D. (1997). History of Sound in the Cinema. In *1997 BKSTS Bernard Happé Memorial Lecture was sponsored by Dolby Laboratories inc.* (pp. 08-13). <https://thesounddesignprocess.files.wordpress.com/2012/04/dion-sound1.pdf>
- ICA. (2022). Regulamento Geral Relativo aos Programas de Apoios Financeiros. In *Instituto do Cinema e do Audiovisual*.

- https://www.icaip.pt/fotos/concursos/info/regulamento_geral_2022_3_marco_139596220b910a8044.pdf
- Lacey, K. & Hilmes, M. (2015). Editors' Introduction: Women and Soundwork. In *Feminist Media Histories*, 1(4), 1-4.
- Gauvron, I. & Farina, M. (2020). Evaluación del alineamiento en tiempo absoluto a partir del parámetro acústico claridade. In Parra, C. & Andrés, C. (Eds.), *Avances del audio en Latinoamérica* (pp.20-25). Instituto de Educación Superior Tecnológico Privado Orson Welles y Audio Engineering Society Sección Perú.
https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/120343/Documento_completo.2.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Grossman, M. (2016). Women in Audio: Contributions and Challenges in Music Technology and Production. In *141st Audio Engineering Society Convention*.
https://www.researchgate.net/publication/312116630_Women_in_Audio_Contributions_and_Challenges_in_Music_Technology_and_Production
- Hanson, D. (1998). History of Sound in the Cinema. In *1997 BKSTS Bernard Happé Memorial Lecture sponsored by Dolby Laboratories inc.* (pp. 08-13).
- Horn, G. (2007). *Movie Soundtracks and Sound Effects*. Gareth Stevens Publishing.
- Kerins, M. B. (2011). *Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*. Indiana University Press.
- Kizer, R. J. (2017). Automatic for the People, Los Angeles. In *CINEMONTAGE-Journal of the Motion Pictures Editors Guild*. <https://cinemontage.org/automatic-for-the-people>
- Kosfeld, M. & Neckermann, S. (2011). Getting More Work for Nothing? Symbolic Awards and Worker Performance. In *American Economic Journal: Microeconomics*, 3(1), 86-99. <https://www.aeaweb.org/articles?id=10.1257/mic.3.3.86>
- Lauzen, M. (2019). Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2018. In *The Celluloid Ceiling*.
https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/01/2018_Celluloid_Ceiling_Report.pdf
- Leatham, T. (2024). The police riot technique Gaspar Noé used in 'Irreversible'. In *Far Out Magazine*. <https://faroutmagazine.co.uk/police-riot-technique-gaspar-noe-irreversible/>
- Lopez, M. (2021). Enhancing Audio Description: Inclusive Cinematic Experiences Through Sound Design. In *Journal of Audiovisual Translation*, 4(1), 157-182.
<https://doi.org/10.47476/jat.v4i1.2021.154>
- Mar, D. (2021). Acordo entre técnicos e estúdios trava greve de peso em Hollywood, *Jornal de Negócios*.
<https://www.jornaldenegocios.pt/economia/mundo/americas/detalhe/acordo-entre-tecnicos-e-estudios-trava-greve-de-peso-em-hollywood>
- Melchior, V. (2019). High Resolution Audio: A History and Perspective. In *J. Audio Eng. Soc.*, 67(5), 246-257.
- Milicevic, M. (2016). Oneiric Film Sound and Human Brain. In *European Scientific Journal*, special edition (pp. 297-307). ISSN: 1857 – 7881.
- Narrow the Gap. (2023). Women in arts, design, entertainment, sports, and media occupations who worked full-time made 92 cents to the dollar men earned in 2023. *Narrow the gap*. <https://narrowthegap.co/gap/broadcast-sound-and-lighting-technicians>
- O.C. Tanner (2024, 12 de fevereiro). *The Superpower of Symbolism at Work*. <https://www.octanner.com/insights/articles/2023/1/11/symbols-at-work.html>

- Pereira, M. (2018). Técnicos do CCB fazem greve às horas extraordinárias. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/cultura/tecnicos-do-ccb-fazem-greve-as-horas-extraordinarias-10113464.html>
- Russel, C. (2024). The controversial Cannes premiere that saw 250 people storm out. *Far Out Magazine*. <https://faroutmagazine.co.uk/the-controversial-cannes-premiere-that-saw-250-people-storm-out/>
- Sainato, M. (2021). Union seeks Hollywood ending for film industry's tale of exploitation. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/us-news/2021/sep/07/hollywood-film-industry-union-wages-conditions>
- Wright, J. (2009). Making the Cut: Female Editors and Representation in the Film and Media Industry. In *Open Access Publications from the University of California*. <https://escholarship.org/uc/item/0pz3k79s>

Festivais de Cinema e Cerimónias de Entrega de Prémios

- ACADEMY OF MONTION PICTURES ARTS AND SCIENCES. (2023). Winners & Nominees, *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences*. <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2024>
- BERLINALE. (2023). Awards and Juries, *Berlin International Film Festival*. <https://www.berlinale.de/en/festival/awards-and-juries/all-prizes-and-juries.html>
- FESTIVAL ANIMA. (2022). Awards, *Brussels International Animation Film Festival*. <https://animafestival.be/en/about/awards-2022>
- FESTIVAL ANNECY. (2023). Award Winners, *Annecy International Animation Film Festival*. <https://www.annecyfestival.com/about/archives/1960/award-winners>
- FESTIVAL CLERMONT FERRAND. (2023). Awards Program, *Clermont-Ferrand Int'l Short Film Festival*. Disponível em: <https://clermont-filmfest.org/en/short-film-circulation/awards-program/>
- FESTIVAL DE CANNES. (2023). Awards- Retrospective, *Cannes Film Festival*. <https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/2022/awards/>
- EUROPEAN FILM AWARDS. (2023). Archive- European Film Awards, *European Film Awards*. https://europeanfilmawards.eu/en_EN/archive
- IFDA. (2023). Best of IDFA: Award Winners . <https://festival.idfa.nl/en/composition/bb8bf7a0-59f8-4dc3-b1d2-a038e9bd83d1/best-of-idfa:-award-winners/>
- IFFR. (2023). Awards and Competitions, *International Documentary Film Festival Amsterdam*. <https://iffr.com/en/awards-competitions>
- VENICE FILM FESTIVAL. (2023). Venice Film Festival History 1932-2022, *La Biennale di Venezia*. <https://www.labiennale.org/en/history-venice-film-festival>
- LOCARNO FILM FESTIVAL (2023). Special Awards, *Locarno Film Festival*. <https://www.locarnofestival.ch/festival/special-awards.html>
- SSIFF. (2023). Donostia Award, *San Sebastian Film Festival*. https://www.sansebastianfestival.com/donostia_awards/2/in
- SUNDANCE (2022). Sundance Film Festival Awards Announced, *Sundance Film Festival*. <https://www.sundance.org/blogs/2022-sundance-film-festival-awards-announced/>
- TIFF. (2023). Juried Awards, *Toronto International Film Festival*. <https://tiff.net/juried-awards>

Filmografia

- Aguilar, S., Urbano, L. Ordonneau, T. (Produção) & Miguel Gomes (Realização). (2015). *As Mil e uma Noites* [Filme]. Portugal, França, Alemanha e outros: O Som e a Fúria.
- Avellán, E. (Produção) & Rodriguez. R. (Realização). (2005). *Sin City* [Filme]. E.U.A.: Miramax Filmes.
- Boal, M., Bigelow, K., Shapiro, G., Chartier, N. (Produção) & Bigelow, K. (Realização). (2008). *The Hurt Locker* [Filme]. E.U.A.: Summit Entertainment.
- Bober, P. Hemmendorff, E. (Produção) & Östlund, R. (Realização). (2022). *Triangle of Sadness* [Filme]. França e outros: Bac Films.
- Bourrachit, L., Cassineli, M., Cherqui, M. Chaucheteux, P. (Produção) & Audiard, J., (Realização). (2009). *Un Prophète* [Filme]. França e Itália: Sony Pictures Home Entertainment.
- Bovaira, F., Kilik, J., Iñárritu, A. G. (Produção) & Iñárritu, A. G. (Realização). (2010). *Biutiful* [Filme]. México e Espanha: Lionsgate Home Entertainment.
- Cooper, M. C. & Schoedsack. E. B. (Produção/Realização). (1933). *King Kong*. E.U.A.: Radio Pictures.
- Disney, W. e Sharpsteen, B. (Produção), Grant, J. & Huemer, D. (Realização). *Fantasia* [Filme]. E.U.A.: Walt Disney.
- Freed, A. (Produção) & Pollard, H. (Realização). (1929). *Show Boat* [Filme]. E.U.A.: Universal Pictures.
- Guccione, B. (Produção) & Brass, T. (Realização). (1979). *Caligola* [Filme]. Itália e E.U.A.: Penthouse Films International.
- Guyard, P., Merlant, N. (Produção) & Merlant, N. (Realização). (2021). *Mi Lubita, Mon Amour* [Filme]. França: Tandem e Leopardo Filmes.
- Harris, P., Mendes, S., McDougall, C. (Produção) & Mendes, S. (Realização). (2019). *1917* [Filme]. E.U.A., Reino Unido e outros: Universal Pictures.
- Hughan, I., Lamar, P., Sabaté, G., Sotomayor, D., Toppel, W. (Produção) & Lamar, P. (Realização). (2016). *La Última Tierra* [Filme] Paraguai: Cinestación.
- King, G., Beach, J. (Produção) & Singer, B. (Realização). (2018). *Bohemian Rhapsody* [Filme]. E.U.A e Reino Unido: 20th Century Fox.
- Kurtz, G., McCallum, R. (Produção) & Lucas, G. (Realização). (1977). *Star Wars* [Filme]. E.U.A.: 20th Century Fox.
- Levy, S., Levine, D., Linde, D., Ryder, A. (Produção) & Villeneuve, D. (Realização). (2016). *Arrival*. E.U.A. e Canadá: Paramount Pictures.
- Mariela Besuievsky, M., Herrero, G., Gompel, P., Kemner, B., Sokolowicz, F. (Produção) & Brechner, A. (Realização). (2018). *La Noche de 12 Años* [Filme]. Espanha, Argentina e outros: Latido Films.
- Maxwell, J. (Produção) & Hitchcock, A. (Realização). (1929). *Blackmail* [Filme]. Reino Unido.: Wardor Films.
- Méndez, J, Roures, J. (Produção) & Coixet, I (Realização). (2009). *Map of the Sounds of Tokyo* [Filme]. Espanha: Alta Films.
- Meynard, M. (Produção) & Lifshitz, S. (Realização). (2020). *Petite Fille* [Filme]. França e Dinamarca: Good Films.
- Puttnam, D. (Produção) & Hudson, H. (Realização). (1981). *Chariots of Fire* [Filme]. Reino Unido: 20th Century Fox.
- Rajna, G., Sipos, G. (Produção) & László Nemes, L. (Realização). (2015). *Saul Fia*. Hungria: Playtime.

- Rosignon, C., Noé, G. (Produção) & Noé, G. (Realização). (2002). *Irreversible* [Filme]. França: Eskwad.
- Sem crédito (Produção). Alan Crosland, A. (Realização). (1926). *Don Juan* [Filme]: E.U.A.: Warner Bros. Pictures.
- Spiegel, S., Lean, D. (Produção) & Lean, D. (Realização). (1962). *Lawrence of Arabia* [Filme]. Reino Unido: Columbia Pictures.
- Walker, J. (Produção) & Bird, B. (Realização). (2004). *The Incredibles* [Filme]. E.U.A.: Walt Disney.

The ivory damsel is bored: changing female dynamics for the Ovidian Galatea in Michelangelo Antonioni's *Identificazione di una Donna* (1982)

Sílvia Catarina Pereira DIOGO

FLUL (UL), Artis (Instituto de História da Arte)
silviadiogo@edu.ulisboa.pt

Abstract: The Pygmalion myth as told by Ovid gave rise to a literary tradition that cinema sought to eternalize in films such as *Pygmalion et Galathée* (Méliès, 1898), *Funny Face* (Donen, 1957), etc. In these, normally the female is submissive to the male. The same premise may also be indirectly found in Antonioni's *Identificazione di una Donna* (1982), but under a different concoction. Instead of adopting a submissive stance towards Niccolò, Mavi, the *ad hoc* Galatea, is seen as a passive character in the way that she does behave uninterested towards loving Niccolò, the Pygmalion figure. This poise is characteristic of the typical *ennui* that permeates female characters in Antonioni's films. This paper attempts to intersect the *dramatis personae* of the Ovidian myth with characters Niccolò and Mavi from Antonioni's film and provide further analysis on the possibility of Mavi becoming a powerhouse for the liberation of the ivory damsel in contemporary narratives. Whilst conditioned to a specific environment of Antiquity, Ovid's ivory *jeune* is set to behave according to what is expected of her — a voiceless extension of Pygmalion. Conversely, when exposed to contemporary metaliterary media, the ivory damsel can set free and rebel against a dominant male taxonomy.

Keywords: Pygmalion myth, Michelangelo Antonioni, Ovid, female emancipation

Resumo: O mito de Pigmalião tal como contado por Ovídio deu origem a uma tradição literária que o cinema procurou cristalizar em filmes como *Pygmalion et Galathée* (Méliès, 1898), *My Fair Lady* (Cukor, 1964), etc. Neles, normalmente a heroína assume um papel submisso face ao herói. A mesma premissa pode ser encontrada, indirectamente, na obra *Identificazione di una Donna* (1982), de Antonioni, mas sob uma diferente roupagem. Em vez de adoptar uma postura submissa em relação a Niccolò, Mavi, a Galateia gerada *ad hoc*, é passiva, pois desinteressa-se do amor de Niccolò, o Pigmalião de serviço. Esta postura é característica do *ennui* das personagens femininas de Antonioni. Este artigo pretende um cruzamento literário entre as *dramatis personae* de Ovídio e as personagens Niccolò e Mavi de Antonioni, fornecendo uma análise aprofundada sobre a possibilidade de Mavi se poder tornar num símbolo de emancipação da donzela de marfim ovidiana em narrativas contemporâneas. Quando condicionada a um ambiente específico da Antiguidade, a donzela de marfim de Ovídio é obrigada a comportar-se de acordo com o que se espera dela - uma extensão afónica de Pigmalião. Inversamente, quando exposta aos média metaliterários contemporâneos, a donzela de marfim pode libertar-se, contrariando a taxonomia dominante masculina.

Palavras-chave: mito de Pigmalião, Michelangelo Antonioni, Ovídio, emancipação feminina

Introducing the *eburnea virgo*

In episode four of the HBO original *The Idol* (2023), female popstar Joselyn (Lily-Rose Depp) sings “I don’t want to decide things for myself on my own” to *quasi* boyfriend Tedros (Abel Tesfaye), the Pygmalion figure who is set on saving the popstar and her craft from self-destructive tendencies. The line she sings encapsulates the sentiment of the Pygmalion myth, as seen through the perspective of the ivory damsel, a statue, and therefore a passive character, that is enlivened in the Ovidian tale.

Like Sam Levinson’s *The Idol*, Michelangelo Antonioni’s *Identificazione di una Donna* (1982) approaches a similar and compact, yet different, perspective of the Pygmalion myth. Closing in on Joselyn and Tedros’ dynamic, Mavi (Daniela Silverio) and Niccolò (Tomás Milián) follow a literary tradition that cinema sought to eternalize decade after decade in films such as *Pygmalion et Galathée* (Georges Méliès, 1898), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *The Song of Songs* (Rouben Mamoulian, 1933), *Funny Face* (Stanley Donen, 1957), *My Fair Lady* (George Cukor, 1964), *Un Beau Monstre* (Sergio Gobbi, 1971), *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), and the like. In these films, the female lead is generally more or less submissive and undergoes psychological or physical transformation at the hands of a dominant male character. Antonioni’s piece grows different from these productions in the sense that Mavi — the ideal lady (the *ad hoc* ivory damsel, more generally known as Galatea¹) — independentizes from Niccolò — the Pygmalion figure — and does not transform. She remains the same as she was and individualizes herself further, after connecting with the Pygmalion figure.

This article attempts to intersect the *dramatis personae* of the Ovidian myth with characters Niccolò and Mavi and provide further analysis on the possibility of Mavi becoming a powerhouse for the liberation of the ivory damsel in contemporary narratives. Whilst conditioned to a specific environment of Antiquity, Ovid’s ivory *jeune* is set to behave according to what is expected of her, i.e. a voiceless extension of Pygmalion. Conversely, when exposed to contemporary metaliterary media, the *eburnea virgo* can set free and rebel against a dominant male taxonomy wearing the skin of Mavi.

Awakening Mavi

Cinema has grown accustomed to resemantising the Pygmalion myth, be it more popularly in the forms of Elle Woods (Reese Witherspoon) in *Legally Blonde* (Robert Luketic, 2001)² and Cady (Lindsay Lohan) in *Mean Girls* (Mark Waters, 2004), or more intellectually in the manner of films such as *Pygmalion* (Leslie Howard, 1938) and *My Fair Lady* (George Cukor, 1964). To the female characters of such movies a pseudo-somatic transformation is set early on. Many other movies, as those cited above³, adhere to similar premises, the focus of which is prompting feminine transformation accommodating to a new (masculine) ideal. Females may observe different types of transformation instantiations: on one hand they can transmute on a physical level, on the other they can follow a psychological metamorphose at the hands of a male *pygmalionic* figure. Even though both instances may overlap in Antonioni’s *Identificazione*, this paper explores more solidly the latter situation on his film —from a metaphysical and subconscious standpoint. The Pygmalion-statue (Niccolò-Mavi) dynamic found in

¹ The name is a modern concoction. It was first ascribed to the ivory damsel by Thémiseul de Saint-Hyacinthe after a novel in 1741. (Vd. Reinhold, 1971, p. 317).

² She fashions her persona to a masculine ideal she believes will secure the ex-boyfriend back in her life.

³ Also, *infra* n. 5.

Antonioni's movie is not, however, conventional like the films mentioned *supra*, since Mavi is an unorthodox and revolutionary Galatea-type figure. Thus, is Mavi one of the first metatextual *personae* of the female sex to break the Galatea spell and oppose certain behavioural norms? We hope to delve pertinently into these matters.

The Ovidian premise can be expounded in the following terms: a man sculpts a statue of a beautiful damsel and pleads Venus for his ideal woman to come alive (Ov. *Met.* 10. pp. 238-297). He is in love and she submits to his wish. This story is indirectly found in Antonioni's piece, under a different concoction: instead of submissive, Mavi adopts a passive stance towards the feelings of Niccolò in the way that she behaves uninterested in relation to the loving Pygmalion figure. This poise is characteristic of the typical *ennui* permeating female characters in Antonioni's films who are generally indifferent and apathetic towards men, despite reciprocating some feelings (Tomasulo, 1996, p. 55; Kelly, 1984, p. 37). Niccolò, as a customary character, stands for the typical Pygmalion ventriloquist. Like the Cyprian king, he is devoted to his love for Mavi and makes her the centre of his life — his muse, his *orbis terrarum*, his *locus amoenus*.

Figure 1
Niccolò's visual board



Source: Screenshot of *Identificazione di una Donna* (Michelangelo Antonioni, 1982)

Figure 2
Mavi sleeping



Source: Screenshot of *Identificazione di una Donna* (Michelangelo Antonioni, 1982)

Mubi's online page to Antonioni's *Identificazione di una Donna* provides a briefing of the film: "After his wife leaves him, a film director finds himself drawn into affairs with two enigmatic women, while at the same time searching for the right subject (and actress) for his next film". Niccolò is in fact looking for a leading lady — an ideal woman — for an upcoming project. Amidst his search, he falls in love with Mavi, a mysterious aristocrat, who disappears. Following her disappearance, he (re)connects with Ida who helps him track down Mavi. Niccolò desperately wants Mavi to be his Galatea — the *eburnea virgo*. But only intimately, and not cinematographically — he says so himself when confiding in his friend; Mavi is not to be filmed, she is his lover only. Initially, Mavi reciprocates his sentiments, but being free-spirited and not wanting to become chained to one lover, soon senses Niccolò's monogamic pretensions and tactically seeks independence and liberation. Before they meet, they speak on the phone, and he inquires: "Do you mind telling me what you look like?" To which she replies: "Why? You want to use me in a film?" And he responds: "I don't know. I don't know you. I'm uneasy when I can't visualize [...]" (Antonioni 1982, 00:11:47). In actuality, from the get-go Mavi is not so profoundly invested in a romantic relationship as one would infer. She proudly says so, declaring that she enjoys meeting new men each Spring. Preoccupied with the movie he is to make, Niccolò searches newspapers and magazines for faces of women,

assembling a visualization board⁴ (fig. 1), but the search is abruptly interrupted due to his distractions: he checks on sleeping Mavi — his muse. Unable to work, he yields into contemplation of Mavi’s sculptural almost naked figure (fig. 2). He dares not touch her, but gently brings the bedsheets to her, so that she bares less skin (a nod to the Ovidian myth, *Ov. Met.* 10. 267-69). As Niccolò falls deeply in love with Mavi, she takes away his creative ability/genius. He says to friend Mario (Marcel Bozzuffi) that whilst in love he can’t think about himself nor the film he wants to make. While he doesn’t know the story to the film, he is certain, due to inner feeling, that the lead is a female: “I’m looking for a face”, he says, “an idea for the character, but all I can think of is her” (Antonioni 1982, 00:41:08). He shuffles the pages of a women’s catalogue and Mario asks whether Mavi can be the leading personage. “Why the hell should Mavi be in my film? She’s in my life” (Antonioni 1982, 00:41:25), he replies. From this point on, there is a general understanding that Niccolò separates his love life from his filmmaking life, avoiding the merging of the two worlds. He fantasises about relationships with women as if they were a subjective experience, as though he were contemplating nature when speaking to them: “I’d like to be silent with a woman. Have the kind of relationship with her that you have with nature. Unless you are crazy, what do you do at the ocean or in the woods? You just look in silence” (Antonioni 1982, 00:43:30). He further explains to Mario his individual relationship with looking at nature, by equating women with nature: “But though you don’t realize it, there’s still a dialogue [between oneself and nature]. You speak and you answer, as if it were another person. My ideal woman would be like that other person” (Antonioni 1982, 00:42:56). To this Mario inquires: “Are you waiting for the ideal woman?” (Antonioni 1982, 00:43:11). He responds affirmatively. This scene is met with some ambiguity — we no longer know whether he’s speaking about an ideal partner or an ideal leading female for his movie. Ultimately, he cannot concentrate on his work and gradually becomes paranoid over an impending masculine figure that hovers over Mavi. She asks about why he’s overly hesitant about saying “I love you” and instructs him to tell her those words, after which he must confess the true meaning of love. When he doesn’t comply, she concludes that he doesn’t love her: “That’s not love. You need me in order to live or to survive” (Antonioni 1982, 01:04:58). After the diatribe she distances from him while revealing a lascivious and disruptive character.

Mavi undergoes a *tour de force* that provokes her to awake from romance and detach from Niccolò. At the same time, when she’s with him, Niccolò cannot find peace of mind, nor procure a female face for the movie he is looking into making. Film critic William Kelly describes Niccolò as “the most ethically disoriented of the film’s major characters” (Kelly, 1984, p. 38). While Niccolò becomes Pygmalion, Mavi slowly removes herself from the immobile stance on which pedestal Niccolò had placed her — which had consolidated the beginnings of her crystallization as Galatea. Mavi manages to suspend that very transformation. Not only doesn’t she want to be rendered in stone, but she wants to remain flawed, humane, promiscuous. Usually, the Pygmalion/Galatean transformation presupposes a kind of sublimation that Mavi, on account of coming into consciousness, rejects peremptorily. This happens in part, arguably, due to Mavi’s prescient approach to Niccolò who Kelly describes as being overcome with bad masculine habits: “selfishness, egoism, irresponsibility” (Kelly, 1984, p. 38). The critic further explains that to “Niccolò, a woman is more a habit than an individual. Although Niccolò professes to search for the ‘ideal woman’ as inspiration for his next film, he views the real women in his life as objects, or interchangeable parts” (Kelly, 1984, p. 38), or,

⁴ Strikingly evocative of the literary portrait present in *Luc.Im.3-10* in which the beauty of a specific *puella* is described via a visual congregation of the beauty of different goddesses that serve as examples of female pulchritude so as to achieve a most emphatic dramatic literary effect at describing a beautiful woman.

according to what Niccolò confides in Mario, as something akin to nature, therefore devoid of intrinsic humanity. This subconscious approach to women is paralleled in the Pygmalion myth further detailed below.

Awakening the *eburnea virgo*

For understanding the weight of the Pygmalion myth as a substratum to *Identificazione di una Donna* there is need to study the mytheme in concreteness. The leitmotif of the ivory damsel is transversal to many genres within Cinema — the realm Jean Cocteau said to be presided over by the tenth Muse (Winkler, 2005, p. 395). Film has sought to portray, since its very beginning, different versions⁵ of the *eburnea virgo* in the garments of blonde bombshells, candid brunettes, lascivious *fantômettes*, chaste females and the like. Arguably, all consubstantiate an idyll— a male idyll⁶. The lady of ivory has therefore stood the test of time as an idyll of Antiquity since the tale of Pygmalion, the sculptor-king.

The best well-preserved memory of the ivory damsel is found in Ovid's *Metamorphoses*. Rocki Wentzel spoke recently about the Ovidian myth in the following manner:

The most well-known account of the Pygmalion myth can be found in Book X of Ovid's *Metamorphoses*. Having become disenchanted with women, Pygmalion carves a beautiful statue with which he falls in love. Pygmalion treats his statue as though it were a human lover, fondling and kissing it and adorning it with jewelry. Eventually, he prays to the gods for a maiden like his statue, but Venus, goddess of love, senses his true desire and brings the statue to life. In this way, love gives life to Pygmalion's creation. (Wentzel, 2018, p. 1)

⁵ Cinema shows females, often metonymically and metaphorically, in the guise of the *eburnea virgo*, such as in the following examples: *Pygmalion et Galathée* (Méliès, 1896), *The American Venus* (Tuttle, 1926), *Metropolis* (Lang, 1927), *Glorifying the American Girl* (Webb, 1929), *Ladies of Leisure* (Capra, 1930), *Le Sang d'un Poète* (Cocteau, 1932), *Baby Face* (Green, 1933), *Night Life of the Gods* (Sherman, 1935), *Pygmalion* (Howard, 1938), *That Hamilton Woman* (Korda, 1941), *Flesh and Fantasy* (Duvivier, 1943), *Laura* (Preminger, 1944), *Les Enfants du Paradis* (Carné, 1945), *One Touch of Venus* (Seiter, 1948), *The Barefoot Contessa* (Mankiewicz, 1954), *La Donna Più Bella del Mondo* (Leonard, 1955), *La Venere di Cheroinea* (Tourjansky, 1957), *Funny Face* (Donen, 1957), *Afrodite, Dea dell'Amore* (Bonnard, 1958), *L'Année Dernière à Marienbad* (Resnais, 1961), *Living Venus* (Gordon Lewis, 1961), *Now About these Women* (Bergman, 1964), *My Fair Lady* (Cukor, 1964), *Sandra* (Visconti, 1968), *Le Calde Notti di Lady Hamilton* (Jaque, 1968), *Le Calde Notti di Poppea* (Malatesta, 1969), *Un Beau Monstre* (Gobbi, 1971), *The Night Porter* (Cavani, 1974), *The Rocky Horror Picture Show* (Sharman, 1975), *L'Hypothèse du Tableau Volé* (Ruiz, 1978), *Runaway Bride* (Marshall, 1999), *Innocents* (Bertolucci, 2003), etc. Some references are more direct and others not so direct. A change in meaning of the *eburnea virgo* is clearly within the image's cinema seeks to capture to the audience. It goes without saying that reinterpreting images and giving them new meaning is paramount to the processes of birthing film in general. The new contents attached to the images of "new cinematographic" ivory damsels offer innovative and updated ideals/assertions about modern instantiations of the Pygmalion lady, a subject we will discuss further along this manuscript. At the same time, they do not necessarily channel a focused interest on the Ovidian myth *per se* (or on Philostephanus account for that matter, see below). Instead, the mythic story grows significant for the subtext or substratum from which modern narratives develop, producing meta-textual channels of great usefulness for the modern artist to reinterpret and resemantise. It is relevant that iterations of the ivory damsel replicate throughout cinema history, but this does not imply a direct concern for the myth itself — maybe only a very residual preoccupation with myth. We will return to this later.

⁶ An interesting approach to the value of females from the perspective of male contemplation and androcentric culture in the Baroque age, and the ancestry from which it stems, is available in Eduardo Franco, 2007, pp. 04-33.

Despite being the most famous retelling of the story, the Ovidian premise is not the oldest. According to Clement of Alexandria (circa 150-215 CE), the mythic tale had been divulged by Philostephanus in the third century BC (Law, 1932, p. 337; Rodrigues, 2007, pp. 65-66; James, 2011, pp. 25-35, p. 191, n.19). This older version of the tale shed light on a statue of Venus with which Pygmalion was besotted:

[...] if one sees a woman represented naked, he understands it is ‘golden’ Aphrodite. So the well-known Pygmalion of Cyprus fell in love with an ivory statue; it was of Aphrodite and was naked. The man of Cyprus is captivated by its shapeliness and embraces the statue. This is related by Philostephanus. (Clem. Al. *Protr.* 4. 50-51, trans. Butterworth, 1919, p. 131)

An even earlier literary instantiation of the lady of marble *topos* is recounted by Euripides in *Andromeda* (412 BCE) (Silva, 2023, p. 140), of which a few fragments survive, when Perseus watches Andromeda for the first-time, para-textually linking her to a statue: “Ei! Que rochedo é este que vejo, cercado pela espuma do mar? Que imagem de donzela, | esculpida em pedra que bem lhe reproduz a forma, estátua saída de mão de artista?” (Eur. *Fr.* 125)⁷.

Later reinterpretations of the Ovidian maiden forged onto life via meta-textual incantation are also produced by Lucian (somewhat)⁸ in the second century CE. Aristaenetus too, in the fifth to the sixth centuries CE⁹, engenders his own reading of the ivory maiden recurring to a *dramatis puella* that in fact is a lady that had been painted by artist Philopanax:

I painted a beautiful girl — and fell in love with my own painting. Art, not Aphrodite’s arrow, filled me with longing. I was shot by my own hand! O miserable me — to be born with a talent for painting! After all, I would not have fallen in love with an ugly picture. Now people pity me for my desire as much as they admire me for my art: my wretchedness in love appears to match my brilliance in painting [...]. I, however, can be with my darling as much as I want, the girl is good looking, and when my hand reaches out for her, she stays, steadfast and unshaken, without losing her own shape. She smiles at me sweetly, her lips slightly parted, and one could say that a word crouches at their very tip, ready to jump out of her mouth at any given moment. (Aristaenet. *Ep.* 2.10. trans. Bing, Höschele, 2014, pp. 81-82)

A canny and distinctive version of the Pygmalion lady is additionally found in Phryne’s myth/story, the alluring female model of sculptor Praxiteles. Historiographical traditions put Phryne living all the way back in the fourth century BCE and literary fiction concerning her character is traced to various epochs, including anecdotes and biographical records in the century in which she thrived. Hyperides¹⁰ in fourth century

⁷ We have decided to keep the Portuguese translation of the fragment in the text. In English it goes in the following manner: “Hold — what promontory do I see here, lapped by seafoam, and what maiden’s likeness, a statue carved by an expert hand to her very form in stone?” (Collard, 2008, p. 141).

⁸ This is unearthed when Lucian introduces visitors to Cnidus and to the Cnidian Aphrodite and their subsequent infatuation with the goddess; in the same episode, the tale of the man who made love to the same statue of the goddess is also pertinent; both reveal a capacity for imbuing the sculptured goddess with the spirit of divinity. (Luc. *Am.*, pp. 13-16).

⁹ A great deal of uncertainty pervades the life and exact dating of the existence of epistolographer (Aristaenetus. Bing, Höschele, 2014, pp. xii-xiv).

¹⁰ The record of Hyperides is autobiographical: “I have been intimate (with her). It’s not the same thing for one man to try to save her by every possible means and for the other to do everything to destroy her. Why

BCE, Clement of Alexandria¹¹ in second/third centuries CE, Athenaeus¹² in the second/third centuries CE and Alciphron¹³ also in the second/third centuries CE are amongst some of the authors who write about her. Seeing that the history of Phryne was met with early registers (i.e. Hyperides), in comparison to those of Philostephanus and the Cyprian king or those of Ovid and the Pigmalion/ivory lady, it is safe to say that the story of Phryne, the model, sets a literary precedent to the Pygmalion myth. Praxiteles' muse was often connected to social debauchery, and when she went to court facing charges of *asebeia* (like Socrates), it was requested that she reveal her body naked to the judges and audiences as an attempt at dramatizing her condition in the manner of a suppliant and gain the favour of the justice authorities with such spectacle¹⁴. In this way, Phryne was able to win the erotic desire, if not the judicial favour, of the men that constituted the ancient Areopagus before which she was urged to appear. This meant that she gave them a spectacle of nudity and divinity, visually consubstantiating *in situ* a sort of personification standing for the allegory of truth — the naked truth¹⁵. In a similar manner, the ivory lady also gave a visually striking performance to Pygmalion when revealed naked before him. Concerning the myth, it is essential to note that the king of Cyprus sculpted an ivory woman out of dissatisfaction with real women, ultimately

is she to blame if a stone hangs over Tantalus' head? Ask him (Euthias) for anything, and you will find yourself setting fire to the dockyards or destroying the laws.” (Frs., pp. 171-179, trans. Cooper, 2001, p. 148). Speaking about this historiographical remark, Athenaeus, in the *Deipnosophists*, says that, “In his speech *On Behalf of Phryne*, Hyperides admits that he was in love with her and had by no means escaped these feelings when he moved the Myrrhine [another courtesan] mentioned above into his house.” (Ath.13.590. Trans. Douglas Olson, 2010, p. 411).

¹¹ In proto-Christian fashion, Clement refers to Phryne when dismissing the work of sculptors and painters: “When Phryne the Thespian courtesan was in her flower, the painters used all to imitate her beauty in their pictures of Aphrodite, just as the marble masons copied Alcibiades in the busts of Hermes at Athens. It remains to bring your own judgment into play and decide whether you wish to extend your worship to courtesans.” (Vd. Clem. Al. *Protr.* 4. p. 47).

¹² Athenaeus writes in the *Deipnosophists*: “Phryne was from Thespieae, and when Euthias successfully indicted her, she escaped the death penalty; Euthias was so angry about this that he never argued another case, according to Hermippus (fr.68a I Wehrli). Hyperides spoke in support of Phryne, and when his speech accomplished nothing, and the jurors seemed likely to convict her, he brought her out in public, ripped her dress to shreds, exposed her chest, and at the conclusion of his speech produced cries of lament as he gazed at her, causing the jurors to feel a superstitious fear of this priestess and temple-attendant of Aphrodite, and to give in to pity [...]” (Ath.13.590. Trans. Douglas Olson, 2010, p. 411). The report continues: “And after she had been acquitted a decree was passed that no person speaking in a defendant's behalf should indulge in lamentation, nor should the accused man or woman on trial be bared for all to see. As a matter of fact, Phryne was more beautiful in the unseen parts. Hence one could not easily catch a glimpse of her naked; for she always wore a tunic which wrapped her body closely, and she did not resort to public baths. At the great assembly of the Eleusinia and at the festival of Poseidon, in full sight of the whole Greek world, she removed only her cloak and let down her long hair before stepping into the water; she was the model for Apelles when he painted his Aphrodite rising from the sea. So, too, the sculptor Praxiteles, being in love with her, modelled his Cnidian Aphrodite from her [...]” (Ath.13.590. Trans. Gulick, 1999, p. 187).

¹³ Alciphron's Letter 4.3 praises Hyperides for defending Phryne (Vd. Höschele, 2014, 131): “We courtesans are all grateful to you, and each one of us is just as grateful as Phryne.” (Trans. Fobes, 1949, p. 255). In the famous Letter 4.1 Alciphron vicariously crafts a sentiment of love born inside Phryne for sculptor Praxiteles: “[...] have no fear; for you have wrought a very beautiful work of art, such as nobody, in fact, has ever seen before among all things fashioned by men's hands: you have set up a statue of your own mistress in the sacred precinct” (Trans. Fobes, 1949, p. 251).

¹⁴ In Plato's *Apologia*, Socrates explains the process by which the accused defend themselves by resorting to stratagems of the like, in the manner of supplicants. (Vd. *Pl.Ap.34b-c, 35a-b*).

¹⁵ Marcel Carné's film *Les Enfants du Paradis* (1945) offers a glimpse into a supposed instantiation of Truth, the allegory of Truth — *La Vérité* —, at the mid nineteenth century, at the opening of the film. The Truth is shown as a sequence to a variety show or cirque, concealed within a tent, to which public access was made available by payment. The actress is nude and concealed in a tub inside of which she poses gazing immobile at a mirror. This very scene can be considered as a cinematic *tableau vivant*.

creating his ideal, yet naked, companion. There exists a sardonic subtext in identifying Phryne with Pygmalion's sculpted lady, as Pygmalion explicitly rejects prostitutes (Ov. *Met.* 10, pp. 243-247). This intertextual link between Phryne and the ivory lady reveals a nuanced irony: while Phryne mirrors or summons the ivory virginal figure, she embodies the very type of woman Pygmalion disdains. This juxtaposition underscores the complex interplay between the myth and Phryne's biography. Though his act reflected his desires and, through Ovid, Pygmalion expressed disdain for women, particularly prostitutes, this plot twist provides a compelling interpretative blend of Pygmalion's myth and Phryne's biography that will later serve as subtext for approaching the role of Mavi in Antonioni's *chef d'oeuvre* and Niccolò's *quasi* misogynistic tendencies: Phryne, a prostitute, mirrors the ivory virgin; Pygmalion, the sculptor, scorns sex workers; yet Phryne as an ivory damsel *avant la lettre* embodies prostitution and virginity. These dual images are met with intertextuality, corruption and sublimation at once suggesting an intersection of woman and sculpture, of sex and purity. Is Phryne therefore a hybrid when merged with the lady of marble, not sexual *in toto*? Does this fusion approach call into consideration a chauvinistic sublimation for Phryne, by rendering her intertextually linked to Pygmalion's damsel? The ivory damsel is a byproduct of male idealism. By associating and conniving with her, Phryne might be pushed towards the path of sublimation, a register which her biographical notes riposte. But, for the time being, let us leave Phryne be — a powerful prostitute.

From the gathered testimonies and registers, there is reason to assume that Phryne and the ivory lady are beautiful female specimens meta-textually linked and recaptured by educated/*literati* men of Antiquity and Late Antiquity. The historical/mythical Phryne (as an antecedent to the ivory damsel) and the *eburnea virgo* both share two particularities: they are beautiful and naked (at some point in the story). The separate events of each female's account present a common trace: they are both subjects of male contemplation, besottedness and reverie. As such, besides serving the mere purposes of contemplation, Phryne and the ivory lady can be seen as two curated and prepared objects for exhibition — female exhibition to a male audience.

This very concept of 'female exhibition' is unearthed in the figure of Laïs, a female *hetaira* (in the same way as Phryne), who was considered "reputed to excel in looks all women we had ever yet lived" (Hyperides apud. Ath.13.587)¹⁶ and who went on to charm Apelles, the painter. Athenaeus tells the story in his *Deipnosophists*, when speaking about philosophers who proclaim to undermine the wonders of Venus, but indulge in lovemaking with courtesans:

When Laïs was still a girl, the painter Apelles saw her fetching water from the Peirene spring, and he was so astonished at how stunning she was, that he eventually took her to a party given by some friends. When the other guests made fun of him from bringing a young girl rather than a prostitute to the party, he said: "Don't be surprised; because in less than two years I'll put her on display as a beauty guaranteed to make people happy."¹⁷ (Ath.13.588. Trans. Olson, 2010, p. 399)

Myrtilus, the narrator of Athenaeus' *Deipnosophists*, then proceeds to speak about a similar situation involving Socrates and a courtesan. But soon recuperates Laïs to the conversation by saying that at "one-point Laïs was in competition with Phryne" on the occasion of beauty and lovers. The crux of the matter is that all these female specimens

¹⁶ Translation (Gulick, 1999, p. 167).

¹⁷ Gulick's translation varies a little: "Don't be surprised; for I shall show you that she will be in less, altogether, than three years, a beautiful woman for men's delectation." (Gulick, 1999, p. 173).

are devised by sculptors, painters and intellectual men who yield onto contemplative and erotic desire upon interacting with them. Therefore, these female bodies accommodate, to a large extent, to men's desires and sexual appetites, as seen through the written sources. It is not a novelty, then, to say that women are taken as objects of desire and coveted by men since the earliest of times. In light of these matters, the Pygmalion myth has been recounted many times throughout history, holding also onto a Phrynian intertext. In Antiquity as with Late Antiquity, it garnered special attention and was subjected to recreation by different authors, dressing itself with various meta-textual garments whilst presupposing different ramifications.

Is this input at all relevant to understanding Mavi? Yes, because it provides the context to fictionalize Mavi around an Ovidian/Pygmalion substratum. We have previously laid down some affinities between the ivory damsel and Mavi, both in the prefatory segment of this article and in the subsequent section dedicated to summarizing Antonioni's movie. By exploring the context of the Pygmalion myth, the character of Mavi is better understood as an artefact of intertextuality, echo, ventriloquism and (re)imagination. This is not, however, a matter of allusion, nor influence, but more a matter of confluence, intertext and shared metaphysical and meta-psychological traces/signs¹⁸. The mediating link is Pygmalion and the *eburnea virgo* (and, secondarily, Phryne's story and other extant ramifications), a mythical tale which provides founding echo that modernity (and cinema, in concreteness) can amplify and/or diminish at its wish. This allows the *eburnea virgo*, even while paradigmatically distant in matrix and time to Mavi, to be fully integrated as reverberation in the cinematic *opus* of Michelangelo Antonioni, not only by way of synthesis and remote literary regurgitation, but also by virtue of the mirroring effect that Mavi, as seen through the lens of Niccolò (who in effect is a film director) as an object of oppressive male desire (effect thus akin to Pygmalions' objectification of Galatea), is subjected to. As such, Pygmalion and the ivory damsel are not involved directly as *dramatis personae* in *Identificazione di una Donna*. They are neither invoked as allegory or mimesis. Yet, they float as silent phantoms, as feelings that linger, as echo - still, an indelible and sophisticated presence that is felt in the dynamics of both Mavi and Niccolò via an invisible umbilical cord that links both narratives meta-textually across time and space¹⁹.

¹⁸ I am grateful to Dan Curley who generously went over these matters with me at the fourteenth edition of the Celtic Conference in Classics (Coimbra, 2023).

¹⁹ A brainstorm of words is in order to illustrate what has been said, which sometimes can be difficult to grasp, since the connection between old and new is not of simple transposition to the present or of metaphor use (in the way that is often seen in Reception Studies of the Classics in which a literary association is more or less directly established, although many times indirectly). Words as the following prove quite useful to grasping this reading: metonymy, periphrasis, indirect mnemonic, distant metaphor, mimicry, compositeness, ventriloquism, vicarious assimilation, infidel translation, *poikilia*, assemblage, hybridity of meaning, regurgitated simulacra, resemantisation, memory of images (i.e. *nachleben*, *Atlas Mnemosyne*, afterlife of images in warburgian tint), indirect inheritance, meta-textuality, *metagoge*, perhaps allegory in a Baudelairean or Benjaminian sense (Ryan, 1993), cautious literary distance (Ryan, 1993, p. 1132), "spectator's detour" (Mulvey, 2014, p.28), "palimpsest" (Mulvey, 2014, p. 29), "extra-textual-reverie" (Mulvey, 2014, p.33), a *mise en abyme* of images, the link within the link, etc. In *Mouse or Rat: Translation as Negotiation*, Umberto Eco consubstantiates a "theory of translation" based on the concept of "intersemiotic translation" that explains the stages of "transformation of a novel into a film, or of a painting into a poem and so on" (Vd. Eco, 2013, p. 3). This helps elaborate reflections on reception processes within cinematic frameworks. On theories/chains of reception (Vd. Hinds Scott, 2023) (CCC July). In Hinds Scott's paper presentation, she argued about the relevance of moving "beyond the epic, asserting the significance of dramatic [ancient] texts as sources even in epic film, and to move beyond adaptations that seek to directly retell ancient narratives in ancient settings". She further speaks about the "concept of postmodern pastiche, an approach currently activated in, for example the Netflix series *Stranger Things*. Pastiche is used here to scaffold the narrative by signifying both character and action through reliance on

Leaving hermeneutic and ontological considerations aside and having discoursed about the issues of reception and inter-semiotic reception, there is an additional inescapable sensation concerning the Pygmalion myth and Antonioni's film. Even while physically distant, the *eburnea virgo* is unavoidably inter-semiotically integrated in *Identificazione di una Donna*. From here on we wish to emphasise the way in which the ivory lady grasps "reality", becoming palpable in modern times via the character of Mavi. This appropriation *by proxy* in *Identificazione* ultimately garners the power to release the *eburnea virgo* from the chains of a dominant Pygmalion taxonomy. Mavi is "real" (in the cinematic universe she inhabits) and stands in (*faire semblant*) for the absent figure she echoes.

Mavi as an artefact of Niccolò's reverie: emancipation is immanent

As the ivory damsel gains plasticity through the skin of Mavi, one ponders about the way in which this new skin is produced. In a stunning essay, Laura Mulvey speaks about literary insertions disrupting the linear structure of a text, by which the insertion of texts within other texts are the basis of the premise she ventures into. As Mulvey puts it when discussing a "fabric of quotations" pertaining to Jean-Luc Godard's *Le Mépris* (1963), Camille (Brigitte Bardot), the female lead, seems to conjure up some literary ghosts of the cinematic past when she shares an open-air space with some iconic movie posters:

As she stands against the backdrop of posters, she personifies new cinema, a new kind of stardom, as well as a new kind of glamour, European as opposed to Hollywood. In the last resort, she stands for the personification of cinema. If Godard tends to fuse cinematic beauty with that of his female star, this is particularly so in *Le Mépris*. But the presence of the *Vivre sa Vie* poster creates its own distinctive chain of female beauty reaching back across the history of cinema. Later in the film, Camille wears a black wig, bobbed in the style worn by Anna Karina in *Vivre sa Vie*, which in turn cites Louise Brooks. Much admired by the director of the Cinémathèque Française, Henri Langlois, for an insouciant seductiveness in films such as Hawks' 1928 *A Girl in Every Port* to Pabst's 1929 *Pandora's Box*, Louise Brooks might be seen as a pre-figuration of Godard's fascination with a feminine beauty that fused with the beauty of the cinema. (Mulvey, 2014, p. 33)

As explained by Mulvey, this is a scene that adds meta-textual layers to the space Camille inhabits in Godard's very own work. Is this pattern somewhat familiar to what is expected of Mavi? Perhaps. Mavi is a character that goes further back to the past to fetch a millenary reference. And if she is inviting a millenary reference, the character she summons is bound to be attached to the aegis of a very solidified construct of the male form of gazing. Is the male gaze from Niccolò to Mavi at all different from the way in which Pygmalion contemplatively approaches the ivory damsel? It should be remembered that the way the ivory maiden is contemplated is twofold: on one hand, Ovid inserts

audience expectations of the very artefacts of popular culture they are drawing from." I extend my gratitude to Aimee Hinds Scott for generously providing her paper presentation, enabling me to directly quote from it. On a different note, after reading Judith Ryan's "More seductive than Phryne's" paper essay (Vd. Ryan, 1993, pp. 1128-1141) on the effects of the ever-growing interpretative ambiguities inherent to literature and painting of the nineteenth century, that ultimately summon chiasmic allegory and many anxieties, one ponders that cinema, once being introduced to the pantheon of the arts, has meddled belatedly with such hermeneutic issues — reception studies being one of the main channels on which this relationship with hermeneutics is more well established.

Orpheus as the narrator for the *Metamorphoses*, having him sing about the history of Pygmalion, on the other hand, there's Pygmalion himself, the sculptor, speaking about his *savoir faire*. In this sense, it is important to argue for the double masculinity on the gaze of Orpheus and Pygmalion upon the *eburnea virgo* who stands without agency or authority.

It might happen that Niccolò, the modern Pygmalion, reads Mavi visually in two overlapping ways — as a lover and as a filmmaker, despite not wanting to make Mavi the subject of his film. In a seminal essay, Mulvey speaks about women as images:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle [...]. (Mulvey, 1975, p. 11)

If Mavi is to be regarded in this light, conforming to a “to-be-looked-at-ness”, then she, like the ivory maiden, is a byproduct of male *fantasization* (i.e. to fantasize over a subject or object), with no escape from Niccolò's tunnel vision. Mulvey further elaborates on the binomial nature of male/female dynamics:

According to the principles of the ruling ideology and the psychological structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like. Hence the split between spectacle and narrative supports the man's role as the active one of forwarding the story, making things happen. The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise the extra-diegetic tendencies represented by woman as spectacle. This is made possible through the processes set in motion by structuring the film around a main controlling figure with whom the spectator can identify. [...] The male protagonist is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action. (Mulvey, 1975, pp. 12-13)

If male *peeping toms* are casuistically bound to control narratives, then Niccolò's effort may signify a tragic attempt at it.

In a film review, William Kelly expounds about *Identificazione* consolidating a “petty battle of male egos” (Kelly, 1984, p. 39). He says that overall Niccolò's character forms an “unflattering portrait of the modern male, one which might best be titled ‘Objectification of Women’” (Kelly, 1984, p. 39). He further pursues the idea that “the actual title is somewhat ironic as it suggests that which Niccolò is incapable of accomplishing, much less conceiving; for how could someone who views all women as essentially the same think of identifying *a* woman?” (Kelly, 1984, p. 39). The following paragraph to Kelly's approach to Niccolò is worth quoting in full:

A recapitulation of this failing of Niccolò's occurs near the end in one brief shot of him returning to his apartment building after the trip to Venice. From a medium close-up of a statue of a woman, the camera tilts down to reveal Niccolò turning away from the statue. The statue, like the ever-growing collage of photographs of women that

Niccolò amasses in his apartment, defines the extent of his relationship with women: remote objects to be contemplated, completely void of any genuine emotional association. The tilt itself, by barring Niccolò from sharing the frame with the statue, expresses the separation between Niccolò and his chosen object(s) of contemplation. (Kelly, 1984, p. 39)

This reading of Niccolò draws him further close to the Cyprian king in his approach to women, who are translated into statues or objects. This is also how he reads Mavi. Even though Mavi is an iteration of the Pygmalion ivory damsel, she refuses the sublimation that the subtextual identification with the Ovidian statue implies.

As a modern iteration of Galatea, Mavi can be considered a *fantômette*. What are *fantômettes*? *Fantômettes* can be film or literary characters. The *fantômette* is in essence a term that pertains to a female variegation allowing intertextual comparisons to a *hypotext*-type character or a prototype character — through which other characters, *fantômettes*, eventually form. In the present case, the ivory damsel in the Pygmalion myth is the *hypotext*-type character to which Mavi alludes. We argued elsewhere (Diogo, 2023, p. 1-10) about the surfacing of the *fantômette* phenomenon apropos of the many Galateas that have emerged in cinema and other media embodying the ivory damsel of the Ovidian mythological framework. The *fantômette* conception can therefore migrate to different texts and intertexts to refer to female *personae* that summon literary memory by visual echo — a concept similar to the warburgian idea of the afterlife of images, the *nachleben*, that is channelled here for women and feminine roles. In previous work (Diogo, 2022, pp. 209-220), we argued for the emergence of the *fantômette* through a detailed intertextual analysis encompassing Jean Cocteau’s novel *Les Enfants Terribles* (1929), Jean-Pierre Melville’s film adaptation (1950), Bernardo Bertolucci’s *The Dreamers* (2003), and the music video *365 FRESH!* by Triple H. These varied texts each evoke the archetype of Élisabeth or Isabelle, the quintessential *fantômette*, echoed in each of the visual pieces. In another mentioned work (Diogo, 2023, pp. 1-10), we extended the concept of the *fantômette* to analyse the manifestation of Galatea-like personas in contemporary music videos. Though the original focus of the *fantômette* was Isabelle (the concept of the *fantômette* was in fact created for her), we saw pertinent to redirect the spotlight of the *fantômette* to Galatea-type characters in music videos. We concluded that not only feminine variegations therein explored are not mere replicas of the ivory damsel, but they serve as metaliterary agents that echo Pygmalion’s sculpture via reconceptualization. Modern *fantômettes* therefore reflect a narrative which comes through a metamorphose that does not stop in Antiquity. Even though they are all “women of Pygmalion”, Ovidian *fantômettes* do not limit themselves to this genitive cognomen nor their individuality is castrated by the Pygmalion identification as a patronymic lifestyle. This means that Galatean *fantômettes* point to a transformational process set in an ancient literary framework that is yet ongoing, adding to the contemporary *ethos* of Galatea.

In cinema history, many iterations of Galatea come to the fore. Mavi is yet another modern mirror of the *eburnea virgo*. For reference, let us briefly compare *Identificazione*’s Mavi with *Salon Kitty* (Tinto Brass, 1976)’s Margherita (Teresa Ann Savoy), a modern licentious hypostasis of Galatea. Being both Galateas, the most revealing difference between Mavi and Margherita is that Margherita, contrary to Mavi, turns into an effigy *ipsa facta* of the *eburnea virgo* as the film commences — she undergoes transformation immediately, becoming an object at the hands of the SS. Mavi, in comparison, does not yield to metamorphose. It is only after Margherita falls in love with a deserter of the Nazi party that she comes to regard the world in its true form, falling to her senses.

Figure 3

“I want you too in my private dream”

Source: Screenshot of *Salon Kitty*
(Tinto Brass, 1976)**Figure 4**

“I can do anything I want”

Source: Screenshot of *Salon Kitty*
(Tinto Brass, 1976)

After learning about the assassination of her lover by an SS commandant (the Pygmalion figure, played by Helmut Berger) to whom she erotically assists, she orchestrates a complot to have him killed. But prior to that realization and subsequent revenge, she had voluntarily surrendered to the Nazi machinery and the SS commandant. She transforms to Galatea and is rendered into an object by the very words of the SS individual. He explains the role of Margherita by saying “I want you too in my private dream” and she replies, “You need another ghost like your wife?”, “It is my wish, and your duty”, he says. She then argues, “You want me to lose my body, my very me?” and he inquires, “Would you rather stay as you are now?... My aims are higher... I have a goal, power” (Fig. 3) (Brass 1976, 01:17:26). And later he insists: “I can do anything I want. I manipulate emotions, as I manipulate things with little power. That’s how I want you, with no will. You belong to me, you’re mine. I want you as my accomplice” (Fig. 4) (Brass 1976, 01:18:48). Further along the narrative he overtly signals a Pygmalion/Promethean/Frankensteinean complex by adding, “You are my creation. I invented you. You are my accomplice” (Brass 1976, 01:51:21). As seen through these dialogues, the SS commandant wants Margherita yield to his authority and have no agency.

We must remember that Pygmalion repudiated prostitutes. It is rather humorous devising great androcentric similarities between the Cyprian king and the SS commandant when he defiantly says to Margherita, “I despise whores — they are paid toilettes”, and she replies with confidence, “What am I then?... I’m still a whore” (Brass 1976, 01:51:12). On the same tinge, this dynamic of Margherita and the SS special is reminiscent of the way in which Aristaenetus’ Philopanax renders his painted lady by stating: “I, however, can be with my darling as much as I want, the girl is good looking, and when my hand reaches out for her, she stays, steadfast and unshaken, without losing her own shape” (Aristaenet. *Ep.* 2.10). Are therefore prostitutes and courtesans supposed to meet at a male intersection that asserts control over the female body?

Following the narrative, even though Margherita was seen as the SS commander’s “invented” creature, she emancipates from that very prescription by denouncing him to the Nazi corps, revenging the death of her beloved. Margherita is poetically decadent but manages to escape the Galatean corset. Conversely, in comparison to Margherita, Mavi is, since the very beginning, anti-Galatea, and, overall, does not subsume to an *eburnea virgo* direct identification. The interpretation of Mavi as Galatea is but an indirect instance. In spite of this, the capacity for Mavi to dress the skin of the ivory damsel is

commendable and reflects the ability of modern taxonomies to shift power dynamics via reference and literary renovation of images.

Therefore, it is safe to say that Galatea didn't stop transforming in Antiquity, to which Mavi, Margherita and others are testaments. Mavi, Margherita et al. are metaliterary agents, doubles of Pygmalion's statue that metamorphose centrifugally via film, text, and all sorts of media. They all eventually fall under the Galatea-type trope. On this matter, we quote a passage from a previous work introducing the fact that different media have:

[...] the ability to activate a memory of past images that jump over to Antiquity and reprise the myth of Pygmalion to some extent, under a taxonomy that permits a continuum of negotiations between Galatean tropes. This “moving memory” or “memory in motion” houses an ancient paradigm that is arguably under construction in popular media towards the reframing of women. In a nutshell, selected *corpora* present different feminine guilds or *fantômettes* that may be still-like or move towards emancipation. Ultimately, the constricted frames they're housed in all point towards emancipatory evolution that mythical Galatea lacked under the authority of Pygmalion. Classical receptions and interest in the *nachleben* of the figure of Galatea point to discourses on female agency alongside erotic femininity liberated from masculine dominancy. Here, discussion of roles and emancipatory hermeneutics permit questions about definitions of female dominant stances on which feminine voices stay relevant [...]. This phenomenon points to a transformative process set in ancient literary frameworks, still ongoing with additions to the contemporary *ethos* of Galatea²⁰. (Diogo, 2023, pp. 6-7)

Both Mavi and Margherita, as many others, summon the concept of the *fantômette* as a feminine mnemonic collective standing in for the *eburnea virgo*, a character that repeats throughout literary and metaliterary history. As with George Bernard Shaw's *Pygmalion* (1913), in which Eliza Doolittle finds liberation from Professor Higgins, many modern Galateas (oddly except Sherman and Cukor's film renditions of Shaw's play, against the playwright's wish) are filtered through emancipatory hermeneutics that liberate them from a Pygmalion's predatory lens. In this sense, modern Galateas such as Mavi can be considered as symbols of feminine emancipation, a feat that was barricaded from the ivory damsel in Antiquity (even though Phrynian subtexts push the Galatean iteration towards that avenue).

Concluding thoughts: the marble lady in motion and the castration of the male hero

Cinema has done much to emphasise the way in which their reprised characters are seen as 'real' and 'palpable'²¹ in the *mise en scène*, often recuperating texts and subtexts until now subconsciously assimilated by the audience. It is the duty of theorists and scholars to unearth the connections between these different universes and shed light on the figures that were until recent times cast in the shadow. Repetitive *fantômettes* are only retrievable via archaeological excavation of visual and literary memory (in an Aby Warburg [warburgian] sense) and Scholarship throughout the twentieth century,

²⁰ We have refined the text a little bit for precision and adequation to the present subject.

²¹ A habit inherited from the nineteenth century *art for art sake's* movement that especially in painting, i.e. Jean-Léon Gérôme, (but also in literature, i.e. Charles Baudelaire), wanted to straighten the ties between the artwork, or depicted subject, and external reality. (Vd. Ryan, 1993, pp. 1128-1141).

especially since the fifties and the sixties authorship shifts (i.e. the death of the author gave rise to the ascension of the reader, Barthesian speaking), has been adamant in studying the underlying meanings of texts, films and other pertinent media. We hope to have contributed to this weave of meanings, especially in what concerns the lady of marble and its more modern accretions or facsimiles via specific links: the Pygmalion myth, the biographical mythology of Phryne and other ramifications of interest, some pertaining to Athaenetus and Alciphron.

In short, we must remember that Mavi, as Margherita, is similar to Phryne due to being promiscuous and sexually progressive. Phryne is a courtesan that, depending on the ancient record, arguably reverts to or is urged to show her body for supplication, becoming naked for male contemplation. So too Mavi and even more so Margherita, like Phryne, cater to dominant masculine audiences by exposing their bodies or enacting the Pygmalion myth in some respects. What lends credence to our argument is the notion that by embracing innovative registers all Galateas transform into agent figures, amassing power through the accrual and amalgamation of powerful reinvented gynocentric narratives through the reinvention of feminine characters. By changing power dynamics, Galateas consubstantiate new horizons free of male domination. And it is by tantalizing the Pygmalion figure (i.e. Niccolò, the SS commandant) that he is rendered passive, underground, so that female voices echo further beyond his persona. When the ‘women of Pygmalion’ emerge as proactive protagonists in their narratives, they ultimately transcend the confines of the traditional male Pygmalion gaze and the prescribed roles traditionally imposed upon them. By becoming active protagonists, Galateas, or *eburneae virgines*, perspicaciously castrate Pygmalion figures — therefore male subjects no longer represent the *acme* of debate, and narratives cease to be exclusive to their soliloquies²². This leads to a curious inversion of the Pygmalion effect, whereby the ivory lady assumes protagonism, diminishing the centrality of the male hero.

Post scriptum: bodies replacing sculptures

There are two main ways that the Pygmalion myth can become inverted: when one wishes to render a human being into a statue by descriptively comparing it to a sculpture (i.e. an ephrasis, by objectualizing or rendering someone abstract, in other words as personification in reverse or chiasmic *metagoge*) or by making the subject look like a statue or act like one (*tableau vivant*, *pose plastique*, *attitude*²³); then, there’s the instance in which Pygmalion and the ivory damsel trade places, in which men assume passive roles and women in turn are dominatrixes, signaling a Phrynian complex, whereby the damsel/statue pursues the sculptor (*demiourgos*) into being her lover (almost symbolically adhering to a Stockholm’s syndrome complex). The symbolism established in the Pygmalion myth further betokens a literary and psychological paraphilia named Pigmalionism/Agalmatophilia that roughly translates to ‘love for statues’. It is a paraphilia that spreads throughout literary history as a famous thematic *leitmotif* fettered to an instance in which a human subject falls in love with a statue or an object resembling a human being (i.e. robots, dolls, mummies, etc.)²⁴. The underlying texture of this very

²² For example, the *Barbie* (Gerwing, 2023) movie is a recent testament to a change in power dynamics.

²³ Modern artforms.

²⁴ For reference, note the novel *Isabelle* (1911) by André Gide revolving around a scholar that becomes infatuated with the portrait image of a woman. Film *Laura* (Preminger, 1944) also carries a similar expedition pertaining to a detective investigating the death of a woman and becoming enamoured with her painting.

motif is also tantamount to the establishment of the *tableau vivant* artform in modern art history. Ultimately, Agalmatophilia is implicated in *tableaux vivants*, *attitudes* and *poses plastiques*, all of which operate as consolidated artforms that channel surrogates for sculpted bodies. These registers become metonymically and aesthetically interwoven in *Identificazione* and *Salon Kitty*, when one considers a Pygmalion or Phrynian substratum to the narratives in which female bodies evoke and/or replace sculptures.

Here, the point of the sculpted body is to emphasize female liberation, by rendering premises upside down and Galateas taking up the agential role. In Pygmalion-inspired narratives, such as those explored at present, female subjects ultimately dominate the register. The feminine assertion and new-found agency in contemporary media can be seen as a subsidiary of a compensatory need that shifts the customary algorithm of historically submissive poises towards the goal of emancipation. When reflecting on this, it is clear that there lays evident a symbolic need for freedom and transformation that modern times and new media finally accomplish for females. Female liberation and emancipation are thus made possible in filmic representations of women.

Is Mavi the first lady of marble to find liberation in the cinema? No, she isn't. However, she represents a remarkable example at doing so by avoiding pygmalionistic predatory tactics and not becoming emotionally dependant on the male hero. Niccolò ultimately can't place Mavi on his female visualization board whilst attempting to capture the image of the perfect lady. Realizing the impossibility of this task, he decides to create a science fiction movie where the sun becomes the primary focus. Perhaps through this he is able to connect more closely with nature.

References

- Butterworth, G. W. (1919). *Clement of Alexandria. The Exhortation to the Greeks*. Harvard University Press.
- Collard, C. (2008). *Euripides. Fragments*. Harvard University Press.
- Cooper, C., Harris, E. M., Worthington, I. (2001). *Dinarchus, Hyperides, and Lycurgus*. University of Texas Press.
- Diogo, S. (2023, novembro 10). *To agalma: mirroring Galatea and building b*tches in music videos* [Paper presentation]. AIMS, Antiquity in Media Studies Annual Conference.
- Diogo, S. (2022). *El Tableau Vivant Huele a Retrofuturism: Les Enfants Terribles, Soñadores y 365 Fresh! Retrofantástico. Perspectivas de un pasado imaginado*, Cinestesia, 209-220.
https://www.academia.edu/86052924/El_Tableau_Vivant_Huele_a_Retrofuturism_le_s_Enfants_Terribles_Soñadores_y_365_FRESH_
- Douglas Olson, S. (2010). *Athenaeus. The Learned Banqueters. Volume VI*. Harvard University Press.
- Eco, U. (2013). *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. Phoenix ebook. Epub version.
- Fátima Silva, M. F. (2023). *Eurípides. Fragmentos. Volume I*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Franco, J. E. (2007). O mito da mulher em Vieira: teologia, representação e profecia. *Isleña*, 41, 04-33.
- Fobes, F. H., Benner, A. R. (1949). *The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus*. Harvard University Press.
- Gulick, C. B. (1999). *Athenaeus. The Deipnosophists. Books XIII-XIV.653b*. Harvard University Press.

- Hinds-Scott, A. (2023). A Mythic Cinematic Universe? Making the multiverse in audio-visual reception. Panel Ancient Drama, Modern Media, Celtic Conference in Classics, Coimbra.
- Hörschele, R. & Bing, P. (2014). *Aristaenetus, Erotic Letters*. Society of Biblical Literature.
- James, P. (2011). *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen. In Pursuit of the Perfect Woman*. Bloomsbury.
- Kelly, W. (1984). [Review of *Identification of a Woman*, by M. Antonioni]. *Film Quarterly*, 37(3), 37–43. <https://doi.org/10.2307/3697198>
- Law, H. H. (1932). The Name Galatea in the Pygmalion Myth. *The Classical Journal*, 27(5), 337–342. <http://www.jstor.org/stable/3290617>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 06-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Mulvey, L. (2014). Le Mépris and its Story of Cinema: a Fabric of Quotations. *L'Atalante*, 18, 27-35.
- Reinhold, M. (1971). The Naming of Pygmalion's Animated Statue. *The Classical Journal*, 66(4), 316–319. <http://www.jstor.org/stable/3296568>
- Ryan, J. (1993). More Seductive Than Phryne: Baudelaire, Gérôme, Rilke, and the Problem of Autonomous Art. *PMLA*, 108(5), 1128–1141. <https://doi.org/10.2307/462990>
- Rodrigues, N. S. (2007). A donzela de marfim. A agalmatofilia como representação estética na Antiguidade Clássica. *Artis*, (6), 61-71.
- Tomasulo, F. P. (1996). [Review of *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*, by M. Antonioni, C. di Carlo, G. Tinazzi, & M. Cottino-Jones]. *Journal of Film and Video*, 48(4), 54–56. <http://www.jstor.org/stable/20688121>
- Wentzel, R. (2018). Myth, technology, and love in Spike Jones' *Her*. *21st Century Popular Classics*, 2, 01-14. https://fass.open.ac.uk/sites/fass.open.ac.uk/files/files/new-voices-journal/proceedings/volume2/Paper_1.pdf
- Winkler, M. M. (2005). Neo-Mythologism: Apollo and the Muses on the Screen. *International Journal of the Classical Tradition*, 11(3), 383–423. <http://www.jstor.org/stable/30221990>

A terceirização da maternidade a partir da representação cinematográfica da empregada doméstica: Olhares e caminhos construtores em *Que horas ela volta?*

Adriano Medeiros da ROCHA
Universidade Federal de Ouro Preto
adrianomedeiros@ufop.edu.br

Uriel Filipe Marques SILVA
uriel.silva@aluno.ufop.edu.br

Resumo: Este artigo promove reflexões sobre a representação da empregada doméstica registrada através de um dos filmes de destaque do cinema brasileiro contemporâneo. O recorte da investigação se dá através da análise fílmica da obra *Que horas ela volta?* (2015), da realizadora Anna Muylaert. Neste caminho analítico serão questionadas a liquidez da afetividade materna, o processo de terceirização da maternidade, a população negra que alimenta o emprego doméstico e a própria história social do país com seu aspecto escravocrata. Dessa forma, questões étnicas e raciais da sociedade brasileira, bem como a representação da experiência feminina da protagonista Val e suas lutas cotidianas como empregada doméstica serão problematizadas através da análise da narrativa cinematográfica escolhida.

Palavras-chave: empregada doméstica, terceirização da maternidade, liquidez da afetividade, história social brasileira, análise fílmica

Abstract: *This article promotes reflections on the representation of domestic workers as recorded in one of the most prominent films in contemporary Brazilian cinema. The research focuses on the film analysis of the work *Que horas ela volta?* (2015), by directora Anna Muylaert. This analytical path will question the liquidity of maternal affection, the process of outsourcing motherhood, the black population that provides domestic work, and the country's social history with its slavery aspect. In this way, ethnic and racial issues in Brazilian society, as well as the representation of the female experience of the protagonist Val and her daily struggles as a domestic worker, will be problematized through the analysis of the chosen cinematographic narrative.*

Keywords: *domestic worker, outsourcing of motherhood, Brazilian social history, film analysis*

O filme *Que horas ela volta?*, da diretora Anna Muylaert, estreou em 2015, no Festival de Sundance, nos Estados Unidos. No evento, Regina Casé (Val) e Camila Márdila (Jéssica) ganharam o prêmio do júri por suas atuações. A produção também foi premiada no Festival de Berlim como melhor filme de ficção pelo público e recebeu o prêmio C.I.C.A.E para a diretora. No mesmo ano, foi eleito o melhor filme pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) e arrematou sete estatuetas no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2016. Além disso, também foi eleito um dos cinco

melhores filmes estrangeiros do mesmo ano pela associação estadunidense de críticos de cinema. Estes são apenas alguns dos destaques da trajetória estabelecida.

O longa aborda a desigualdade social no Brasil a partir da relação entre a empregada doméstica nordestina Val (interpretada por Regina Casé) e seus patrões paulistanos, representantes de uma classe média alta: Bárbara e Carlos (interpretados por Karine Teles e Lourenço Mutarelli). Na obra, Anna Muylaert trabalha com sensível humanização de seus personagens e busca fugir de maniqueísmos simplistas na problematização da luta de classes no país. A diretora e sua equipe constroem uma trama reflexiva com arco crescente na direção de uma crônica social com pitadas homeopáticas de humor irônico propiciado, especialmente, pela empregada Val.

A análise fílmica aqui proposta será desenvolvida com liberdade analítica, porém, seguindo determinados passos propostos por alguns pesquisadores de referência na área, tais como Francesco Casetti e Federico di Chio (1998). Eles defendem que a análise fílmica não é simplesmente o deciframento de um texto, mas também a exposição e valoração de um modo próprio de aproximar-se do cinema. Os autores alertam que a análise fílmica não possui uma disciplina precisa e nem um trajeto puramente teórico.

O modelo de análise proposta por Francesco Casetti e Federico di Chio (1998) dialoga com alguns dos procedimentos adotados por Francis Vanoye e Anne Golliot (2006). Esses autores explicitam que, além de ver, rever e interpretar tecnicamente o produto audiovisual, a análise fílmica deveria promover uma nova atitude com relação ao objeto-filme, demonstrando seu registro perceptivo e, com isto, usufruí-lo melhor, caso o filme seja realmente rico. Vanoye e Golliot propõem que a análise deveria fazer com que o filme se movesse, ou seja, suas significações, seus impactos. Os autores mostram esse processo como uma ação que conduziria o analista a reconsiderar suas hipóteses ou opções no intuito de considerá-las ou invalidá-las.

Analisar um filme é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva, segundo os desígnios da análise. (Vanoye & Golliot, 2006, p. 15)

No desenvolvimento da análise fílmica, a sugestão seria fazer uma triagem entre os elementos do texto fílmico, retendo alguns deles para o estudo. O mesmo texto contém outros traços que seriam pertinentes para a pesquisa dos diversos sistemas não singulares (isto é, códigos que estão operando no filme). Este processo de fragmentação inicial daria origem à descrição do objeto fílmico, na qual o analista procuraria manter-se com certo distanciamento da obra. Em uma segunda etapa da forma de trabalho descrita por Francis Vanoye e Anne Golliot (2006), o analista estabeleceria elos entre os elementos isolados, buscando compreender essas associações e reconstruindo “outro filme” limitado pelo próprio objeto.

Casetti e Chio denominam a nova representação do filme como modelo. Na opinião deles, ela deveria ser capaz não apenas de sintetizar o filme pesquisado, como também explicá-lo. Assim, esse modelo seria uma espécie de esquema que proporcionaria uma visão concentrada do objeto analisado, permitindo, ao mesmo tempo, o descobrimento de suas linhas de forças e seus sistemas recorrentes.

Trata-se da representação simplificada de um texto que permite situar em primeiro plano seus princípios de construção e de funcionamento. [...] É algo que, a partir de ocorrências nem sempre claras, mostra suas leis constitutivas. Em uma palavra, o modelo é um dispositivo que permite descobrir a integralidade do fenômeno investigado. Ele nos sugere também que um modelo é sempre, em certa forma, um “alter ego” de quando foi modelado, ou se quiser, seu ponto de reflexão. (Casetti & Chio, 1998, p. 52)

Antes que se busque aprofundar na análise deste objeto e investigar o trabalho doméstico no Brasil representado pelo cinema contemporâneo, é preciso estabelecer mecanismos reflexivos sobre a própria constituição do país e da identidade do povo brasileiro. Para isso é proposto um caminho que busca promover aproximações com alguns dos conceitos defendidos por Stuart Hall e Kathryn Woodward (Silva, 2011, p. 73) que explicitam a necessidade do cuidado na tentativa de se definir identidade. Em uma aproximação rápida, pode-se pensar identidade como simplesmente aquilo que se é, como, por exemplo, ser brasileira, ser negra ou ser nordestina. “A identidade assim concebida parece ser uma positividade (‘aquilo que sou’), uma característica independente, um fato autônomo. Nessa perspectiva, a identidade só tem como referência a si própria: ela é autocontida e autossuficiente” (Silva, 2011, p. 74). Nessa maneira de pensar, a diferença se apresentaria em oposição à identidade, representando aquilo que o outro é.

Mesmo aqui, já é possível perceber que identidade e diferença se encontram em uma relação de estreita dependência. Contudo, a maneira afirmativa como normalmente expressamos sobre a identidade pode deixar velada esta relação.

Quando eu digo “sou brasileiro” parece que estou fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma. “Sou brasileiro” – ponto. Entretanto, eu só preciso fazer essa afirmação porque existem outros seres humanos que não são brasileiros. A afirmação “sou brasileiro”, na verdade, é parte de uma extensa cadeia de “negações”, de expressões negativas de identidade, de diferenças. Por trás da afirmação “sou brasileiro” deve-se ler: “não sou argentino”, “não sou chinês”, “não sou japonês” e assim por diante, numa cadeia, neste caso, quase interminável. [...] Dessa forma, as afirmações sobre diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre identidade. Identidade e diferença são inseparáveis”. (Silva, 2011, p. 75)

Normalmente, a identidade é tida como o ponto de referência para se definir a diferença. Tal posicionamento pode ser visto como a tendência de tornar o que somos ou pensamos ser como a norma ou regra para avaliarmos também aquilo que acreditamos que não somos. Entretanto, Silva lembra que há também visões mais radicais nas quais a diferença seria vista em primeiro lugar. Nesse sentido, passaria a ser entendida como processo e não apenas como resultado. De uma forma ou de outra, a identidade e a diferença não podem ser compreendidas fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Ambas representam o resultado de um processo de produção simbólica e discursiva, uma relação social. Elas não são simplesmente definidas, mas impostas e disputadas.

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo de diferentes grupos sociais, assimetricamente situados de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão,

pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. [...] A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. (Silva, 2011, pp. 81-82)

Se quando alguém diz o que é, também acaba por dizer aquilo que não é, há, conjuntamente, a declaração de quem pertence e quem não pertence, aquele que fica dentro e o indivíduo que está de fora. Essa fronteira também demarca classificações sociais e relações de poder entre “nós” e “eles”. Muitas vezes, as relações de identidade e diferença ordenam-se em torno de oposições binárias, como masculino/feminino, branco/preto, rico/pobre.

A identificação é um processo social que deve sempre ser revisto pelo grupo. A identidade e a diferença com o outro se aproximam e se distanciam no campo das representações, que são construções dependentes de necessidades e interesses. Os meios de comunicação, entre eles o cinema, são primordiais na mediação dessas representações. Auxiliam na produção da identidade cultural de um grupo. [...] O cinema é produzido através de uma visão que faz parte de uma sociedade. O ambiente cria identidades e, desta forma, as construções produzidas pelos filmes irão criar a identidade do grupo que está representado nela. (Santos & Costa, s/d, p. 7)

Em diálogo com Santos e Costa, através desta investigação se defende que o cinema brasileiro contemporâneo tem um papel fundamental para diminuir exclusões e catalisar a difusão das reivindicações ligadas às necessidades de minorias ainda vistas como “cidadãos de segunda classe¹”. O filme *Que horas ela volta?*, objeto desta análise, busca ecoar reflexões a respeito do papel da empregada doméstica Val na casa de uma família brasileira de classe média alta e seu potencial de mudança.

É importante recordar que o trabalho doméstico assalariado no Brasil surgiu após a abolição da escravatura, uma vez que cozinhar, limpar, lavar roupas e servir eram atividades realizadas, inicialmente, por escravizadas e mucamas. Nesse contexto de substituir não o trabalho escravo por alguém que desempenharia serviços semelhantes, surgiu o trabalho doméstico. Grande parte dos negros, especialmente das mulheres negras, teve que se subjugar não ao mesmo tipo de tratamento, mas a algo similar estruturalmente às condições da época que o trabalho fora exercido. A diferença se resumiu à ausência dos castigos extremos e ao pagamento de um pequeno (ou miserável) salário. Neste sentido, o trabalho doméstico no Brasil pode ser interpretado como a continuação de alguns dos costumes escravocratas, porém, disfarçados com alguma remuneração. Soratto e Codo comentam que “ocupar o lugar da escrava é colocar-se em posição servil e a servidão é mais um dos elementos, senão um dos mais importantes, ligados à desqualificação, desvalorização e rejeição dos serviços domésticos.” (2006, p. 53).

No caso do filme *Que horas ela volta?*, o espectador se aproxima do cotidiano de trabalho da empregada doméstica Val. Ela se dedica à mesma família há treze anos, se submetendo, pacientemente, às ordens e aos caprichos deles. Val é multifuncional: atua como babá de Fabinho, mas também cuida da cadela Maggie, dos preparativos do café e refeições, da limpeza da casa e jardins, bem como serve convidados em festas fora de um horário convencional de trabalho. Contudo, a servidão de Val é ressaltada quando ela

¹ Expressão utilizada pela personagem Jéssica, no filme *Que horas ela volta?*, ao questionar a posição que sua mãe se sujeita a morar dentro da casa dos patrões dela.

serve seus patrões e convidados e os mesmos sequer olham para ela, ou quando o espectador vê, em plano de detalhe, ela retirar seus chinelos antes de entrar no quarto dos patrões, ou ainda quando ela faz questão de pegar qualquer alimento armazenado na geladeira para entregar nas mãos de seus empregadores. Em uma das cenas marcantes, ela até abre a lata de guaraná antes de entregá-la a Carlos, que fica aguardando esta ação dela exatamente em frente à geladeira. É importante mencionar que Val se refere a este último personagem somente por “Doutor Carlos”, como um tipo de respeito excessivo.

O paternalismo como relação entre desiguais e a ausência de fronteira clara entre vontade pessoal e autoridade social ainda marcam boa parte das relações entre empregados e patrões no Brasil. Kofes (2001, p. 63) defende que a relação entre patrões e empregados nada mais é que um reflexo da relação entre senhores e escravizados. Neste sentido, muitas características parecem se repetir: a exploração do indivíduo, o distanciamento e o abuso de autoridade, além da tortura, antes física, agora psicológica. No caso deste último aspecto, o autor evidencia o fato de os atuais patrões tentarem manter uma remuneração sempre baixa e insistir com o empregado ou empregada na ideia de que deveria agradecer pelo salário que ele ainda tem e que é totalmente descartável.

Vale recordar que, no período que se iniciou pós-escravidão no Brasil, os negros eram proibidos por lei de poder frequentar escolas para estudar. Essa proibição ocorreu por conta da Sociedade Brasileira de Eugenia, que surgiu no Brasil entre as décadas de 1910 e 1920. Como as empregadas domésticas daquela época ocupavam as vagas das escravas, também ficou cabendo a elas o que era aplicado aos homens negros. Muitas destas famílias, que eram formadas por ex-escravizados, entendiam que a eles era proibido adquirir conhecimento. Tanto que, por décadas, muitos filhos foram criados apenas para trabalhar e o estudo acadêmico era um luxo que a eles não era permitido.

No filme *Que horas ela volta?* a personagem Jéssica adentra a narrativa com a missão de quebrar esses paradigmas. Afinal, ela busca ingressar no curso de arquitetura da USP, uma das universidades mais prestigiosas e concorridas do país. Além disso, Jéssica implode aquela dinâmica da família classe média alta, se mostrando questionadora de diversas convenções sociais seguidas por aquele casal mandatário. Passando a morar temporariamente na casa de luxo, a adolescente pobre se revela uma personagem de subversão à maneira como se vive ali. Logo no momento em que Jéssica é apresentada aos patrões por Val, ela sofre com a segregação destes últimos. Na cena, ambientada na sala de jantar da família – espaço onde, normalmente, se sentam apenas os patrões, Val e Jéssica se aproximam da mesa onde eles acabaram de fazer a refeição, trazendo pratos para servir um tipo de sobremesa aos empregadores. O quebra-queixo teria sido um presente trazido por Jéssica diretamente do Nordeste para Val. Porém, esta última faz questão de compartilhar com seus patrões. Depois de conhecerem a adolescente e seus planos para o cursar arquitetura na USP, aqueles representantes da classe média alta demonstram não acreditar na capacidade dela para alcançar este objetivo e questionam sua base de estudos. A personagem Bárbara externa seu juízo de valores com uma única e taxativa palavra: “Tadinha”. Sem demonstrar temor, Jéssica argumenta que teve a ajuda simbólica de um professor de história que teria passado a ela “uma visão crítica das coisas”. Assim, desde o primeiro contato com a família rica, ela demonstra àqueles estranhos a defesa da arquitetura como instrumento de mudança social – também dentro daquela casa.

É preciso recordar que, no século passado, a busca por melhores condições de vida desencadeou um efeito migratório no país. Bertoldo (2018, p. 314) afirma que “sabe-se que mais da metade da população migrante é feminina e que, ao mesmo tempo, em níveis mundiais, a pobreza também tem rosto feminino”.

Nos anos de 1930, com o Estado Novo e a ascensão do Governo de Getúlio Vargas, ocorreram importantes mudanças neste cenário. Naquele período surgiram no Brasil as primeiras leis trabalhistas, como a instituição da Carteira de Trabalho. Assim, o trabalhador passou a ter direitos que antes, mesmo com a abolição da escravatura, não havia conseguido. Embora ainda na iminência de sofrer abusos, as mulheres passaram a ter alguma proteção ligada ao campo do trabalho.

Apesar das mudanças na legislação trabalhista e das constantes alterações políticas nas primeiras décadas do século XX, o Brasil era um país extremamente agrário e atrasado economicamente, urbanisticamente e industrialmente. Apesar disso, muitas mulheres - ainda na adolescência, passaram a sair de suas casas, na zona rural, indo às grandes cidades em busca de trabalho e sustento de suas famílias que, naquele tempo, eram bastante numerosas. Tratava-se de um êxodo rural, onde essas jovens abriam mão do convívio com a família para tentar conseguir sustento ou alimento. Assim, cada vez mais se constatou a presença de mulheres em fluxos migratórios para poder trabalhar, dar sustento à família e aos filhos, garantir acesso à educação, fugir de relações violentas, em função de arranjos familiares ou pelas redes de migração. (Bertoldo, 2018, p. 314) Em muitas ocasiões, por conta dos custos de moradia, locomoção e da baixa remuneração, fez-se necessário que a empregada doméstica morasse na casa dos patrões, se sujeitando à própria sorte.

Esse é exatamente o caso de Val, que deixou a família em Pernambuco, no nordeste brasileiro, a fim de trabalhar e conseguir dinheiro para sustentar a filha deixada aos cuidados de Sandra – uma personagem somente citada na narrativa. Logo nas primeiras conversas com a mãe em São Paulo, ainda dentro do ônibus, Jéssica se surpreende ao descobrir que Val mora na casa dos patrões. A jovem logo questiona a forma de moradia da mãe:

Jéssica: - “Tá me levando pra casa de seus patrões”?

Val: - “Eu moro no serviço”.

Jéssica: - “Tu mora no quartinho dos fundos da casa deles? [...] Tu tá me levando pra casa dos outros”?

(TCI: 29’22 – TCF: 29’45”)

A mansão de Bárbara e Carlos representa o cenário de base do filme. Nela, o espectador observa uma clara separação dos espaços destinados aos patrões e aos funcionários. Algumas fronteiras são invisíveis e outras ostensivamente visíveis, separando onde ou aquilo que é permitido ou proibido. O coletivo de empregados da casa é, por exemplo, obrigado a almoçar junto com a cadela Maggie. Um dos companheiros de trabalho de Val ressalta o nojo que tem daquela situação. O olhar da fotografia fílmica é construído da cozinha para a sala de jantar, ou seja, com uma proximidade do ambiente definido aos empregados.

O quarto destinado ao uso de Val também é ressaltado pela fotografia fílmica. Como o da maioria das empregadas domésticas no Brasil, o espaço é pequeno e se mostra repleto de objetos que a emprega foi comprando ao longo dos anos para o sonhado momento quando ela tivesse sua própria moradia. Através de um plano detalhe no ventilador, a fotografia ressalta que aquele espaço é quente. Além disso, em uma das cenas filmadas ali, Val dá um tapa em uma de suas pernas, como se estivesse tentando matar um mosquito, sugerindo mais uma dificuldade enfrentada por ela. Em outras duas oportunidades, o espectador observa a empregada doméstica pelo lado de fora daquele minúsculo quarto. Ela é visualizada por trás da grade de ferro que isola a janela de seu quarto. Aqui a fotografia fílmica sugere que ela esteja vivendo um tipo de prisão naquele cotidiano.

No início do século XX houve uma grande migração de trabalhadores rurais em direção aos centros urbanos brasileiros. Esse tipo de deslocamento aconteceu principalmente, devido a situações de extrema pobreza, por conta do atraso tecnológico do país, especialmente no seu interior. Naquele momento, foi marcante a presença de mulheres se inserindo em fluxos migratórios para poder trabalhar, garantir acesso à educação, fugir de relações violentas, em função de arranjos familiares ou pelas redes de migração. (Bertoldo, 2018, p. 314)

O êxodo rural vivido por mulheres pobres que saem do campo para trabalharem como empregadas domésticas pode representar dois aspectos importantes para elas. O primeiro deles é a possibilidade de certo alívio que o recurso financeiro enviado pode gerar para uma família que vivia em dificuldades na terra natal. Outro aspecto importante levantado por Bertoldo diz respeito a uma fuga da condição de extrema pobreza representada pela vivência no campo.

Muitas vezes, as relações afetivas das empregadas domésticas ficam presas às famílias dos patrões. Elas deixam de viver as suas próprias vidas para viver as dos patrões. Os filhos dos patrões passam a ser cuidados por elas, enquanto os seus são acompanhados por outras pessoas. Jéssica, a filha da protagonista Val, passou toda sua vida na terra natal da empregada doméstica, sob os cuidados de Sandra. Em alguns momentos da narrativa, Val se sente culpada por ter deixado Jéssica para trás. Em uma das discussões entre mãe e filha esse assunto eclode:

Val: - “Me respeite que eu sou sua mãe”!

Jéssica: - “Você não é minha mãe. Não é nada. Sandra que me criou”.

Val: - “Sandra que lhe criou com o dinheiro que eu mandava todo mês pra ela.

[...] Sandra ficou com a parte boa. Sandra ficou de junto de tu e eu aqui, só trabalhando, ralando”.

(TCI: 1h16’53” – TCF: 1h17’11”)

Brandão e Silva (2021, p. 1) apontam que histórias como essa mostram que a terceirização da maternidade não está restrita ao cinema e que não representam uma exceção. Eles lembram que a figura da babá ou da empregada doméstica que fica no lugar dos pais precisa preencher aquele carinho ausente de alguma maneira. Nos lares de classe média, muitas vezes, os pais trabalham e a contratação de alguém para cuidar das tarefas do lar e das crianças torna-se necessária. Ao relatar sobre o trabalho de uma empregada doméstica, Brandão e Silva destacam que, em alguns casos, “chega-se ao ponto de um dos garotos a chamar de mãe e a progenitora de babá. Era tanto tempo com os filhos dos outros que ela trocava os nomes quando chegava na própria casa”. (2021, p. 1)

Desde o início do filme é possível observar a forte relação estabelecida entre a empregada doméstica e Fabinho. Logo na primeira cena, o espectador vê Fabinho, ainda criança, brincando na piscina da mansão. Quando sai da água, Val começa a secá-lo cuidadosamente. Os dois trocam um tipo de código secreto oral e, logo depois, o menino pergunta sobre o paradeiro da mãe, que está trabalhando. Sem saber quando a mesma volta, Val o ampara com um abraço apertado.

A cumplicidade entre Fabinho (interpretado por Michel Joelsas) e Val é recorrente na obra. Já adolescente, ele prefere tomar café na mesinha circular da cozinha na companhia de Val, que se torna confidente dele. Em uma das cenas, ela acompanha uma discussão do jovem com seus pais sobre o uso de maconha. Eles descobrem uma bucha de maconha com o jovem. A empregada chega a acobertar Fabinho para que ele possa resgatar o material jogado no lixo por sua mãe. Em diversos momentos da narrativa, Val apresenta grande intimidade com Fabinho, chegando a colocá-lo no colo para lhe fazer carinhos ou

mesmo compartilhando a estreita cama de solteiro com o jovem nas noites em que ele não consegue dormir. Esta busca por amparo em Val acontece também quando o adolescente não passa na primeira fase do vestibular. Novamente, é nos braços de Val que ele vai procurar consolo e abrigo.

Brandão e Silva alegam que a mãe biológica, em ambos os casos, acaba se tornando uma estranha em seu próprio ninho. Assim, muitas empregadas domésticas tornam-se mães terceirizadas dos filhos dos patrões, enquanto os seus próprios filhos têm nos avós ou tios a paternidade e maternidade terceirizada. Contudo, é verdade que a relação destes atores na idade adulta tenderá a ser mais fria, distante e com ressentimento. Em *Que horas ela volta?*, esse ressentimento é bastante perceptível entre Jéssica e Val. A filha da empregada doméstica não consegue esquecer os anos em que foi obrigada a viver longe de sua mãe, enquanto esta última questiona o fato de a filha chamá-la apenas de Val: “Vem cá... Val, Val... Tu não vai me chamar de mãe, não”?

Neste tipo de relacionamento, a situação das empregadas domésticas é a mais frágil. De acordo com Ferraz; Moura-Paula; Biondini; Moraes (2017, p. 258), a posição em que elas se encontram não garante o reconhecimento de suas atividades como trabalho, sendo essas, em alguns casos, consideradas como não trabalho ou sub trabalho”. Em outras palavras, trata-se de um ramo de trabalho de pouco ou quase nenhum reconhecimento por parte dos patrões.

A casa, o lar, o espaço privado é um lugar de excelência dos vínculos afetivos. Nesse sentido, é possível perguntar se o comportamento das domésticas estaria sendo orientado segundo um padrão ideológico sustentado na exacerbação afetiva. (Ferraz; Moura-Paula; Biondini; Moraes, 2017, p. 253)

Muitas vezes, o envolvimento sentimental por parte dessas empregadas com os patrões e filhos acaba originando algum prejuízo para elas. Para Val, é possível imaginar que o maior prejuízo sofrido tenha sido os muitos anos distantes de sua filha. Este aspecto é exemplificado quando ela vai encontrar a filha no aeroporto e não a reconhece entre os passageiros que passaram pelo espaço destinado ao desembarque. Ao se encontrem pouco depois, Val despeja na filha uma ostensiva dose de carinho, externada em beijos e abraços, que são retribuídos de forma bastante tímida. Contudo, além deste prejuízo, existem outros, tais como um caminho de submissão e desvalorização.

Um exemplo disso acontece durante uma comemoração de aniversário de Bárbara, quando Val decide dar um presente especial para a patroa. Trata-se de um jogo de café da manhã nas cores branca e preto, que articula suas peças de forma invertida. Enquanto Val acredita que aquele jogo seja “moderno”, Bárbara agradece o presente com desdém e pede para a empregada “guardar o mesmo para usá-lo em outra ocasião”. Essa situação torna a se repetir quando Val é totalmente repreendida pela patroa ao tentar servir café com aquele presente para convidados da festa. Demonstrando vergonha daquele uso diante de seus convidados, Bárbara encaminha Val com a bandeja do jogo de café para dentro da cozinha. Lá, faz questão de dizer que vai levar aquele presente recebido para sua casa no Guarujá. Nas entrelinhas logo decodificadas por Val, a patroa deseja esconder ou sumir com aquele kit dali. Val não consegue esconder a frustração.

O local de trabalho, que poderia representar algo vantajoso para a empregada, torna-se sua maior desvantagem, uma vez que, por ser um espaço reduzido e com um número menor de trabalhadores, é possível observar condições propícias para aproximação com os patrões. Neste sentido, origina-se um ambiente de possível alienação e exploração dos patrões para com as subordinadas. Isso acaba induzindo a uma desvalorização do indivíduo em seu ambiente de trabalho. Além disso, é comum que a empregada doméstica durma em seu ambiente de trabalho e não tenha horário para iniciar e finalizar sua jornada, já que esta ocupa o lugar da dona-de-casa.

Na noite em que Jéssica chega à casa dos patrões de Val, esta última vive uma situação contraditória: enquanto sua filha (que não convive com ela há anos) a abandona no quartinho de empregada para buscar refúgio no quarto de hóspedes da mansão, Fabinho larga seu próprio quarto para ir pedir abrigo e cuidado no quarto de Val. Como exposto antes, esta última o acolhe na sua própria cama e dedica a noite para acalmar aquele jovem através de seus carinhos. Seu esforço é tamanho que ela perde o horário de acordar e cumprir suas outras obrigações, como o preparo do café de Bárbara. É possível pensar que a patroa teria compreendido todo o esforço de Val e sua dedicação que transcende ao trabalho? Claro que não é isso o que acontece.

O trabalhador doméstico é definido como aquele que recebe pagamento pelos trabalhos caseiros. Embora haja demonstração de dedicação e devoção por parte da empregada doméstica para com os seus patrões, estes podem cortar quando quiserem o cordão umbilical dessa relação. Por outro lado, a trabalhadora doméstica fica incomodada por não poder fazer o mesmo, uma vez que é ela quem tem contato direto com a criança. Se ela também for mãe, na maioria das vezes, não poderá ter os seus filhos perto de si em seu ambiente de trabalho. Assim, acaba tendo prejuízo duas vezes.

Na condição apresentada por Ratts (2006, p. 102) há um claro antagonismo, onde aqueles que foram beneficiados pelo regime escravagista - no caso os antigos senhores de terras - detêm o poder político e econômico deste país. Por outro lado, os escravos, que se desdobraram em nossa classe econômica mais fragilizada, representam a força do trabalho efetiva da sociedade. Essa condição desfavorável pode ser observada nas mulheres negras que tiveram de assumir a função de empregada doméstica:

Para entender a situação da mulher negra no mercado de trabalho, acho necessário voltarmos um pouco no tempo, estabelecendo um pequeno histórico da sociedade brasileira no que concerne à sua estrutura. Da maneira como estava estruturada essa sociedade na época colonial ela surge como extremamente hierarquizada, podendo-se conceituar como de castas, na qual os diversos grupos desempenham papéis rigidamente diferenciados. (Ratts, 2006, p. 103)

Na visão de Ratts, a posição que a mulher negra tem ocupado no mercado de trabalho não difere muito do papel que ocupava na ocasião do período colonial e imperial no Brasil. Existem algumas diferenças, obviamente, como o fato de não ter mais que enfrentar as surras no tronco, ou trabalhar somente por comida e roupas, ou ainda dormir em uma senzala. Contudo, Ratts afirma que a mulher negra ainda hoje permanece ocupando atividades similares àquelas que fazia na sociedade colonial. Isso seria imposto a ela devido ao fato de sua raça, como também por conta de seus antepassados terem sido escravos. Ele lembra que quando esta mulher negra passou a dormir na casa dos patrões, como forma de economizar com aluguel e transporte, ela teve acesso somente ao minúsculo espaço reservado para empregados.

A realidade da mulher preta em relação à da mulher branca pode ser considerada ainda pior, uma vez que existe um problema estrutural na sociedade no qual, em muitos casos, a mulher preta precisa desempenhar um papel semelhante ao do homem e, ainda assim, assumir o papel duplo para criar os filhos. É possível constatar que o rosto das empregadas domésticas no Brasil ainda está sendo ocupado, em sua maioria, por mulheres pardas e pretas. O próprio índice de acesso à educação superior pontua esta situação:

Pesquisas recentes baseadas nos recenseamentos de 1940, 1950 e 1970, registram que a mulher branca conseguiu maior acesso ao curso superior, diminuindo proporcionalmente a desigualdade entre ela e o homem branco. A recíproca não foi

idêntica quanto à população negra e mestiça, menos ainda em relação à mulher negra. (Ratts, 2006, p. 103)

Para Almeida (2018, p. 34) a raça/cor é um marcador determinante da desigualdade econômica, e muito disso se deve ao desrespeito aos direitos sociais das pessoas pretas, e também da pouca efetividade das políticas universais de combate à pobreza e distribuição de renda. Aqui é preciso lembrar que Val e Jéssica vivem no mesmo país, porém, nasceram em gerações diferentes. Assim, são reflexos dos seus respectivos tempos, o que origina formas de pensar o mundo e seus lugares de maneiras condicionadas.

Em diálogo com este aspecto, o filme analisado retrata a dinâmica de ascensão da classe C, no início do século XXI. Com o crescimento econômico e políticas de transferência de renda, essa nova classe passa a acessar lugares antes restritos à classe-média e alta, como a universidade. É exatamente este movimento de mudança que a personagem Jéssica espelha e ajuda a compreender.

No desentendimento exposto por Jacques Rancière (2005) e exemplificado pela relação entre Jéssica, Bárbara e Carlos, a *ordem* das classes sociais é colocada em debate. O dissenso questiona o modo como se vê o mundo, o enquadramento em que todos são arbitrariamente colocados e também provoca mudança de posicionamento e condicionamento dos corpos envolvidos. Ele procura identificar onde estariam os intervalos e brechas entre os universos particulares e, ao mesmo tempo, colocar estes diferentes comuns em contato.

Dessa maneira, a política seria a constituição de um lugar comum – que pode não ser igual para todos. Na perspectiva de Jacques Rancière (2005, p. 14), a partilha do sensível propõe um rearranjo do visível, uma reconfiguração do comum. Pode-se perguntar: qual o pensamento deve ou pode ser pensado e quem pode fazê-lo? Apesar de ser difícil a resposta para esta interrogativa, Jéssica faz questão de mostrar sua posição revisora desde suas primeiras aparições. Ela atribui o seu conhecimento não diretamente à inteligência, mas à sua curiosidade. Mesmo ganhando o título de “oferecida” por sua mãe, ela vai, gradativamente, quebrando tabus e ressignificando o uso de determinados espaços da casa.

O conceito de partilha do sensível, exposto por Rancière (2005, p.15), sugere um sistema de evidências que revela, de forma paralela, tanto um lado comum partilhado, quanto vários recortes que vão definir lugares e partes exclusivas. Para ele, a distribuição e redistribuição dos lugares e das identidades, bem como o corte e recorte dos espaços e dos tempos, de instâncias visíveis e invisíveis constituem a partilha do sensível. Esta última torna explícito quem pode tomar parte no comum, em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que esta atividade acontece.

O mundo comum, nessa concepção, é sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possíveis. “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. (Rancière, 2005, p. 15).

Dessa maneira, é possível relacionar a personagem Val ao artesão explicitado por Platão. Ambos não puderam/podem participar do comum porque não tem tempo para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Essa falta de tempo os impede de se tornar animais falantes e, em última instância, animais políticos. Assim, a ideia de trabalho, para Rancière (2005, p. 16), refere-se a uma impossibilidade de fazer outra coisa, devido à ausência de tempo. O trabalho passa a ser visto como um encarceramento da trabalhadora no espaço-tempo privado, promovendo a exclusão do indivíduo da participação ao comum. Essa mulher só teria voz para indicar prazer e dor.

O papel de Jéssica na narrativa fílmica é exatamente apontar para um caminho de mudanças, especialmente na vida de sua mãe, enquanto empregada doméstica e mãe. Logo que a jovem entra no minúsculo quarto de Val, ela indaga: “Onde é que eu vou estudar aqui”? A pergunta direta da personagem já lança um questionamento sobre a posição de subserviência da mãe naquele emprego, uma vez que ela não teria feito esse questionamento antes. Achando a postura da filha muito diferente, Val ressalta que “ela olha tudo parecendo o presidente da república”, ou seja, que é muito segura de si. A força desta jovem personagem pode ser evidenciada em diversas ocasiões, como, por exemplo, quando ela se depara com Bárbara preparando seu próprio café da manhã e ousa sentar na mesa e aceitar que a patroa de sua mãe também prepare para ela um “suco de lima da pérsia”. O suco é servido a ela em copo de plástico – buscando demarcar a diferença entre as duas. Durante a maior parte da narrativa, essa mesma separação também é defendida por Val, demasiadamente influenciada e presa a um vício serviçal. Em um plano longo, vê-se Jéssica sentada na mesa circular bem no centro da tela. Assim, esta posição da jovem passa a ser debatida tanto na perspectiva do verbo, quanto na imagem. Presenciando a filha ainda sentada à mesa de café preparada por Bárbara, a empregada doméstica se incomoda, a indaga e recebe em troca a problematização da sua posição:

Vale: - “Ô Jéssica, quem botou a mesa do café”?

Jéssica: - “Foi Bárbara”.

Vale: - “Gente. Não é Bárbara não. É dona Bárbara. [...] E você não pode sentar na mesa deles não, rapaz”.

Jéssica: - “Oi. E qual é a mesa deles, Vale”?

Vale: - “É essa aí”.

Jéssica: - “E cade a outra que eu não tô vendo? [...] Vou come em pé?”

Vale: - Sai daí”.

(TCI: 43’34” – TCF: 43’49”)

Como foi apontado anteriormente, a estruturação da casa de Bárbara e Carlos em pavimento superior e pavimento inferior também espelha um jogo de regras advindo do período colonial, contribuindo para a segregação dos funcionários, especialmente de Vale. A área de lazer, formada pelos jardins e piscina é o local onde essa separação é mais ostensiva e rígida para a empregada doméstica. Quando Vale observa a filha passando a pontinha do pé na água da piscina, ela vai logo advertindo:

Vale: - “Não vá olhando pra essa piscina, não, Jéssica. [...] Isso não é pra teu bico não”.

Jéssica: - “Eu não falei nada”.

Vale: - “Não falou, mas pensou, que eu sei”.

Jéssica: - “Você nunca nadou aqui não”?

Vale: - “Eu vou nadar na piscina da casa dos outros, gente”?

Jéssica: - “Nonquenha”?

Val: - “Nunquinha. E se um dia eles te chamarem pra cair nessa piscina, você vai dizer que não tem maiô, que não pode. Compreendeu”?

(TCI: 1h01’39” – TCF: 1h02’05”)

É interessante perceber que, após o aviso taxativo de Val, Jéssica acaba sendo jogada na piscina por Fabinho e seu amigo apelidado de Caveira. Ela tenta correr, pede para eles não fazerem isso, porém, sua voz e posição não é respeitada pelos dois adolescentes de família rica. Depois que já está toda molhada, ela acaba se rendendo e entrando na brincadeira com eles. Esse é um dos raros momentos no filme em que as classes sociais

se misturam se divertem juntas, sem qualquer segregação direta. Momentaneamente, Jéssica se mostra sorridente, feliz. Contudo, essa quebra de barreira não é bem vista pelos demais, especialmente por Bárbara. Ver aquela jovem pobre, filha de sua empregada, nadando em sua principal área de lazer e na companhia de seu filho foi a gota d'água para ela. Instantes depois, faz questão de retirar todos do local e ligar para o profissional que faz a limpeza da mesma, cobrando o serviço dele para o dia seguinte, com a alegação que teria visto um *rato* dentro da piscina.

Depois de saber desta postura de Bárbara, Jéssica problematiza, mais uma vez, a posição de sua mãe naquela casa. Dessa vez, a fotografia é trabalhada de forma bastante intimista. O espectador é colocado dentro do quarto de Val, porém, como as luzes estão apagadas, inicialmente não se vê nada. A ausência de luz cria uma grande área indefinida, na cor preta. Apenas ouve-se as duas personagens. Depois de algum tempo do diálogo, Jéssica acende a luz. Observa-se as duas deitadas em *plongée*.

Jéssica: - “Sinceramente, Val... Não sei como é que você aguenta, vice”.

Val: - “Como é que eu aguento o que”?

Jéssica: - “Ser tratada como uma cidadã de segunda classe.

[...] Isso tudo é muito escroto, isso sim”!

Val: - “Tu é que se acha. Tu se acha melhor que todo mundo”.

Jéssica: - “Não me acho melhor não, Val. Só não me acho pior, entedestes”?

(TCI: 1h16'11” – TCF: 1h16'45”)

Esse diálogo entre elas evidencia a posição contestadora da filha. Mesmo com a represália de Bárbara, que passa a impedi-la de usar o quarto de hóspedes e mesmo outras áreas comuns da casa, Jéssica não perde sua força. Um dos planos é bastante simbólico neste sentido: ela é vista em *plongée* na pequena área externa ao quarto de empregada. O mesmo local tem um formato de triangular e é compartilhado com a cadela Maggie. Nele, ouve-se um forte barulho de uma máquina de lavar da área de serviço. Apesar de tudo isso, ela olha para cima. Em sua visão subjetiva, vê-se o céu e um pouquinho da copa de árvores. Essa postura de Jéssica sugere que ela não teria deixado de sonhar.

O sucesso em sua primeira fase do vestibular representa o ponto de virada para Val. Ela teria se dedicado toda uma vida para chegar até aquele momento. Ela busca compartilhar aquela felicidade com a família de seus patrões, mas logo vê que sua felicidade e a de sua filha não são bem vindas quando eles querem esquecer a derrota do filho. Bárbara não se conforma com o sucesso da filha da sua empregada doméstica: “Não tô acreditando. Incrível, né? Impressionante...”. A patroa chega a querer desanimar Val, ressaltando que sua filha terá que enfrentar mais uma fase.

Mesmo com o egoísmo e insensibilidade da família rica para lidar com esta situação, a vitória de Jéssica catalisa força para que Val tome uma decisão que ela parece buscar há anos: pedir sua demissão e começar uma nova vida realmente ao lado de sua filha (e de seu neto). Porém, antes disso, ela também decide romper paradigmas e entrar no local antes inacessível para a empregada doméstica servil. Mesmo com a água na altura dos joelhos, Val entra na piscina da mansão. Afinal, o sucesso de sua filha precisa ser comemorado. Ele é chave de novos sonhos e realizações. Assim, já dentro daquele espaço antes intocável, ela brinca, se diverte e faz questão de compartilhar sua nova postura com Jéssica pelo telefone. A filha rebelde também teria ensinado muito à mãe dedicada que precisou terceirizar sua maternidade dentro de um vício servil que ela conseguiu romper somente anos depois.

Considerações finais

Através desta pesquisa foi possível compreender o quanto o vínculo materno representa um conjunto de práticas materiais e simbólicas que criam relações sensíveis e marcantes. A negligência a esse vínculo pode ser criada ou influenciada através do trabalho doméstico, que acaba se tornando uma moeda de troca entre quem cuida e quem é cuidado. Por consequência, muitas das mulheres (mães) que se encontram dentro desse sistema acabam se tornando vítimas, juntamente com as suas famílias, que perdem esse vínculo. É necessário destacar que essa negligência tem vários pontos históricos similares na sociedade brasileira do período da escravidão.

Grande parte da população que foi ou é empregada no trabalho doméstico é formada por mulheres negras - cor de pele que se tornou a face desse tipo de atividade no Brasil. A maioria dessas mulheres vive próxima da linha da pobreza, precisando se locomover a longas distâncias para trabalhar e, em consequência, auxiliar na sobrevivência de suas famílias. Muitas outras ainda decidem morar na casa de seus empregadores, assumindo assim, mais veementemente, o papel materno no local onde trabalham. Ali, essas mães exercem tanto as tarefas domésticas ligadas à limpeza geral, quanto afetivas, como a criação das crianças. Assim, acabam sendo um pilar na criação dos novos membros do núcleo familiar dos seus empregadores. Quando a empregada doméstica assume funções maternais e recebe um lugar de “quase da família”, acaba criando um vínculo ainda maior com seus empregadores, mas, ao mesmo tempo, se afasta da relação afetiva com seu próprio núcleo familiar.

Os governos Lula (2002-2010) e Dilma (2010-2016) são reconhecidos por políticas públicas de transferência de renda, popularização do acesso ao ensino superior e a regularização do trabalho doméstico remunerado. Em 2013, com a implementação da PEC das Domésticas, a categoria teve a oportunidade de acessar direitos básicos, como férias remuneradas, carteira assinada e FGTS. Naquele período houve importantes conquistas para as empregadas domésticas. O filme *Que horas ela volta?* espelha e dialoga com o período de sua produção, ou seja, retrata a dinâmica de ascensão da classe C e representa uma obra otimista em relação ao futuro e às novas condições sociais das empregadas domésticas brasileiras. Como foi visto anteriormente, identidade e a diferença possuem estreita conexão com relações de poder. Dessa forma, como apontou Silva (2011), a identidade e a diferença nunca são inocentes e suas afirmações sempre demarcam inclusões e exclusões.

Focando no filme analisado, é possível observar que a personagem Jéssica vem quebrar paradigmas desde antes de sua aparição concreta. Ainda no caminho para a mansão do casal empregador de Val, ela ajuda o espectador a questionar o papel que a mulher negra – a partir do exemplo de sua mãe - tem ocupado no mercado de trabalho. Em diálogo com as teorias de Rancière (2005), nota-se que aquela protagonista de meia-idade, extremamente dedicada à função de empregada doméstica, enfrenta a ausência de tempo para se posicionar, para se tornar um ser político.

A chegada de Jéssica vem trazer um mecanismo de dissenso a este posicionamento e lugar, ou seja, questiona o modo como se vê o mundo e como aquela classe dominante as vê. Buscando identificar fissuras e brechas, a jovem traz movimento de mudança a partir de sua posição revisora desses espaços. Assim, busca acessar lugares antes restritos à classe-média e alta. Esse é o caso da concorrida universidade pública na qual consegue aprovação no vestibular.

Na perspectiva de Rancière, Jéssica espelha a partilha do sensível, propondo um rearranjo do visível, uma reconfiguração do comum, promovendo uma redistribuição dos lugares e das identidades. Assim, após imersão em um emaranhado de reflexões, Val

ganha, enfim, a possibilidade de fazer outra coisa, a vontade de se desvencilhar daquele vício de servidão e se tornar um ser político, de aspirar outros presentes e futuros.

A partir destas reflexões e análise fílmica pode-se considerar importante estimular uma visão mais crítica, no intuito de entender como o trabalho doméstico também pode esconder ambientes nos quais o racismo estrutural é incrustado na profissão e acaba tornando esse tipo de atividade nociva, formando um ciclo dificilmente rompido dentro das famílias destas trabalhadoras. Dessa forma, é necessário compreender os problemas que esse tipo de atividade trabalhista pode causar na vida dessas mulheres, de seus filhos e também promover formas de luta e resistência contra a falta de informação e responsabilidade afetiva que é atribuída a essas mães.

Referências

- Almeida, S. (2018). *O que é Racismo Estrutural?* Letramento.
- Bertoldo, J. (2018). Migração com rosto feminino: múltiplas vulnerabilidades, trabalho doméstico e desafios de políticas e direitos. *Rev. katálysis*, Florianópolis, 21(2), 313-323, maio 2018. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-49802018000200313&lng=pt&nrm=iso
- Brandão, V. & Silva, M. (2021, janeiro 6). Quando empregada ocupa lugar da mãe. *Agência de Notícias/ UniCEUB*. <http://www.agenciadenoticias.uniceub.br/?p=7607>
- Casetti, F. & Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Campos, M. (s.d.). Efeitos do êxodo rural. Portal Mundo Educação – UOL. <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/efeitos-exodo-rural.htm#:~:text=%C3%8Axodo%20rural%20%C3%A9%20o%20deslocamento,tirou%20v%C3%A1rios%20postos%20de%20trabalho>>.
- Ferraz, D., Moura-Paula, M., Biondini, Bárbara, F. & Moraes, A. (2017). Ideologia, subjetividade e afetividade nas relações de trabalho: análise do filme “Que horas ela volta?”. *Revista Brasileira de Estudos Organizacionais*, 4(1), 252-278. Sociedade Brasileira de Estudos Organizacionais.
- Hall, S. (2011). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A Editora.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: Estética e política*. EXO experimental/Ed. 34.
- Ratts, A. (2006). *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Instituto Kuanza.
- Santos, R. & Costa, F. (2009). Cinema Brasileiro e Identidade Nacional: análise dos primeiros anos do século XXI. *Universidade do Vale do Itajaí*. <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-robson-cinema2.pdf>
- Silva, T. (2011). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Vozes.
- Vanoye, F. & Golliot-lété, A. (2006). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Papirus.

Joana, a Romantic Woman-as-Witch Heroine in the film *O Crime de Aldeia Velha* (1964) by Bernardo Santareno, Manuel de Guimarães and José Carlos Andrade

Inês TADEU

University of Madeira

NetCult – CEHUM

inest@staff.uma.pt

Abstract: Arminda de Jesus was brutally beaten to an inch of her life and then burnt alive. It happened on the night of February 25, 1933, in the place of Oliveira, village of Soalhães, in the municipality of Marco de Canavezes, in the Porto district. Though by all accounts, Arminda was a well-liked, caring rural mother of two young children, she met a gruesome end at the hands of Joaquina's male relatives, her life-long neighbours. Joaquina was a long-time afflicted when she accused Arminda of being the demonic woman-as-witch harbouring the Devil tormenting her. (Coutinho e Pinto, 1987) In 1964, Manuel de Guimarães directed the film adaptation of Bernardo Santareno's 1959 play *O Crime de Aldeia Velha*, adding to the stories about this infamous historical event. Our paper describes how Santareno, Guimarães and Andrade (re)created Arminda de Jesus as Joana. She was the prettiest girl in the village who bewitched all men with her beauty and inversionary behaviour. These attributes precipitated her demise at the hands of the older women in the village. Our analysis of the film narrative illustrates Santareno and Magalhães' counter-memorialisation of Arminda de Jesus and the events that led to her violent death in this mnemonic (re)imagination of her as Joana, a Romantic woman-as-witch heroine, here, a woman victimised by other women. (Driver, 2020).

Keywords: the burnt-alive woman of Soalhães, counter-memory, *O Crime de Aldeia Velha*, the Romantic woman-as-witch heroine

Resumen: *Arminda de Jesús fue brutalmente golpeada hasta dejarla muerta y luego quemada viva. Ocurrió la noche del 25 de febrero de 1933, en "Lugar de Oliveira", aldea de Soalhães, en el municipio de Marco de Canavezes, Oporto. Aunque, según todos los indicios, Arminda era una madre rural cariñosa y querida de dos niños pequeños; encontró un final espantoso a manos de los parientes varones de Joaquina, sus vecinos de toda la vida. Joaquina estuvo afligida durante mucho tiempo cuando acusó a Arminda de ser la mujer demoníaca-bruja que albergaba al Diablo que la atormentaba (Coutinho e Pinto, 1987). En 1964, Manuel de Guimarães dirigió la adaptación cinematográfica de la obra de Bernardo Santareno de 1959 *O Crime de Aldeia Velha*, añadiendo historias sobre este infame acontecimiento histórico. Nuestro artículo describió cómo Santareno, Guimarães y Andrade (re)crearon a Arminda de Jesús como Joana. Era la chica más bonita del pueblo que hechizó a todos los hombres con su belleza y su comportamiento inverso. Estos atributos precipitaron su desaparición a manos de las mujeres mayores del pueblo. Nuestro análisis de esta película ilustró la contramemorialización de Arminda de Jesús por parte de Santareno, Magalhães y Andrade, y los eventos que llevaron a su muerte violenta en esta (re)imaginación mnemotécnica de ella como Joana, una heroína romántica de mujer bruja, aquí, una Mujer victimizada por otras mujeres (Driver, 2020).*

Palabras clave: *el quemada viva de Soalhães, contramemoria, O Crime de Aldeia Velha, la heroína romántica de la mujer bruja*

According to Pedro Paiva's seminal work on Portuguese witchcraft historiography, Portugal is a country of superstition and witchcraft, but without witch hunts. However, on a late Saturday night, February 25, 1933, in the place of Oliveira, village of Soalhães, municipality of Marco de Canavezes, district of Porto, a woman perceived by her relatives, friends and neighbours as being under the Devil's influence, i.e. a demonic woman-as-witch, was fatally hunted down.

The trial of such an unusual and macabre crime occurred on May 30, 1934, at the Porto Judicial Court. Most of what is known about this case can be found in the surviving court records, which are presently part of the Emblematic Judicial Process's permanent exhibit at the Palace of Justice in Porto.

Figure 1
The Soalhães Trial Record (1933-1934)



Source: Palácio da Justiça do Porto

In 1987, lawyers A. Pereira Coutinho and Guilherme Pinto transcribed and compiled the court records, along with several contemporary newspaper clips and other relevant sources, in a work entitled *O Crime da Queimada-Viva de Soalhães* published by the Marco de Canavezes Municipal Council. Based on this source, the events unfolded as told by those who witnessed them, as we shall now summarise.

Arminda Alves, also known as Arminda de Jesus Pereira, was born and raised in the village of Soalhães. At thirty-three, she was the mother of two young children, a wife to an immigrant husband in Brazil, a housewife and a farmer. Joaquina Couto, “A Tola,” (The Fool), as she was nicknamed, aged 38, originally from neighbouring Várzea and mother of seven children, had suffered several attacks about three or four years prior when she was working in the field. Arminda had assisted Joaquina during her health crises. They were, after all, very close neighbours, as demonstrated below in the photographs of

the ruins of their homes, still standing in Oliveira, Soalhães, today.

Figure 2
Joaquina's house (the one with the roof) and Arminda's house



Source: photographed by the author

In May 1932, Joaquina experienced several more of these attacks. During them, she would ramble about being a saint and claim that two spirits were tormenting and speaking to her. Concerned, her husband asked their brother-in-law, Anastácio Pereira—who was reputed to be a local wise man—to perform ritual blessings. Following the instructions from the Book of Saint Cyprian, Anastácio used the cross of Christ and burned various herbs to purify the house in an attempt to cure Joaquina or at least provide her with some relief. (Coutinho, 1987)

However, on February 22, 1933, because Joaquina's attacks intensified. It was decided that Olivia Emília from Gaia, a well-known wise woman of Santa Leocádia in Baião, was called to consult on Joaquina's worsening condition. Olivia confirmed that two spirits, good and evil, torment Joaquina. In addition, Olivia assertively concluded that Joaquina's suffering, by God's determination, was, regrettably, a chronic condition (Coutinho, 1987).

Three days later, on the fateful night of February 25, 1933, her closest family members were at Joaquina's house. Conducted by Anastácio, the only one who could read, they were all reciting a prayer from his book of Saint Cyprian, a book widely used in

sympathetic and apotropaic forms of magic to exorcise Joaquina's alleged demons. (Coutinho, 1987, p. 23) The prayer is titled "Prayer for the Devil not to mortify the sick" and goes as follows:

I, as a creature of God made in his likeness and redeemed with his most holy blood, give you a precept, demon or demons, so that your delusions cease, so that this creature will never be tormented by you with your infernal furies. For the name of the Lord is strong and mighty, by whom I quote and notify you that you are absent from this place. I bind you eternally in the place that God our Lord will designate for you; because, with the name of Jesus, I trample you down and push you down and hate you even from the outside. The Lord be with me and with all of us, absent and present so that you demon can never torment the Lord's creatures. Flee contrary parties, which overcame the lion of Judah and the race of David. I bind you with the chains of St. Peter and with the towel that wiped the holy face of Jesus Christ so that you can never torment the living.¹ (S. Cipriano, 1923, pp. 25-26)

Suddenly, Joaquina ordered her sister-in-law Virgínia and her husband to lie on the floor. Though they appeared dead, with no visible breathing, they would seemingly be resurrected shortly afterward. Upon entering that moment, Arminda is also told to lie on the floor, but instead of "dying," she goes into convulsions, screaming, hallucinating, and laughing hysterically. Joaquina, in turn, started shouting to keep Arminda away from her, as she had the Devil with her. Reacting to Joaquina's cries, the male members of the family present there grabbed Arminda and dragged her out of the house in arms. Then, instigated by Joaquina's hysterical commands, they brutally assaulted Arminda to an inch of her life and set her on fire. (Coutinho, 1987)

According to the Report of the Examination and Autopsy of her Corpse, dated March 2, 1933, the coroners João Alvares Pereira Carneiro Leal and Amadeu da Encarnação concluded that:

since the [cranial] fracture was not of the nature to cause immediate death – though it could have caused it later – and knowing, from the information collected, that the injuries caused by the fire were caused shortly after the attack that caused the fracture, the death must have been directly caused by the burns.² (Coutinho, 1987, p. 8)

In other words, Arminda was set on fire while still alive.

The perpetrators of such grotesque crime were not strangers but close relations of Arminda. They were Manuel de Queiroz Correia, forty-eight, a field worker for hire and Joaquina's brother-in-law; Anastácio Pereira, forty-five, a farmer and Arminda's brother-

¹ Tradução livre da autora. Texto no original: "Oração para o demónio não mortificar o enfermo" – Eu como criatura de Deus feita à sua semelhança e remida com o seu santíssimo sangue, vos ponho preceito, demónio ou demónios, para que cessem os vossos delírios, para que esta criatura não seja jamais por vós atormentada com as vossas fúrias infernais. Pois o nome do Senhor é forte e poderoso, por quem eu vos cito e notifico que vos ausenteis deste lugar para fora. Eu vos ligo eternamente no lugar que Deus nosso Senhor vos destinar; porque com o nome de Jesus vos piso e rebato e vos aborreço mesmo do pensamento para fora. O Senhor seja comigo e com todos nós, ausentes e presentes, para que tu demónio, não possas jamais atormentaras criaturas do Senhor. Fugi partes contrárias, que venceu o leão de Judá e a raça de David. Amarro-vos com as cadeias de S. Pedro e com a toalha que limpou o santo rosto de Jesus Cristo para que jamais possais atormentar os viventes. (S. Cipriano, 1923, pp. 25-26).

² Tradução livre da autora. Texto no original: [q]ue não sendo a fractura de natureza a provocar a morte imediata, embora a pudesse originar posteriormente, e que tendo conhecimento, pelas informações colhidas, que as lesões pelo fogo foram feitas logo depois da agressão que provocou a fractura, deve a morte ter tido como causa directa as queimaduras. (Coutinho, 1987, p. 8).

in-law; Francisco de Queiroz Correia, thirty, a farmer, also Joaquina's brother-in-law; António de Queiroz Correia, forty-five, a farmer and Joaquina's husband; and Joaquina and António's son, still a minor, Manuel Correia – portrayed in the picture below. Except for the latter, all were charged and arrested. (Coutinho, 1987).

Figure 3
Arminda's killers



Source: *Jornal de Notícias*, February 28, 1933 – front page

In their court statements, all the defendants insisted that they were very close friends with Arminda and that she was a very good woman, friend, neighbour, and relative, beloved by everyone. They all claimed to want Arminda no harm. They all claimed to have committed the crime, wildly convinced that the emulation by fire would exorcise the Devil that Joaquina told them Arminda supposedly had in her body. They all believed Arminda would come back to life. (Coutinho, 1987).

All defendants were found guilty of voluntary manslaughter and sentenced to up to twenty years in prison or spending the extent of their sentence exiled in one of the Portuguese colonies in the African continent. In addition, they each had to pay equitably monetary compensation to Arminda's family. Joaquina, *The Fool*, however, having been diagnosed with mental alienation during her stereo-epileptoid crises, was declared unanswerable in the eyes of the law for her role as the instigator and for her participation in the gruesome murder of Arminda. (Coutinho, 1987).

The sensationalist exploitation of Arminda's dreadful death at the hands of her friends and neighbours by the mainstream media at the time did not take long. Indeed, the version of the crime reported shortly after on the *Jornal de Notícias* of February 28 and March 2, 1933, presented exceedingly dramatic embellishments and made-up conversations no one could have been purview about the criminal events. There is also a blatant attempt to move and anger the reader by appealing to the sense of Arminda's young children's tragic loss. The journalists further condemn the accused, even before their trial, to be forever remembered as Arminda's vile executioners. They go as far as comparing her murder to an "Auto de Fé" – the emulation by fire of heretics – of the Portuguese Inquisition.

A year later, the newspaper *Primeiro de Janeiro* covered the trial and published two more articles on May 24 and 31, 1934. Their reporting was more consistent with what

was detailed in the trial record, except for the discrepancies regarding the statements made by José Monteiro Alves, Arminda's brother.

Figure 4
“Superstição, Ignorância ou Interesse?”



Source : *Jornal de Notícias*, March 2 1933 – front page

In addition to the articles in the newspapers, other types of publications also focused on Arminda's murder. For example, João Maganão and Hipólito Travassos published two pamphlets about the Crime of Soalhães. While the former reiterates the defendants' claims that Arminda was indeed possessed by the Devil, the latter (re)imagines Arminda as the victim of ignorance and superstition at the hands of the “Feiticeiros de Soalhães”.

Figure 5

A mulher queimada viva por ter o diabo no corpo by João Maganão – Cover



Source: Livreiro Monasticon

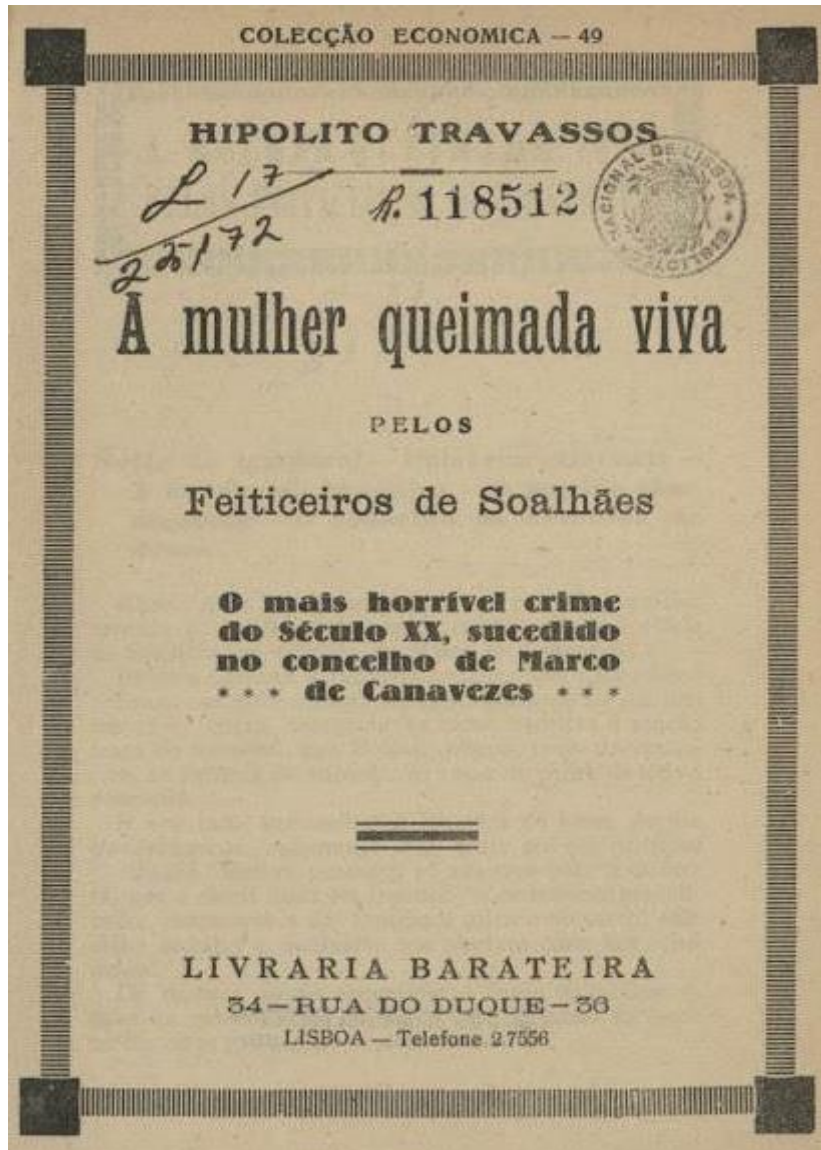
Since then, the parish of Soalhães has become known as the “Terra do Mata e Queima” (the land of kill and burn). While that moniker has prevailed, the cultural memory of Arminda de Jesus has been (re)imagined into almost unrecognisable oblivion over time, mainly due to Bernardo Santareno. First in his play *O Crime de Aldeia Velha* and subsequently in the play’s film adaptation of the same name. Although Arminda de Jesus, the historical woman-as-witch, and Joana, Santareno’s romanticised fictional (re)imagination of Arminda, share the same tragic end of life, they could not be more different, as we shall discuss next.

Twenty-six years after the crime of Soalhães occurred, Santareno wrote the play staged by the Experimental Theatre of Porto from December 1959 to February 1960, based on his childhood impressions of this crime. (Risso, 2015) Then, in 1964, Manuel de Guimarães adapted Santareno’s play in a black-and-white film of the same name. The screenplay was written collaboratively by Manuel Guimarães, Bernardo Santareno, and

José Carlos Andrade, while the dialogues are solely by Santareno himself. Directed by Manuel Guimarães, an artist and filmmaker with neorealist influences, this film version of Santareno’s play is considered one of the main works of the “Cinema Novo Português” (New Portuguese Cinema). The production featured well-known Portuguese actors of the time as well as the French actor Barbara Laage in the lead role, with her voice dubbed by Portuguese actor Maria Barroso.

Figure 6

A mulher queimada viva pelos Feiticeiros de Soalhães by Hipólito Travassos – Cover



Source: Biblioteca Nacional (digital)

Although our objective is not to conduct a comparative analysis of the play and the film nor to adopt a film theory approach, we aim to provide an overview of Santareno’s counter-memorialization of Arminda de Jesus through his (re)creation of her as Joana. Nonetheless, we find it necessary to contrast certain aspects of the play and the film to better understand Joana’s portrayal as a woman-as-witch in the latter. Furthermore, Santareno retained much of the dialogue between the two mediums, prompting us to reference key lines from the play to highlight critical moments in the film.

After reading the play and watching its film adaptation, one can quickly establish that the film maintains the general plot of the play but adjusts it to the possibilities and needs of a film narrative. Moreover, Guimarães, as the film's director, adds some elements of his personal and artistic vision of the "Estado Novo" in Portugal at the time. For example, Jorge Palinhos points to the fact that at the beginning of the film, curiously, a subtitle states, "This story takes place in the last century." However, the crime occurred in 1933, thirty-one years before the film's production. (Palinhos, 2013) Another example is that in the play and the film, unlike the horrendous events previously outlined, which occurred in the winter, the action takes place in the summer. Also, no precise temporal or place references are offered in connection with Arminda's murder in Soalhães.

Also, according to Palinhos, in the film, contrasts of light and shadows are used to create ghostly environments. In what Palinhos thinks is a clear political statement, Guimarães' excessive visual metaphors suggest that violence is the result of a society of repression in which its primary victims become the main executioners. It is reflected in the representation of the older rural women of the village, who are conservative, controlling and trapped in obscurantism while also deprived of political and social rights. (Palinhos, 2013, p. 446) We also find this to be Santareno's critical approach to the same ignorant superstition that led to Arminda's murder three decades earlier. In this way, we can infer that he believed nothing had changed in the Aldeia Velhas of twentieth-century Portugal.

It follows that in both the play and the film, right from the beginning, the intermingling of religious zealotry with the profane underlining of the prevalent superstition in the village sets the tone of the whole plot. In the play, for example, in Act I, scene IV, dressed all in black, Zefa, a seventy-year-old woman, reminds her neighbours that for twenty years since the death of Father Guilherme, who was nasty and a womaniser, no priest has stepped foot on that village again. Arguing that the village has been cursed by the ghostly cries of innocent souls, following Father Guilherme's sinful behaviour, Zefa supports her belief to her companions by saying that she does not remember seeing so many young children die in that land as in the two years before the priest's death. The conversation goes as follows:

Custódia: It is said that you could hear children crying here, so clearly [...] Some think they were the souls of the innocent ...

Zefa: They said, they said this: that God condemned Aldeia Velha to pay, with the blood of the little boys, for the sins of Father Guilherme... which were countless!³ (Santareno, 2017, p. 26)

Another one of the older women in the village, Rita, sixty, compounds her friend's argument by highlighting all the preternatural entities and events she perceives have been menacing the village in the last twenty years. She laments:

In all this time, the devil took over this land: Aldeia Velha swears by the devil! ... Tell me all of you: in the time of our youth, were there werewolves in these places, as there are today? And witches? When, in old or new times, was there such an evil eye in

³ Tradução livre da autora. Texto no original: Custódia: Diz que se ouvia aqui um choro de criancinha, tão claramente [...]. Há quem pense que eram as almas dos inocentinhos...; Zefa: Diziam, diziam isso: que Deus condenou Aldeia Velha a pagar, com o sangue dos meninos, os pecados do padre Guilherme... que eram sem conto! (Santareno, 2017, p. 26).

Aldeia Velha? ...⁴ (Santareno, 2017, p. 27)

In the film, the superstition of the older women of Aldeia Velha is far more amplified. Right in the opening scenes, the older women of Aldeia Velha are introduced to the viewers while practising a ritual of apotropaic magic and divination – which reoccur in several other instances throughout the film, but it is not in the play. In the dead of night, a group of older from the village, all dressed in black cloaks, forcibly hold down a young man named João under a tree. Among them is his mother, Maria da Cruz. Another older woman, Zefa, their seemingly anointed leader, performs the blood sacrifice of a raven. After dipping her finger into its still-warm, bloodied corpse, she bestows the sign of the cross on a young man’s forehead, chest and hands, emulating Christ’s wounds on the cross while reciting a made-up prayer asking for God to rid this poor young man of his infatuation for Joana.

Figure 7

The older women of Aldeia Velha perform an apotropaic ritual



Source: *O Crime de Aldeia Velha*, 00:01:09 – 00:02:13

Santareno’s (re)imagination of Arminda de Jesus as a Romantic heroine, in both the play and the film, is Joana. A 25-year-old, she is the most beautiful young woman in Aldeia Velha. However, several other aspects of her inversionary behaviour amplify her physical beauty. A pious Christian and a good and caring neighbour and friend, she is orphaned, has no relatives and lives alone. She also manages and maintains her small farm by herself. Furthermore, unlike the other young women in the village, Joana has no interest in getting married or having children, which arouses the envy and resentment of the young and older women in her village. Joana is too attractive and has no man to curtail her in her lifestyle or warm her bed.

Her inversionary behaviour makes her most desirable to the men of Aldeia Velha, particularly Rui and António, for as a Romantic heroine, Joana is part of a love triangle. Everyone in the village knows that Rui and António are Joana’s suitors. Rui is a more mature, sophisticated man. A rider and a man of more means, Rui is also more passionate and desirable. Whenever he sees Joana, he tries to take her for himself at all costs, but to no avail. Though the sexual attraction is intense and mutual, Joana resists and turns down his advances. António, on the other hand, is milder-mannered and is respectful of Joana.

⁴ Tradução livre da autora. Texto no original: Neste ror de tempo, o demônio tomou conta desta terra: Aldeia Velha faz juras pelo diabo! ... digam-me todas: no tempo da nossa mocidade havia, por estes sítios, como há hoje, lobisomens? E bruxas? Quando, em tempo antigo ou novo, houve em Aldeia Velha tanto mau olhado?... (Santareno, 2017, p. 27).

He desires her, too, but only as his wife. He wants to see her respected and the mother of his children.

Nevertheless, Joana remains unattainable. Despite acknowledging and battling with her growing sexual desire, she turns down both her suitors. Joana will marry neither of them. Indeed, she fiendishly instigates Rui and António into an axe fight. The fight between the two suitors is accompanied by a shot of an enthralled Joana smiling as if amused by the violence she is witnessing. António and Rui die, resulting in what Palinhos suggests is a form of Joana's sexual castration. Just like that, she eliminated both external sources of her temptation and desire in one failed axe swoop. (2013, p. 445) In fact, Joana attests to her true feelings about men in Act II, Scene VII when confiding in Father Júlio she says:

[...] And the men, like dogs, always sniffing around me, drooling greedily, with their bulging eyes brighter than a firebrand... ah, Father Júlio, when I see them like that, I feel disgusted with them; I feel so angry with them that... oh, at those times, I could kill them, with my bare hands!! [...] ⁵ (Santareno, 2017, p. 115)

The wrath of the Aldeia Velha falls swiftly and mercilessly on Joana, to whom they attribute a demonic possession capable of making the two men succumb. Similarly, in Act I, scene XIII, Zefa yells out:

They're dead. It was you, Joana!! You have the devil in your body, woman! The devil has taken possession of you... Possessed, possessed! You are possessed by the devil, Joana! [...] Like your mother... possessed like your mother!... ⁶ (Santareno, 2017, pp. 67- 68)

Joana's inversionary form of behaviour results in her explicit, raw, untamed feminine power. It seemingly bewitches men, is envied by her younger peers, and is deemed by the older women of Aldeia Velha as being of preternatural origin. To them, Joana's brazen femininity of the Devil is corroborated by her lineage. In other words, if her late mother had had an established reputation for being a witch, Joana, her daughter, had also to be under the Devil's influence. Again, in the play, in Act I, Scene V, Rita elaborates on the rumour, which is presented as a matter of fact:

[...] Everyone in Aldeia Velha, everyone!, said that your mother was a witch, that she cast the evil eye... [...] Even the dogs, even the cats, even the stars in the sky, even the wind and the water in the river ... they knew that! ⁷ (Santareno, 2017, p. 31)

It suggests to us that Santareno was quite knowledgeable about how a woman, knowingly or unknowingly engaging in inversionary forms of behaviour, could become perceived in her community as a woman-as-witch, just like Joana and her deceased

⁵ Tradução livre da autora. Texto no original: [...] E os homens, como cães, sempre em redor de min, a babarem-se de gulosos, com os olhinhos arremelgados mais vivos que um tição... ah, padre Júlio, quando os vejo assim, sinto nojo deles, tenho-lhes uma raiva tão grande que... ai, nessas alturas, eu era capaz de os matar, por minhas próprias mãos!! [...] (Santareno, 2017, p. 115).

⁶ Tradução livre da autora. Texto no original: Estão mortos. Foste tu, Joana!! Tu tens o diabo no corpo, mulher! O demónio tomou posse de ti... Possessa, possessa! Tu estás possessa do diabo, Joana! [...] Como a tua mãe... possessa como a tua mãe!... (Santareno, 2017, pp. 67-68).

⁷ Tradução livre da autora. Texto no original: [...] Toda a gente em Aldeia Velha, toda a gente!, dizia que a tua mãe era bruxa, que deitava mau olhado... [...] Até os cães, mais os gatos, até as estrelas do céu, até o vento e a água do rio... sabiam isso! (Santareno, 2017, p. 31).

mother.

Detrimental to women of any age were their inversionary behaviour and socially transgressing emotions, i.e., the failure or deliberate disregard for controlling their negative emotions and wants in socially and gender-appropriate ways. (Broomhall, 2017) For example, being idle, sluttish, adulterous and whorish, and resorting to vituperation, meaning being a scold,⁸ were perilous attributes for a woman or a wife. (Walker, 2003) Scolds' verbal abuse and conflicts with neighbours disrupted the peace and harmony of the community. (Amussen, 2017) From the later sixteenth century onward, the typical scold was a noisy, quarrelsome, brawling, loquacious, sexually insatiable, economically headstrong, backbiting and physically vicious female. Scolding became a crushingly female offence committed by women of lower status against their more fortunate contemporaries or their superiors, thus subverting the expectations associated with them in the social and gender hierarchies. (Fletcher and Stevenson, 1985) As unruly and inversionary women, scolds were branded and punished to assert women's free speech as verbal transgressions. Any woman expressing her views, verbally resisting or obstinately flouting authority in and beyond the household made her dangerously subversive and challenging to the underlying dictate of patriarchal rule. It was also another manifestation of their disordered nature.⁹ (Walker, 2003; Amussen, 1985) Women's unrestricted and raucous diatribes, speaking out heatedly towards neighbours and family in public, were considered perilous and forceful, as wicked or imprudent words could open people to the Devil's influence. They could also quickly become swearing, blaspheming, grumbling, murmuring, defaming, and cursing. (Broomhall, 2017)

Curses, for example, could be articulated hot-headedly or be carefully ritualised acts¹⁰ (Goodare, 2016). Curses were a woman's verbal weapon of significant efficacy. From the recipient's standpoint, angry, threatening or blasphemous words grumbled, muttered or mumbled under a woman's breath might transmute into a physical occurrence. (Millar, 2017) An unwarranted curse would rebound against its author. However, the more justified the curser's anger, the more likely the curse would come into effect for the credulous and the guilty.¹¹ (Davies, 1999) If a neighbour or relative entered economic conflict¹² with a woman and was sent away, perhaps mumbling a malediction, she was

⁸ From the fourteenth century onward, as an adjective, this term was attributed to unsuitable wives and witches alike. It became a strongly pejorative label in its destructive impact, second only to 'whore'. In criminal terms, a scold was an individual liable to prosecution and punishment for continually disturbing the neighbours with contentious behaviour. (Kermode and Walker, 1994) Scolding was an offence of women that could be prosecuted in ecclesiastical courts, where it was a breach of Christian charity, and in both manorial and royal courts, where it was a peace disturbance. When prosecuted in the ecclesiastical courts, the sentence for scolding was penance. The punishments in local courts could be a fine or being carted through the town and ducked into the cucking stool. (Amussen, 1985).

⁹ In Thomas Heywood and Richard Brome's play *The Lancashire Witches* (1634), the local community is disrupted by the inversion of social and familial norms: overbearing wives rule their husbands, children, and parents, and servants their employers. 'This is quite upside-down [...] sure they are all bewitched.' The natural order must have been satanically inverted. When the virtuous wife of Mr Generous starts behaving independently, riding abroad alone and concealing her actions from her husband, it is the first step towards ruin. In the end, the witches are brought to justice. The natural lines of marital and social obedience were restored, and the world turned upside down again. (Fletcher and Stevenson, 1985).

¹⁰ About the religious ritual use of cursing in England and the physical survival of cursing tablets and magical formulae, see, for example, Thomas, 1991.

¹¹ It has been demonstrated that the inhabitants of modern primitive societies can afflict their enemies with aches and pains, vomiting and insomnia, by sheer suggestion. Also, the effect of the voodoo curse upon a person who believes in its efficacy is well authenticated. It is also capable of physiological explanation, for shock can decrease blood pressure and produce dehydration. (Thomas, 1991).

¹² Economic conflict comprises several forms of disagreements around borrowing, lending, buying, selling, begging and obtaining work, as well as any other issues relating to one's financial well-being and a breach

perceived as redressing her grievance. In due course, whenever something went wrong with the said household, she would immediately be thought of and summarily held as being responsible. (Thomas, 1991).

It was pretty likely that some women knowingly exploited their reputations for begging purposes or performed minor spiteful acts of retaliation with the intent that they would be construed as witchcraft by their victims. People would not want to taunt, mock or deny charity to a reputed woman-as-witch if forewarned of a retaliatory threat by witchcraft. (Davies, 1999) Ultimately, a reputation for efficacious cursing could easily lead to a formal charge of witchcraft. As Thomas Cooper asserts in his *The Mystery of Witchcraft*: “(w)hen a bad-tongued woman shall curse a party, and death shall shortly follow, this is a shrewd token that she is a witch.” (1617, p. 275).

Being branded by their peers, neighbours and relatives as envious, resentful, spiteful, boastful, miserable, scolds, peevish, argumentative and anti-social would increase women’s chances of being accused as witches.¹³ Their ill repute would make it much more likely for them to be indicted, arrested, charged and convicted of witchcraft in the short or long run. (Macfarlane, 1970; Bever, 2008) A soiled reputation invited probable cause for many other criminal activities associated with witchcraft. Some examples include recusancy, church negligence, religious nonconformity, unlicensed healing practices and midwifery, petty theft, assault, fornication, prostitution, bigamy, adultery, rape, buggery,¹⁴ drunkenness, scolding, disseminating discordance, cheating and panhandling, arson, piracy, coining and treason, and infanticide (Gaskill, 2000). All in all, the female body has seemingly been at the centre of women-associated crimes. (Read, 2015).

Since women were more likely to be a party to their peers’ and rivals’ conflicts and incidents of inversionary behaviour, a considerable proportion of women formally testified against other women in witchcraft cases (Levack, 2001). A regrettable instance was the trials of mothers and daughters. Roughly a third of the women as witches stated during their inquiries or trials that they had been introduced to witchcraft by an older woman – mother, sister or another member of their community. (Hester, 1992) A mother’s identification of a daughter, or vice versa, as a witch revealed a familial network of women as witches. It also pinned down the demonologists’ argument that witchcraft was a matrilineal genetic inheritance. (Roper, 2004) There is more than enough justification for the authorities to condemn many children to death alongside their mothers. (De Blécourt, 2018).

of charity and neighbourliness. (Hester, 1992) For example, if a woman was not paid for her services or was sent away empty-handed when she came to the door to beg or borrow some butter, cheese, yeast, milk, beer, a piece of equipment or money.

¹³ For example, in English witchcraft pamphlets, most English witches were described in print as uncontrolled women who were unable to control their emotions and who gave in to anger to exercise revenge because of their link to the Devil. Women as witches were often described as ‘sprightly and malicious’, ‘monstrous,’ of a ‘revengeful nature’ or simply ‘ill-natured’. It is significant that of the twenty-three witchcraft pamphlets published between 1566 and 1645, only one fails to refer to witches as malicious or vengeful or to indicate revenge, malice, rage, anger or hate as the main reasons for a witch's choice to resort to *maleficium*. With only three exceptions, in every single one of these pamphlets, a witch takes revenge on her neighbours through the power provided by her diabolical spirits. Post-1645, references to vengeful and malicious begin to decrease and almost disappear in the pamphlets from the 1650s and 1660s, returning in the 1670s and 1680s. (Millar, 2017)

¹⁴ Combined with factors such as marital status, age, whether other kin had been accused, relation with the Devil, and economic conflict, a sizeable number of women accused of witchcraft were equally associated with sexual deviance since they were generally perceived to be prone to do so. (Hester, 1992) For a more in-depth discussion, see Hester, *Lewd Women and Wicked Witches*, Chapter 7: “Gender Relations and the Economy,” “Ideology and Marriage: Expectations and Social Control,” and “The ‘Popular Controversy.’”

The cumulative scapegoating of a woman-as-witch may have initially resulted from a falsehood, unsubstantiated rumour or embellishment.¹⁵ However, because of her inversionary behaviour and socially transgressive emotions throughout her lifetime, she would hardly have escaped the constant scrutiny and the fearmongering about her being a witch, hence becoming a perceptible threat to her family and community. (Quaife, 2011) The types of disruptive women who had long been suspected of being witches were more exposed to formal charges from their relatives and neighbours when clergy, landlords, and judges entertained the legitimacy of the alleges. In brief, only time would firm a significant and ubiquitous reputation of any woman-as-witch. (Klaits, 1985; Wiesner-Hanks, 2019).

So is the case with Santareno's reimagining of Joana. Unlike the play, the film adaptation never explicitly labels her as a witch. Instead, it gradually makes the audience, Aldeia Velha and Joana herself, believe that the Devil has possessed her. Through a series of ominous events, Santareno subtly and intentionally shapes Joana's reputation as a woman-as-witch. We will focus on the most relevant of these instances for our discussion.

The first instance pertains to the untimely death of a young mother's firstborn. While Joana was taking care of her neighbour Teresa's baby, he fell ill, and after a while, he died. Though at the time this is a commonplace event, it brings to the memory of the women of Aldeia Velha, all the children who had died twenty years earlier due to the former priest's sinful behaviour. Fearing that a new cycle of misfortunes would occur, this time, swift action must be taken against the apparent culprit by scapegoating Joana. Enveloped by enraged villagers, walking towards Joana while holding her dead infant in her arms, like in Act II, Scene IX of the play, a distraught Teresa utters:

Look... look at my little boy... freezing cold... dead... he is dead!!... They killed him! They killed my son!! It was you, Joana... I gave you my boy, and you... It was you, wicked one!... Do you want to see it?... Do you want to see my son now?... It was you; it was you!¹⁶ (Santareno, 2017, p. 123)

Maria da Cruz reported the next major ominous event. During one of her nocturnal walks, she swears that she saw Joana riding a white horse, half-naked, through the forest on the edge of the village while cackling heartlessly at Rui and António's bodies dangling by the neck from a fig tree nearby. However, this is perhaps another scene for cinematic dramatic effect since it is not part of the play.

The watershed moment, which will seal Joana's tragic demise, happens concerning Florinda's son, the recently appointed Aldeia Velha priest, Father Júlio. At first, he tries to enlighten the population and protect Joana by asking the more experienced fellow priest Cláudio to help him in his efforts to demonstrate to the older women of Aldeia Velha that

¹⁵ Martha J. Reineke (1987) agrees with René Girard (1986), who argues for the pertinence of sacrificial theory to discuss witch hunts, and the women accused of being witches. As scapegoats, they were fatalities of a sacrificial economy. Girard's concept of 'mimetic violence' highlights the failure of personal and social limits when the propagation of pollution markers in communities, such as illness, burgeoned conflict. Once identified as the source of pollution, a single individual would constitute an absolute destabilising threat to everyone else. The sacrificial theory thus asserts that mimetic violence escalates along with surrogate victimisation or scapegoating. Narratives of the witch hunts confirm the same pattern: witches had to be identified and executed to disseminate the violence they had allegedly instilled and restore peace to the community. (Reineke, 1997) For further information about this topic, see, for example, Girard, *Violence and the Sacred*, and *The Scapegoat*.

¹⁶ Tradução livre da autora. Texto no original: Vejam... vejam o meu menino... friozinho de gelo... morto... está morto!!... Mataram-mo! Mataram-me o meu filhinho!! Foste tu, Joana... Eu dei-te o meu menino e tu ... Foste Tu, malvada!... Queres ver?... queres ver agora o meu filho?... Foste tu, foste tu! (Santareno, 2017, p. 123)

Joana is not of the Devil. Ultimately, however, he is bewitched by her striking beauty and admits to Joana how tempting she is for him. While taking refuge from the populace in the church, in Act II, Scene VII of the play, Father Júlio and Joana have the following conversation:

Joana: They say that in my eyes, deep down!, there are little pieces of silver... and that whoever looks at them fully will never find rest in life!... [...] That whoever receives the light from these little silver glasses... will soon feel, in the heart, the first chills of death!... [...]

Júlio: It's your beauty, Joana... [...] There are the silver lights in your eyes, Joana!... [...] Joana!... I would be so, so sorry if anything bad happened to you!... It's just that I...¹⁷ (Santareno, 2017, pp. 114 - 115)

Given this disconcerting realisation about Father Júlio, Joana reaches out to his mother, Florinda, one of the older women of Aldeia Velha who was always kind and understanding towards her, indeed, the only mother figure in her otherwise familial barren life. Similarly, to Act II, Scene X in the play, their brief but stirring exchange goes as follows:

Joana: Tell me... tell me..., as if I were your daughter: do you believe, in your heart, that I have a bad thing inside me? that... the devil entered my body, who is with me?...

Florinda: I believe Joana! I believe: you are not the same girl. But don't you see? don't you see?! Only those who are blind, completely blind!: Look at Teresa's boy, Rita's son, Maria da Cruz's João... I believe it, Joana!! It's not your fault, perhaps... or perhaps you have tempted God too much... I don't know. But you have the devil in you, Joana!... It's a danger, girl! It's a danger for anyone to come near you, touch you, talk to you... ... Oh, Joana, ask Zefa to take it away, since the priest didn't want to!! Zefa knows how to; she knows...¹⁸ (Santareno, 2017, p. 166)

Zefa, as one of the older women of Aldeia Velha, knows. The older women of Aldeia Velha practice apotropaic rituals and divination; they also administer medicines and cures. They participate in ritual blessings and chants at night. They are also the guardians of tradition and obscurantism. They are the promoters and executors of retribution in Aldeia Velha's repressive society.

Moreover, they know and help spread the belief that Joana's feminine power could only be preternatural or of the Devil. Soon, in the minds of (almost) everyone in Aldeia Velha, Joana suffers from demonic possession. Tragically, Joana herself also knows.

¹⁷ Tradução livre da autora. Texto no original: Joana: Dizem que nos meus olhos, lá no fundo!, há bocadinhos de prata... e que quem os mirar em cheio, nunca mais encontrará descanso na vida!... [...] Que quem receber a luz desses vidrinhos de prata... sentirá logo, no coração, os primeiros frios da morte!... [...]; Júlio: É a tua beleza, Joana... [...] Lá estão as luzinhas de prata nos teus olhos, Joana!... ... Joana!... Teria tanta, tanta pena se te acontecesse algum mal!... É que eu ... (Santareno, 2017, pp. 114 - 115)

¹⁸ Tradução livre da autora. Texto no original: Joana: Diga-me... diga-me..., como se eu fosse sua filha: acredita, do coração, que eu tenho coisa ruim dentro de mim? que... o diabo entrou no meu corpo, que está comigo?...; Florinda: Acredito Joana! Acredito: tu não é a mesma rapariga. Mas não vês? não vês?! Só quem tiver cego, ceguinho de todo!: Olha o menino da teresa, o filho da ti' Rita, o João da ti' Maria da Cruz... Acredito, Joana!! Não será culpa tua, talvez... ou talvez tivesses tentado demais a Deus... Não sei. Mas tu tens o demónio no corpo, Joana!... É um perigo, rapariga! é um perigo chegar-se qualquer um para o pé de ti, tocar-te, falar-te... Ai, Joana, pede à ti' Zefa pra to tirar, visto que o padre não quis!! A ti' Zefa sabe, ela sabe... (Santareno, 2017, p. 166)

Joana believes that the Devil is inside her. That she is “Joana of the Devil.” Joana recognises herself as a sinner, which leads her to her tragic demise.

Next, when confronted by the older women of Aldeia Velha, Joana initially experiences an emotional breakdown and laughs uncontrollably, much like her historical counterpart, Arminda de Jesus. Quite differently from Arminda de Jesus, however, Joana willingly allows herself to be burnt alive in a cleansing fire ritual, as she believes, like most of the others in Aldeia Velha, that it will exorcise the Devil from her and save her soul with the hope of resurrecting purified and unharmed. Like a lamb to the slaughter, the older women and other villagers accompany Joana in a procession to the impromptu sacrificial altar in some castle ruins on the outskirts of Aldeia Velha.

Quite differently from the play, in which Joana is burnt alive solely by the women of Aldeia Velha in Florinda’s kitchen fireplace, as argued by Palinhos, the sequence of Joana’s exorcism by fire is staged in a highly ritualistic way. The journey to the site is portrayed as a long procession of a religious nature, reminiscent of the Stations of the Cross. (Palinhos, 2013).

While most men remain in the centre of the village, others try to stop the older woman from succeeding in their endeavour. Some of the younger men are the ones who help by restraining Joan with ropes and placing her in the pyre. The public attending the gruesome spectacle is arranged in an orderly, almost martial manner. The older women are at the front, wearing smiles of enjoyment at the violence they are perpetrating. All is as it should be and as it always has been. The old ways and beliefs of Aldeia Velha are being preserved. Accordingly, like Joan of Arc’s namesake, Joana perishes in a pyre set alight by Zefa. Joana had to be tortured and immolated by fire to redeem herself for her inversionary form of behaviour.

Figure 8
Zefa lights the pyre



Source: frame of *O Crime de Aldeia Velha*, 01:45: 57

The element of the female figure as an instigator and victim of violence in the film *O Crime de Aldeia Velha* brings us to discuss one final aspect. Santareno, Guimarães and Andrade’s mnemonic (re)creation of Arminda de Jesus, the burnt-alive woman from Soalhães, as Joana, a Romantic woman-as-witch, or “an antagonist labelled a witch,” resulted in what Heather Green calls a “witch film.” Moreover, though the film’s plot is not necessarily focused on witchcraft, magic or the belief in magic, the practice of sympathetic magic plays a significant role in the story’s outcome. (Green, 2021).

What is more, we find that though Joana is “not a magical practitioner in any form”, as she tries but fails to function within the established *status quo* of Aldeia Velha, she does engage in inversionary forms of behaviour. Indeed, Santareno, Magalhães and Andrade’s plot in the film *O Crime de Aldeia Velha* expounds on how:

[a]ccusations of witchcraft are used as personal weapons of revenge (against) a young woman who is charged (of being a witch) after being accused of social disobedience. [...] If she is independent, young and beautiful, she is an easy target. She is labelled as an outsider by her social status, whether defined by religion or living location. She is then accused as a witch due to that status, along with a social misstep. (Green, 2021, pp. 20-21)

In Joana’s case, it is her rejection of the sexual advances made by seemingly every eligible alpha male in the village, which she takes pleasure in instigating, as well as defying the older women in the village with her modern-like lifestyle. Furthermore, in the accused woman-as-witch historical narrative, redemption is generally granted and saved at the last minute by a man who is often a romantic interest. (Green, 2021). However, the same does not occur for Joana. Since she is a mnemonic (re)creation of Arminda de Jesus, the woman burnt alive for having the Devil in her body and who perished at the hands of friends and relatives on a tragic February night in Soalhães, Santareno, Magalhães, and Andrade take the creative license of making Joana meet a similarly tragic and macabre demise. Nevertheless, by (re)creating Arminda as Joana, a woman-as-witch and a Romantic heroine, we find that theirs significantly contributed to the counter-memorialisation of the tainted cultural memory of Arminda de Jesus of Soalhães.

References

- Amussen, S. D. (2017). *Gender, Culture and Politics in England, 1560-1640: Turning the World Upside Down*. Bloomsbury.
- Bever, E. (2008). *The Realities of Witchcraft and Popular Magic in Early Modern Europe: Culture, Cognition, and Everyday Life*. Palgrave Macmillan.
- Broomhall, S. (2017). *Early Modern Emotions: An Introduction*. Routledge.
- Cipriano, S. (1923). *O Grande Livro de S. Cipriano ou Tesouro do Feitiçeiro*. Livraria Económica.
- Cooper, T. (1617). *The Mystery of Witch-Craft*. Nicholas Okes.
- Coutinho, A. Pereira & Pinto, G. (1987). *O Crime da Queimada-Viva de Soalhães (The Crime of the Burnt-Alive Woman from Soalhães)*. Câmara Municipal de Marco de Canavezes.
- Davies, O. (1999). *Witchcraft, Magic and Culture, 1736-1951*. Manchester University Press.
- De Araujo Risso, C. (2015, 29 de março-03 de abril). Uma Bruxa No Século XX? – Percepções e Evolução da Narrativa do Principal Crime de Soalhães, Portugal. (A witch in the twentieth century? - Perceptions and evolution of the narrative about the famous crime of Soalhães, Portugal) [Comunicação]. XIV Congresso Internacional IBERCOM, na Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- De Blécourt, W. (2018). *Cultures of Witchcraft in Europe from the Middle Ages to the Present*. Palgrave Macmillan.
- Driver, R. (2020). Perspectivas feministas sobre a perseguição de bruxaria em *O crime*

- de Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno. (Feminist Perspectives about witchcraft persecution in *The Crime of Aldeia Velha*) *Revista Desassossego*, 12(23), 63-79.
- Fletcher, A. & Stevenson, J. (1985). *Order and Disorder in Early Modern England*. Cambridge University Press.
- Gaskill, M. (2000). *Crime and Mentalities in Early Modern England*. Cambridge University Press.
- Girard, R. (1977). *Violence and the Sacred*. Johns Hopkins University Press.
- Girard, R. (1986) *The Scapegoat*. Johns Hopkins University Press.
- Goodare, J. (2016). *The European Witch-Hunt*. Routledge.
- Greene, H. (2021). *Lights, Camera, Witchcraft: A Critical History of Witches in American Film and Television*. Llewellyn Worldwide, Limited.
- Hester, M. (1992). *Lewd Women and Wicked Witches: A Study of the Dynamics of Male Domination*. Routledge.
- Kermode, J. I., Garthine W. (Eds). (1994). *Women, Crime and the Courts in Early Modern England*. University of North Carolina Press.
- Klraits, J. (1985). *Servants of Satan: The Age of the Witch Hunts*. Indiana University Press.
- Levack, B. P. (2001). *Gender and Witchcraft*. Routledge.
- Macfarlane, A. (1970). *Witchcraft in Tudor and Stuart England: A Regional and Comparative Study*. Routledge & K. Paul.
- Millar, C. (2017) *Witchcraft, the Devil, and Emotions in Early Modern England*. Routledge.
- Palinhos, J. (2013). A violência ritual em *O Crime da Aldeia Velha*. O poder e a repressão representados no texto de Bernardo Santareno e no filme de Manuel Guimarães (Ritual violence in *The Crime of Aldeia Velha*. The power and repression represented in the text by Bernardo Santareno and in the film by Manuel Guimarães). *Atas do II Encontro Anual da AIM*. (Cons. 20-VII-2014). <http://www.aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-37.pdf>.
- Quaife, G R. (2011). *Godly Zeal and Furious Rage: The Witch in Early Modern Europe*. Routledge.
- Read, S. (2015). *Maids, Wives, Widows*. Pen & Sword History.
- Reineke, M. J. (1997). *Sacrificed Lives: Kristeva on Women and Violence*. Indiana University Press.
- Roper, L. (2004). *Witch Craze: Terror and Fantasy in Baroque Germany*. Yale University Press.
- Santareno, B. (2017) *O Crime de Aldeia Velha*. E-Pimatur.
- Thomas, K. (1991, 1971). *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*. Penguin.
- Walker, G. (2003). *Crime, Gender, and Social Order in Early Modern England*. Cambridge University Press.
- Wiesner-Hanks, M. E. (2019). *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge University Press.

Nena ¿Qué querés ser cuando seas grande? Creación audiovisual en ámbitos escolares¹

Fernando MIRANDA

Universidad de la República, Uruguay
Facultad de Artes-Instituto de Bellas Artes
fmiranda68@gmail.com

Graciela ACERBI

Universidad de la República, Uruguay
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
graacerbi@gmail.com

Resumen: ¿Cuándo puede aparecer en el horizonte femenino la posibilidad de soñar con dedicarse al cine? Si la escuela contemporánea es reivindicada como ese espacio/tiempo para invitar a las nuevas generaciones a interesarse por el mundo, cabe preguntarse: ¿qué lugar se le asigna al cine para que las nuevas generaciones de mujeres que por ellas transitan puedan imaginar ser parte del mundo audiovisual? Actualmente en Uruguay, Argentina y Chile se han consolidado programas de formación docente que instalan la experiencia con cine como parte de lo que acontece en la escuela. Mirar, analizar y crear cine de forma reflexiva y creativa es parte de los saberes que las docentes en su mayoría mujeres (como realidad de una profesión fuertemente feminizada) experimentan como parte de su formación. Crean en sus cursos y con sus estudiantes escolares relatos sobre sí mismas, sus lugares, sus realidades. Experiencias en las que visibilizan sus vidas y sus territorios como valiosos para imaginar otros mundos. Ponen en juego visualidades que se desmarcan de la mirada hegemónica, en la que no tienen posibilidades de imaginarse ni al final de los créditos.

Palabras clave: creación audiovisual, visualidades, mujeres, formación docente

Abstract: Girl, what do you want to become when you grow up? Filmmaking at school. When does the possibility of the dream of filmmaking appear in women's horizons? If contemporary school is regarded as that time and place suitable for inviting new generations to get involved in the world, it is fair to wonder: what place is given to cinema at school for the new generation of women to imagine themselves being part of the filmmaking world? Currently, in Uruguay, Argentina and Chile, teacher education programmes that introduce filmmaking experiences as a part of what happens at school have been consolidating. Watching, analysing and making cinema reflectively and creatively is a part of the knowledges that teachers (mostly women, due to the reality of a strongly feminine profession), experience as a part of their training. Teachers create stories in their courses and with their students about themselves, their places and their realities. Experiences in which they visible their lives and their territories as valuable for imagining other worlds. They put into play visualities that avoid the hegemonic perspective, in which they do not imagine themselves, not even in the ending credits.

Keywords: audiovisual creation, visualities, women, teacher training

¹ Este artículo se deriva de los estudios de Maestría desarrollados por Graciela Acerbi con la tutoría del Dr. Fernando Miranda.

Proyecciones para Comenzar por el Comienzo

Un estudio realizado por la organización Mujeres Audiovisuales Uruguay (MAU) sobre la participación de mujeres en roles de producción en el cine nacional y en proyectos aprobados por fondos de fomento público, evidencia una escasa presencia de éstas en el cine uruguayo. A partir del relevamiento de películas nacionales estrenadas entre 2008 y 2018 se reconoce una gran masculinización de la mayoría de los roles asociados a la producción, no siendo esto algo diferente en la realidad regional e internacional. Algo similar se revela con los proyectos aprobados por los fondos de incentivo públicos al cine nacional, sumado a que los proyectos que se postulan ya reflejan una baja participación de mujeres.

A modo de proyección de este estudio la organización MAU se propone indagar sobre los obstáculos que no permiten a las mujeres llegar a postularse a fondos para la creación audiovisual y también recabar información sobre los recorridos formativos (ingreso y egreso de las carreras de cine), para poder proponer medidas que contribuyan a modificar esta realidad.

Frente a esta problemática y a partir de una investigación realizada en el marco de la Maestría de Estudios Latinoamericanos (FHCE-Udelar) en relación a la creación audiovisual en ámbitos educativos en Uruguay y la región, proponemos en este trabajo centrarnos en las experiencias educativas que transitan las mujeres. Como forma de contribuir a revisar los recorridos que les permitan tener una presencia en el ámbito cinematográfico preguntamos: ¿dónde se presenta la oportunidad de conocer y experimentar la creación audiovisual para elegirla como una opción a las mujeres en el Uruguay y la región? ¿Cuándo puede aparecer en el horizonte femenino la posibilidad de soñar con dedicarse al cine para narrar sus propias historias? Buscando posibles respuestas ponemos foco en un momento particular y fundante del recorrido cultural de las mujeres de Uruguay y la región: sus tránsitos por la educación básica y media obligatoria.

Desde hace más de una década, los docentes que se forman para desempeñar su tarea en estos niveles educativos tienen la posibilidad de ser parte de programas con alcance nacional, desarrollados en la órbita pública y sin costo, que promueven experiencias cinematográficas en el aula. Particularmente en este artículo nos centraremos en tres programas que se desarrollan en Uruguay, Brasil y Chile, y que se han conformado en referencias por su permanencia y alcance territorial. Nos estamos refiriendo al Programa Cineduca que funciona en la órbita del Consejo de Formación en Educación de la Administración Nacional de Educación Pública de Uruguay, el Programa Inventar con la Diferencias de la Universidad Federal Fluminense de Brasil, y el Programa Escuela al Cine de la Cineteca Nacional de Chile. En el desarrollo de sus propuestas se concretan experiencias de creación en el que niñas y jóvenes experimentan el cine como parte de los saberes que la escuela les ofrece.

La Escuela Contemporánea en el Marco de la Cultura Visual

*En la sociedad actual hay mucha fantasía, pero poca imaginación.
Fantasía de todo tipo: tecnológica, cultural, mediática, comunicativa.
También pedagógica. Es fácil inventar mundos ficticios,
pero es más difícil imaginarnos
en el lugar de otro. Hacerlo implica reconocer las relaciones
posibles que nos vinculan y al mismo tiempo
que el otro no eres tú. (Garcés, 2020, p. 22)*

La escuela moderna ha tenido desde su creación decimonónica diferentes finalidades que acompañaron el devenir de las sociedades de las que forma parte, con cambios y permanencias. Caracterizada en su sentido original como la máquina escolar disciplinadora (Pineau, 2013) y estetizante en tanto poderosa máquina de subjetivación (Villela & Franco, 2015), en el presente hay quienes proponen su defensa como un espacio y un tiempo para interesarse por el mundo y cuidar de él (Maschellein & Simons, 2014). En todos los casos la escuela permanece como un lugar en el que se accede a las manifestaciones y saberes que son considerados más valiosos por quienes la organizan, para que lleguen y se perpetúen en las nuevas generaciones. De esta manera, desde sus comienzos modernos hasta el presente, la escuela se ha validado como *el lugar* para estudiar el mundo.

Según Maschellein y Simons (2014), la escuela propone:

[...] un tiempo para comprometerse o implicarse en algo que es más importante que las necesidades, los talentos y los proyectos personales. Al abrir el mundo a los niños y a los jóvenes (y, como hemos dicho antes, eso no equivale a hacer que les resulte familiar; es traer el mundo a la vida y hacer que les hable y les interpele), esos niños o jóvenes podrán experimentarse a sí mismos como una nueva generación en relación al mundo y como una generación capaz de un nuevo comienzo. (Maschellein & Simons, 2014, p. 46)

En el marco de una cultura contemporánea hipervisualizada, el desafío de estudiar el mundo e imaginarse en él implica inevitablemente el diálogo con las imágenes fijas y en movimiento. Se consumen y se producen infinitas imágenes diariamente como práctica que se ha democratizado por la tecnología disponible a nivel doméstico y personal. Frente a esta cotidianidad hipertecnologizada es fundamental preguntarse: ¿qué lugar ocupa la cultura visual en las prácticas de estudio, reflexión y experiencias que se les presenta a las nuevas generaciones en el espacio escolar?

La institución escolar ya no detenta el privilegio de ser el espacio por excelencia para conformar la identidad de las nuevas generaciones, como parte de la comunidad-nación. Las identidades contemporáneas se nutren permanentemente en ámbitos extraescolares y globales. Respecto a esta realidad Nestor García Canclini (2004) expresa:

Las identidades de los sujetos se forman ahora en procesos interétnicos e internacionales, entre flujos producidos por las tecnologías y las corporaciones multinacionales; intercambios financieros globalizados, repertorios de imágenes e información creados para ser distribuidos a todo el planeta por las industrias culturales. Hoy imaginamos lo que significa ser sujetos no solo desde la cultura en que nacimos, sino desde una enorme variedad de repertorios simbólicos y modelos de comportamiento. Podemos cruzarlos y combinarlos. (Canclini, 2004, p. 161)

La escuela contemporánea enfrenta el desafío de reconocer y dialogar con el inmenso caudal de información, gran parte constituido por imágenes, con que llegan los estudiantes a las aulas y que forman parte de sus repertorios culturales. En este escenario cultural cabe reflexionar sobre cómo se posiciona la escuela, en tanto se presenta como un espacio cultural fundamental para que las nuevas generaciones se integren a la vida colectiva. Lugar en el que quienes concurren viven cotidianamente la experiencia de ser parte de una comunidad más allá de sus entornos familiares.

Específicamente nos interesa revisar de qué manera la cultura escolar se relaciona con el lenguaje audiovisual y el cine en el marco de la cultura escolar. ¿Qué particularidad

ofrece esta cultura escolar para incorporar el lenguaje audiovisual como parte del repertorio validado para su estudio? ¿Qué implicancias tiene abordar el cine en y desde un salón de clase para que las niñas y jóvenes que concurren a la escuela puedan relacionarse de forma activa y creativa integrándolo como parte de sus saberes y sus proyecciones? Estas preguntas se plantean en el entendido de que los saberes abordados en el ámbito escolar se tiñen de un valor pedagógico particular, propio de la cultura escolar, por lo tanto se corre el riesgo de que el cine y las experiencias de creación en torno a él se transformen en una mera herramienta didáctica en función de un contenido a ser enseñado o por el contrario pueda conservar su naturaleza y ser puesto a disposición para el estudio de sus múltiples dimensión (estética, ética y política, entre otras).

En concordancia con esta preocupación Inés Dussel (2009) advierte que la escuela tiene una forma de relacionarse con las imágenes en el que se define lo que se ve y lo que se invisibiliza, construyendo discursos visuales que promueven concepciones estéticas, éticas y políticas conformando el “derecho a la mirada”. En ese sentido sostiene la necesidad de problematizar este vínculo para que el estudio de las imágenes adquiera un sentido contemporáneo. “El problema central es cómo se educa la mirada, cómo se producen otras políticas y otras pedagogías de la imagen, para poder intersectar, o poner a discusión, los usos actuales de la imagen y la formación política que promueven” (Dussel, 2009, p. 287).

¿Cómo dialoga la escuela con esa diversidad de imágenes y de repertorios simbólicos a disposición en la cultura contemporánea? ¿Qué oportunidades se les presentan a las niñas y adolescente para estudiar las representaciones que la escuela les ofrece?

Interpelando a la cultura escolar instituida, resulta fundamental desmarcar a las imágenes de su función tradicional, utilizadas como auxiliares para ilustrar mejor un texto, y convertirlas en una materia de estudio en sí mismo. Hablar de cine y hacer cine en clave pedagógica debilita la hegemonía de la escritura dentro de la cultura escolar, pero implica el acompañamiento de una mirada educada sobre ellas. Según Inés Dussel (2009) *educar la mirada*:

No es sólo enseñar a “leer” lo que existe de otras maneras, sino mostrar otros “textos”, otras imágenes, otros objetos...es una forma de repensar la formación política y ética a través de toda la escuela, generando efectos sobre cómo pensamos la cultura y la organización de la escuela, cómo pensamos su relación con la cultura contemporánea, con la pluralidad de voces y de modos de representación que tienen las sociedades. (Dussel, 2009, p. 285)

Desde la perspectiva de los Estudios de la Cultura Visual (ECV) se propone abordar la relación con las imágenes complejizando el acto de mirar en tanto experiencia subjetiva. A partir del concepto de visualidad se cuestiona la idea moderna de ver, fundada en la concepción cartesiana de una acción mecánica y verdadera. En tal sentido Fernando Hernández (2005, p. 19) caracteriza el concepto de visualidad como “activa, productiva y performativa”, percibida como fenómeno histórico, social y cultural que reconoce y dialoga con diferentes formas de entender, sentir y crear con imágenes.

Reconocer la existencia de múltiples *visualidades* permite revisar y transformar la mirada única, verdadera y hegemónica. Fernando Miranda (2013) concibe a las visualidades “como posibilidades variadas de ver el mundo y estar en él.” (Miranda, 2013, p. 24). A través de estos conceptos se abre un espacio para repensar las concepciones establecidas e imaginar condiciones diferente en relación a lo que veo, a quién lo produce y las posibles implicancias en ello, moviendo el lugar de mero consumidores a posibles productores de imágenes. Apelando a un ejercicio analítico y crítico que potencie el poder

liberador de las imágenes José Luis Brea (2007) se pregunta: “¿No sería preferible que esperáramos de las imágenes y su circulación aquellos efectos que conocemos son beneficiosos para los intereses de la emancipación- cumpliéndose bajo otras condiciones muy distintas, nuevas? No ganaríamos tal vez poco con ello.” (Brea, 2007, p. 163).

Al colocar la subjetividad en la centralidad del proyecto (Hernández, 2007), los Estudios de la Cultura Visual reivindican el protagonismo del espectador en la creación de sentido y lleva a enfatizar en el ámbito de la educación formal la necesidad de un abordaje de las imágenes, desarrollando una alfabetización visual crítica. Esto supone analizar, interpretar y reconocer cómo los repertorios de imágenes que se nos ofrecen para el consumo van conformando nuestras identidades. En tal sentido, Irene Tourinho y Raimundo Martins (2015) expresan:

Como campo de estudio transdisciplinar, la cultura visual, además del interés de investigación por la producción artística del pasado, concentra atención especial en los fenómenos visuales que están ocurriendo hoy, en el uso oficial, afectivo y político-ideológico de las imágenes y en las prácticas culturales que emergen del uso de esas imágenes. Al adoptar esa perspectiva, la cultura visual asume que la percepción es una interpretación y, por lo tanto, una práctica de producción de significado que depende del punto de vista del observador/espectador en términos de clase, género, etnia, creencia, información y experiencia cultural. (Tourinho & Martins, 2015, p. 22)

Las imágenes masivamente disponibles en una reproducibilidad infinita prontas para el consumo generan un cambio en el plano de sus sentidos. Nelly Richard (2014) reconoce esta transformación en términos de que “lo imaginario va triunfando sobre lo simbólico” (Richard, 2014, p. 103). La falta de distanciamiento con las imágenes obstaculiza la reflexión crítica que captura el valor simbólico de las mismas, pero a su vez abre un espacio de transformación creadora, ya que permite desprenderse del valor simbólico de esas imágenes construido desde la mirada hegemónica. Richard propone, que a través de las imágenes que por los medios circulan y el dinámico imaginario que ellas nutren, se produce una activación de la imaginación, de identidades y mundos posibles, cambiando la concepción moderna homogeneizadora.

Desde los Estudios de la Cultura Visual, surgidos en una contemporaneidad que derrumbó la verdad como absoluto y relativizó las referencias reales de las imágenes, (con la creación de las imágenes pixeladas que no remiten a una realidad de referencia), se propone dar valor a “las ambivalencias, intersticios y lugares de resistencia en la vida cotidiana posmoderna, desde el punto de vista del consumidor.” (Mirzoeff, 2003, p. 27).

En este marco la escuela tiene la oportunidad de constituirse en un espacio y un tiempo para reflexionar juntos sobre las imágenes que las estudiantes consumen y producen posibilitando el desarrollo de su capacidad creativa, de acción, resistencia y transformación, que desarticulen las posturas dicotómicas emisor/receptor, arte/cultura popular, productor/consumidor, siento/ pienso (entre otros), que les posibiliten conformarse como seres contemporáneos.

Como lugar de acceso a la cultura común el espacio escolar se torna un ámbito privilegiado para repensar las imágenes que representan a quienes integran las aulas, ejerciendo el derecho a mirar y ser visto oponiéndose a una lógica de control de la visualidad que separa, clasifica, estetiza e impone que lo que se ve es lo que se tiene que ver. El *derecho a mirar* para Nicolás Mirzoeff (2016) “Es un derecho que se niega a permitir que la autoridad suture su propia interpretación de lo sensible con el objetivo de generar espacios de dominación, primero mediante leyes y posteriormente a través de la práctica estética” (Mirzoeff, 2016, p. 35).

¿De qué manera los docentes al frente de las aulas enfrentan este proceso de problematización? ¿Qué lugar ocupan el visionado y la producción de imágenes como actos de creación dentro de los saberes propios de la formación docente? ¿Cómo se preparan para promover estas experiencias creativas?

La presencia de programas de formación para docentes que abordan el cine y su creación como parte de los que debe suceder en la escuela habilita un espacio para que los docentes, en su mayoría mujeres, puedan experimentar la potencia de las imágenes a través de la creación audiovisual como parte de las prácticas pedagógicas con la que aprenden. Esto se proyecta en la integración de estas prácticas en sus propuestas de aula en tanto las constituyan en experiencias significativas de aprendizaje.

La creación de relatos audiovisuales propios en ámbitos escolares

[...] si la práctica produce poder entonces es también la práctica el medio para desafiar a las prácticas opresoras de poder [...] una imagen visual también es una práctica. La imagen visual también produce poder, de ahí la importancia de comprender los desplazamientos de poder en las tecnologías de la vista [...]
(Brah, 2004, p. 133)

Los programas de formación docente en los que enfocamos nuestro estudio nacen y se consolidan en una coyuntura política regional en que la educación básica se concibe atravesada por el estudio y el ejercicio de los Derechos Humanos. Las instituciones públicas que los albergan consideraron con su creación, la importancia de promover los derechos culturales de ver y hacer cine, como parte de la formación ciudadana constitutiva de la escuela desde su origen.

Los Programas, Escuela al Cine, Inventar con la Diferencias y Cineduca se articulan sobre el interés fundante de que el cine sea parte de los repertorios escolares. Sus propuestas se vinculan con la concepción entre cine y escuela que reivindica el francés Alain Bergalá. En su obra *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine* propone a la escuela como un lugar de privilegio para construir una relación particular entre el cine y las nuevas generaciones de estudiantes. Ver cine juntos, pero también “deshacer el juguete” para comprender su naturaleza como creación cultural. Para Bergalá (2007). “El placer de comprender es tan efectivo y gratificante como el placer supuestamente “inocente” del mero consumo” (Bergalá, 2007, p. 130). Con este proceso “hacer, tomar conciencia de las elecciones de creación” (Bergalá, 2007, p. 191).

El escenario escolar se transforma en un espacio para ver cine, reconocer los relatos como producto de las decisiones de los cineastas y manifestación de una visualidad posible, no como lo que debe ser:

Se trata de hacer el esfuerzo lógico y de imaginación de remontarnos un poco atrás en el proceso de creación, hasta el momento en que el cineasta tomó sus decisiones cuando las elecciones todavía estaban abiertas. Es una postura que pide entrenamiento si uno quiere adentrarse un poco en el proceso creador para intentar comprender, no cómo funciona en la película la elección que vemos una vez ya realizada, sino cómo esta elección se presentó entre muchas otras posibles. (Bergalá, 2007, p. 128)

También se propone como un tiempo/espacio para ejercitar la posibilidad de tomar decisiones propias, con las que construir otras visualidades. A partir de la *pedagogía de la creación*, Bergalá formula acciones concretas para abordar las películas con los estudiantes. En ellas los estudiantes pasan a ocupar el lugar de creación para decidir qué

otro rumbo podrían tomarse para resolver las historias visionadas. En esta propuesta el cine se concibe como una expresión cultural que permite a las estudiantes pensar el mundo, enriquecer su capital simbólico, conmoveerse con otros, imaginar posibilidades de ser, pero también ocupar el lugar de creación y vivir la experiencia de decidir de qué otras maneras se pueden relatar las historias del mundo con imágenes y sonidos, construyendo otras visualidades, las suyas.

Escuela al Cine: de la Formación de Espectadores Críticos a la Creación

Escuela al Cine es un programa que desde el año 2006 es coordinado por la Cineteca Nacional de Chile, institución perteneciente a la Fundación Centro Cultural Palacio De La Moneda que se encuentra en la órbita de este Ministerio de Cultura. Tiene como objetivo principal la formación de públicos escolares para el cine nacional basados en una serie de valores en el que se funda la propuesta. En el documento elaborado por el propio programa se expresa: “[...] sostenemos que la formación de niñas, niños y jóvenes es una tarea urgente para darle vida al cine nacional, trabajando desde la raíz las problemáticas asociadas al acceso y a la participación” (Cineteca Nacional de Chile, 2018, p. 5).

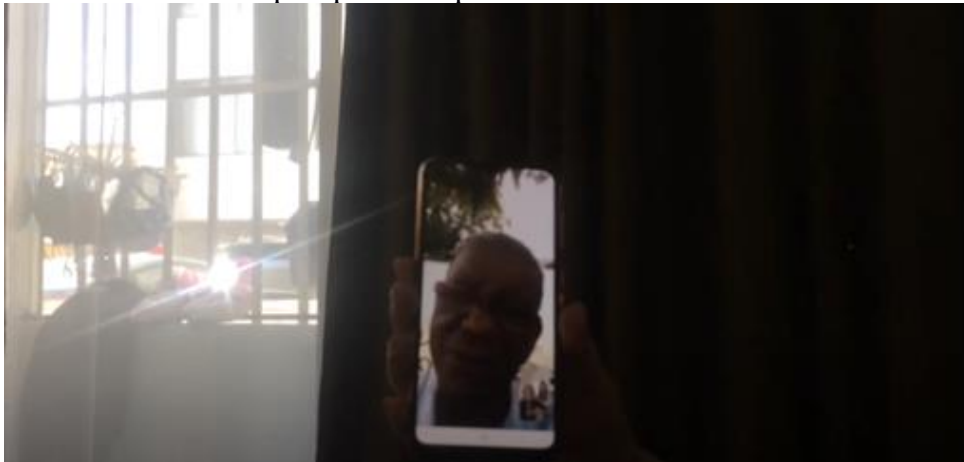
La formación de públicos se lleva a cabo a través de la implementación de una red de Cine Clubes Escolares en escuelas de todo el país. A los Cine Club Escolares se los concibe como: “espacios coordinados por profesores que agrupan a estudiantes en torno al cine y el audiovisual, permitiendo así diversificar las experiencias educativas de niñas, niños y jóvenes” (ibidem). Para que esto suceda exigen la formación en la metodología del cine club a todos los docentes que deciden incorporarse a la red. En ellos reciben formación sobre lenguaje audiovisual, historia del cine y procesos de creación.

Si bien el visionado de cine nacional es el objetivo original del Programa a través del acceso de películas y de material didáctico para el abordaje de su análisis, prontamente la creación audiovisual comenzó a surgir desde las aulas como reflejo e inquietud de la experiencia de ver. Los docentes, a partir de los saberes audiovisuales que reciben en el curso que les brinda el Programa para integrar la Red de Cine Clubes Escolares, empezaron a crear relatos audiovisuales con sus estudiantes. Para acompañar este proceso, el Programa sumó a sus propuestas, talleres con cineastas y cursos de formación en creación audiovisual para estudiantes y para docentes, junto con la elaboración de guías didácticas sobre esta temática. A partir de la propuesta *Documentales autobiográficos*, el Programa Escuela al Cine genera un espacio de creación, que, desde la concepción democratizadora de la escuela, habilita a que las adolescentes experimenten el cine y elaboren relatos sobre sí, como parte de lo que es importante contar y compartir.

En el marco de esta propuesta en el documental *Amar a distancia* (Jiménez, 2020), en 6 minutos y 18 segundos Lizanny Jiménez, una adolescente venezolana, ahora en Antofagasta, narra el recorrido de su familia como migrante hacia Chile. Elabora su relato poniendo en juego imágenes y sonidos tales como: archivos familiares, entrevistas y relatos en *off*. Explora recursos del género documental integrando imágenes de distinta naturaleza para armar una autobiografía audiovisual. En sus casas, dialogando con sus padres y mostrando los rituales familiares para conservar los vínculos con los que se quedaron en Venezuela (Figura 1), toma decisiones técnicas y estéticas para contar su vida.

Por su parte Sofía en su filme *Entre luz y oscuridad* (Godoy, 2020) decide elaborar una propuesta más abstracta. A partir de una carta a sí misma, propone un monólogo interior que acompaña con una serie de imágenes que conectan con su reflexión a través de una voz en *off*.

Figura 1
Múltiples pantallas para relatar un encuentro



Fuente: Fotograma del filme *Amar a distancia* (Jiménez, 2020)

Imágenes de exteriores creadas por la realizadora dialogan con fotografías familiares y registros de VHS para elaborar un relato que comunica la introspección de una joven, explorando la naturaleza expresiva y estética del cine. Con planos, ritmos e imágenes con claro valor simbólico y metafórico (Figura 2).

En ambos casos las jóvenes se nutren de la diversidad de imágenes que conforman la cultura visual contemporánea para hablar de sí mismas. Se valen de los diferentes artefactos visuales, colocando imágenes de diversa naturaleza en un plano de igualdad para expresar lo que consideran parte de su subjetividad. De esta manera la creación audiovisual articulada desde la escuela, validada por los docentes que integran el Programa, junto con los cineastas (como talleristas que acompañan sus procesos), permite a las estudiantes relatar sus vidas, como parte de lo que reviste interés para narrar audiovisualmente y para compartirlo con otros.

Figura 2
Sofía escribe con cine



Fuente: Fotograma del filme *Entre luz y oscuridad* (Godoy, 2020)

El Programa Escuela al Cine lo potencia a través de su presentación anual en el “Estreno en vivo de documentales autobiográficos anuales” y en la incorporación de estas

producciones a su plataforma virtual, amplificando las creaciones a la dimensión global.

El Programa Inventar con la Diferencia: Dispositivos para Crear el Mundo con el Cine

Con origen en un acuerdo entre el *Laboratorio Kuma de experimentación e investigación en imagen y sonidos* de la Universidad Federal Fluminense de Brasil, con la Secretaría de DDHH de la Presidencia de la República de ese país en 2013, el Programa Inventar con la Diferencia, coordinado por Cezar Migliorin, ha pasado por diferentes etapas en relación a su alcance en el territorio nacional y sus articulaciones institucionales. Inicialmente llegó a formar docentes de escuelas de todos los Estados de Brasil y posteriormente generó espacios de formación para docentes interesados en el cine y la educación en el formato de *Cinema de Grupo* en el marco del Laboratorio Kuma. En este proceso se ha conformado como una referencia en el ámbito educativo para propuestas pedagógicas que vinculan cine y educación en Brasil y la región.

Como parte del ámbito académico, el Programa Inventar con la Diferencia desarrolla las dimensiones que le son propias a la cultura universitaria: la investigación y la extensión. En tal sentido a lo largo de su proceso ha teorizado sobre sus prácticas. A partir del concepto de la *pedagogía del lío* (Migliori, 2018), el Programa propone la introducción del cine en la escuela como parte de una experiencia para conocer el mundo. En esta concepción el educador, debe renunciar al lugar de detentor del saber y permitirse crear junto con sus estudiantes, dejando que el lío se manifieste. Argumentado esta postura Migliorin (2018) plantea:

Si, podemos enseñar lo que no sabemos, porque precisamente el lío incluye aquel que sabe y lo que nos sabe, y si ambos son parte del mismo mundo, el conocimiento ya no es un problema de propiedad y transmisión, sino de acceso y movimientos entre humanos y no humanos. Conocer es crear órdenes inestables entre saberes dados, una creación que se hace inmediatamente como resistencia a los poderes que deciden qué es la estabilidad del saber. (Migliorin, 2018, p. 212)

Para que esto suceda se construyen desde el Programa una serie de *dispositivos de creación* que consisten en consignas simples, sin grandes requerimientos técnicos, que permiten concretar la experiencia de creación en el aula con pautas claras y precisas y a su vez con un gran margen de libertad para reflejar la multiplicidad de realidades en las que se pueda aplicar.

Reunidos en los *Cuadernos del Inventar* (Migliorin et al. 2016), todos los dispositivos están articulados a partir de una serie de preguntas que invitan a cuestionarse a la hora de llevar a cabo la creación: ¿qué? ¿cómo? ¿para qué? y ¿por qué? son preguntas que se encuentran presentes en todos los dispositivos propuestos. A su vez todos ellos se encabezan con un epígrafe que le otorga un sentido teórico a la propuesta, compartiendo así con los educadores y los estudiantes las referencias que nutren la concepción de los dispositivos, apelando a un lector reflexivo y curioso que problematiza la creación y al que se lo invita a profundizar en las referencias compartidas.

La filme-carta, en su versión castellana la película-carta, es el dispositivo que cierra el recorrido creativo propuesto en los *Cuadernos de Inventar*. Si bien la propuesta del Programa no tiene como objetivo final que lo estudiantes hagan una película, reconoce en la descripción de este dispositivo que: “Hacer una película es el desafío que moviliza a cualquiera que pensó un día en usar una cámara, relacionarse con el cine” (Migliorin,

et. al. 2016, s/p). Con este dispositivo se explicita la dimensión del cine como creación del mundo y creación de sí, para comunicarlo a otros:

Hacer una película para alguien sobre nuestras vidas, nuestra forma de ver el mundo, lo que está cerca, nuestro territorio, las cosas que nos afectan - ya sean buenas o no -, lo que deseamos en el mundo, lo que conocemos y queremos compartir, nuestras historias e invenciones [...] al mismo tiempo, es un gesto de creación del mundo, que exige la necesidad de un destinatario y una forma de percepción de sí mismo. Si toda carta inaugura un sujeto al ser escrita, toda película-carta crea un sujeto que viaja en esa correspondencia. (Migliorin, et. al. 2016, s/p)

La película-carta es un ejercicio complejo que permite libertad de creación al conectarse a muchos desafíos propiamente cinematográficos: narración, montaje, ritmo, actuación, composición, observación. Posibilita establecer una relación reflexiva del grupo creador con la comunidad en la que se vive, por medio de una creación colectiva que tiene como marco la comunidad escolar a la que se pertenece. En los créditos, como realizadores figuran los grupos de estudiantes con sus docentes, un mediador y uno o dos colaboradores como apoyo técnico.

Los filme - carta rescatan realidades muy diversas, guiando al espectador con una voz de en *off* que “lee la carta”. Muchas de estas voces pertenecen a mujeres de diversas edades que se transforman en protagonistas de los filmes. Relatan un mundo que los estudiantes quieren compartir, poniendo en imágenes y sonidos lo que se considera que tiene valor para ellos. Los destinatarios: un otro, un grupo de estudiantes igual que ellos, parecidos pero diferentes. Para este trabajo elegimos dos ejemplos en que las mujeres tienen la palabra y la imagen, por decisión del colectivo de estudiantes que experimentan la creación.

Figura 3

Prácticas de capoeira para un filme-carta



Fuente: Fotograma Filme-carta *E. E. Juvenal Cândido de Oliveira do Rio de Contas para Recife*. (Inventar com a Diferença, 2014)

El *filme-carta de Rio de Contas para Recife* (Inventar com a Diferença, 2014) narra el día de una joven desde que despierta, realiza sus hábitos cotidianos, y se prepara para una actividad que se constata valiosa por el cuidado con que lo hace. Los creadores, estudiantes de la Escola Estadual Juvenal Cândido de Oliveira, deciden comenzar el relato audiovisual desde el dormitorio de la protagonista, mostrando su casa, acompañando los

preparativos cuidadosos, para algo importante y recorren un camino con ella, mostrando su pueblo, su entorno, hasta llegar a encontrarse con un grupo de jóvenes, niños y sus maestros para practicar capoeira. La cámara registra la conversación de los profesores varones sobre los saberes de esa práctica ancestral, bajo la mirada del grupo de aprendices, en gran parte conformado por mujeres. Finalizan el cortometraje registrando el disfrute de las jóvenes con su práctica (Figura 3).

Otro ejemplo de filme-carta es la creación que surge de estudiantes de la Escuela Darcy Ribeiro titulada *Filme Carta de Recife para Parnaíba* (2014) En ella una voz de mujer adulta relata su vida en la ciudad. Comparte su historia de llegada a la ciudad migrando de su ciudad natal, los problemas a los que se enfrenta para poder resolver su subsistencia cotidiana y las formas en que cubre sus necesidades materiales y las de sus hijos. Comparte sus temores con relación a la familia y los desafíos en la ciudad que habita.

Su relato en *off* es acompañado por planos fijos de diferentes lugares y personajes cotidianos de la ciudad. Asemejando a postales se elaboran imágenes con un gran atractivo visual (Figura 4). En todo el filme la imagen tiene un rol clave, al igual, o más que la palabra. La expresividad de los planos, los colores y los sonidos, permiten apreciar las imágenes en su dimensión estética y conectarnos con las realidades y situaciones que los estudiantes buscan contar con imágenes. La ciudad pasa a ser la gran protagonista, a través de la cual somos guiados como espectadores por una voz de mujer de clase popular que provoca una tensión sobre lo que vemos:

Figura 4

La ciudad y las mujeres como protagonistas de un filme-carta



Fuente: Fotograma *Escola Darcy Ribeiro- Filme Carta de Recife para Parnaíba*

La experiencia de trabajar con estos dispositivos y la gran cantidad de realizaciones que de ellos surgieron, junto con una reflexión académica sobre los mismos el Programa Inventar con la Diferencia lo plasma en el concepto *pedagogía del dispositivo*, que es definido y argumentado en el del artículo “*A pedagogia do dispositivo: pistas para criação com imagens.*” (Migliorin et al., 2020):

Uma pedagogia que trabalha com vizinhanças de saberes e afetos sem que os modos de existência que ali se configuram possam ser ordenados por um fundamento – de classe, de gênero, de futuro ou de deus – que os normatizem. Trajeto errático, uma pedagogia do dispositivo estaria mais pautada por intensidades de criação do que por acúmulo de saberes. Os movimentos que fazem os próprios seres em suas formas de

estar juntos, e que os coloca em espaços e tempos comuns, são anteriores aos saberes. (Migliorin et al., 2020, p. 11)

El dispositivo se propone como centro de la experiencia de creación por ser un activador de cosas ya existentes, vistas de una forma distinta. Revisar lo que no se ve, permitir que la escuela sea un espacio de creación en el lóo, desarmando las jerarquías de los saberes para crear nuevos significados, nuevos espacios, oportunidades de crear un mundo, otras visualidades y otros protagonistas.

Cineduca: Formar Docentes para Transformar la Realidad

A diferencia de las dos propuestas anteriormente tratadas, el Programa Cineduca está ubicado como parte de la propuesta de formación docente de grado de los educadores de Uruguay en el ámbito público. Esto se traduce en que, desde el año 2009, los estudiantes cuentan en cada uno de los centros del Consejo de Formación en Educación con la presencia de coordinadores del Programa en todo el país, lo que les permite experimentar la formación y la creación cinematográfica como parte de sus prácticas y experiencias preprofesionales.

Inicialmente el Programa se originó con el fin de promover la alfabetización audiovisual y las experiencias de creación audiovisual como parte de los saberes con los que debían formarse los educadores contemporáneos. Apostando a la formación se realizan talleres en territorio y se aplica la máxima de “aprender haciendo” Desde el 2009 a la fecha cuenta con un gran número de creaciones audiovisuales en su archivo, realizados por estudiantes de formación docente en diferentes ámbitos: en el marco de cursos curriculares, experiencias con sus estudiantes en sus prácticas preprofesionales, y en ámbitos de formación con cineastas y talleristas.

Producto de las experiencias pedagógicas, de las instancias de formación, los intercambios académicos nacionales e internacionales y las propias experiencias de realización, el Programa ha generado un campo de estudio que denomina *pedagogía audiovisual*, conformando una Unidad Académica de Pedagogía Audiovisual. En el acta de conformación se define este campo del saber cómo:

[...] la parte del campo de las Ciencias de la Educación que estudia las implicancias teóricas y prácticas de la educación audiovisual en las trayectorias educativas de los estudiantes en tanto ciudadanos culturales. Desde el marco de Derechos Humanos, la Pedagogía Audiovisual es clave para la promoción y fortalecimiento de la ciudadanía audiovisual y cultural: garantiza dos derechos fundamentales, el derecho a la educación y el derecho a la participación en la vida cultural de todo ciudadano. La incorporación del estudio de la imagen, los medios, la comunicación y la cultura transversalizada por el abordaje educativo ha reposicionado la agenda de la didáctica del audiovisual incluyendo aspectos centrales para la garantía de una educación de calidad: la construcción ética y política del hacer pedagógico, la visión de las instituciones como artefactos políticos-comunicativos, la estética del aula, la producción creativa, la recepción crítica y reflexiva, el trabajo centrado en el aprendizaje, y el lugar del educador creador de currículo en base al uso de lenguajes diversos. (ANEP, CFE, 2020, s/p)

Este marco conceptual se conforma como producto y proyección de una cultura de creación audiovisual escolar que el Programa fue construyendo en los centros territoriales,

basada en una gran autonomía de los coordinadores locales que fueron generando propuestas acordes a las identidades de los diferentes lugares y logrando construir un diálogo entre los estudiantes, sus intereses y necesidades, las localidades, y las instituciones educativas que se articulan en ellas. De esta manera se ha gestado un ámbito de proyección cultural dentro de la Formación de educadores que habilita, la creación diversa y situada de los diferentes intereses y realidades de la heterogénea población que integra la formación nacional de educadores. La institución escolar se transforma en un espacio de enunciación a través de la creación audiovisual.

Desde una escucha atenta de sus contextos de práctica escolar, los estudiantes de formación docente que han experimentado la creación en el marco del Programa proponen la creación de relatos documentales recuperando las miradas, intereses y valoraciones de sus estudiantes sobre las realidades locales. Este es el caso de “Voces del río” (Cineduca, 2016) En él se recogen las experiencias y reflexiones de cinco niños sobre el río Santa Lucía y las inundaciones que provoca su desborde regular en la ciudad de San Ramón. Cinco escolares, fuera de la escuela, narran sus disímiles experiencias con el río, con opiniones encontradas, aunque finalmente se sepa que comparten el salón de clase. En él las niñas, argumentan y comparten sus valoraciones, viviendo la experiencia de opinar y compartir sus sentimientos sobre un fenómeno que cíclicamente afecta a la comunidad que habitan. (Figura 5). Sus maestros y maestras practicantes muestran un gran interés por lo que les pasa.

Figura 5

¿Cómo vives la inundación de tu ciudad?



Fuente: Fotograma Voces del río (Cineduca, 2016)

El documental permite amplificar las opiniones, abandonar la mirada que las infantiliza y los normaliza escolarmente, reconociendo su derecho a opinar y ser escuchadas por el mundo adulto. En una cultura escolar que tradicionalmente organiza, estandariza y evalúa a los niños por grados y edades, las voces de estos niños y niñas permiten ver las vidas disímiles que quedan solapadas bajo las mismas túnicas y los mismos saberes disciplinares que muchos de ellos consideran ajenos.

La escuela, tal como lo fue siempre, debería ser el lugar que nos pusiera en contacto con un mundo-otro, pero este mundo-otro no es, necesariamente, el mundo de las humanidades del siglo XIX, ni es necesariamente el mundo de la imagen que todo lo permea, sino el mundo-otro que nos confronta con lo desconocido, con lo que nos permite entender y también desafiar nuestros límites, con lo que nos hace más abiertos a los otros y a nosotros mismos. (Dussel, 2009, pp. 191-192)

El mundo-otro puede encontrarse en la realidad o puede imaginarse. La ficción aparece como una opción para crear mundos posibles. Problematizar las historias, reconocer y discutir sobre los prejuicios y las posturas hegemónicas en relación a los modelos estéticos, al género y a tantos otros temas que surgen. Al decir de Pierre Sorlin (2016) en su obra *Estéticas del audiovisual*:

La realización [...] se vuelve un enfrentamiento de sensibilidades que a veces se cruzan, a veces se chocan; sucede que un deseo, particularmente fuerte, arrastra a otros en su estela, pero también que los conflictos imprimen su marca en todo filme, confiriéndoles una intensidad y una violencia particulares. (Sorlin, 2016, p. 18)

¿Cómo resolver estas tensiones? ¿Cómo llegar a acuerdos? Revisar estas problemáticas es importante como ciudadanos, pero fundamentalmente con futuros educadores. El cortometraje de ficción *Reconociéndonos* (Cineduca, 2019) aborda la historia de una niña escolar. En ella se presenta un conflicto sobre el uso de sus tiempos y sus prioridades: la niña colabora con su madre, ayudándola en su trabajo o cumple con las tareas escolares (Figura 6). La intervención de su maestro del curso modificará la situación, logrando garantizar su derecho al estudio, frente a una madre que acepta considerar su proceder y valora el estudio de su hija como lo primero. En esta historia, la trama cotidiana del aula de los estudiantes de magisterio, que son los realizadores del cortometraje, se ficciona para poner atención y desentrañar problemas pedagógicos propios del ámbito escolar en pro del derecho a la educación, en este caso de la protagonista.

Figura 6

El derecho al tiempo de estudio



Fuente: Fotograma *Reconociéndonos* (Cineduca, 2020)

Reconociéndonos se presenta como un relato de realización colectiva, que tiene origen

en como parte de una evaluación de un curso de Pedagogía, pero se transforma en un relato autónomo del mismo. Cortometraje sencillo, sin estereotipos, ni planteos maniqueos, que les permite experimentar a los estudiantes realizadores conjugar, imaginación, creatividad y reflexión a través de un relato que se proyecta para problematizar con otros. La creación audiovisual se presenta en este caso como una experiencia de aprendizaje posible de replicar en sus propias prácticas.

Las estudiantes de formación docentes, en su mayoría mujeres, dan voz a otras mujeres, en estos dos casos niñas, que en la realidad o en la ficción protagonizan relatos que se desmarcan de lo esperado en una trama escolar en donde la tradición muchas veces paraliza más que sostiene.

Algunas Ideas para Seguir Pensando

Las creaciones como las analizadas en este trabajo, generadas en ámbitos educativos, promovidas y habilitadas por un cuerpo docente en su mayoría femenino, contribuyen a la conformación de nuevas visualidades en la trama de la cultura visual contemporánea. Tomar conciencia de ello jerarquiza la experiencia de creación y el saber audiovisual como oportunidad para que las futuras educadoras reconozcan, recuperando a Giroux (1997) su rol de intelectuales culturales transformativa, con capacidad de enunciación sobre el mundo:

[...] los intelectuales transformativos toman en serio la necesidad de conceder a los estudiantes voz y voto en sus experiencias de aprendizaje. Ello implica, además, que hay que desarrollar un lenguaje propio atento a los problemas experimentados en el nivel de la vida diaria, particularmente en la medida en que están relacionados con las experiencias conectadas con la práctica del aula. (Giroux, 1997, p. 178)

Pequeños gestos de creación que pueden transformarse en movimientos imperceptibles pero que transformen las formas de ver y verse, desde la opacidad y lo inexplicable de las imágenes, en las que radica su potencia.

La imaginación activa la percepción de los contextos compartidos y, al mismo tiempo, la irreductibilidad de cada existencia y de su particular punto de vista. El aprendiz no sólo es el estudiante o el alumno. Ésta es una posición formal dentro del sistema de enseñanza. No se trata, solamente, de poner al estudiante o al niño en el centro, como predicen ciertas corrientes pedagógicas, sino de aprender a mirar y a pensar desde otro punto de vista. (Garcés, 2020, p. 22)

Las propuestas de creación audiovisual en ámbitos escolares analizadas transforman el aula en un lugar para vivir en colectivo variadas experiencias estéticas desde la cualidad democratizadora que constituye a la escuela (Miranda, 2013). Experiencias en que las niñas y jóvenes pueden reconocer y visibilizar sus vidas y sus territorios como valiosos para compartir e imaginar otros mundos posibles. Experiencias que les permiten desarrollar desde el aula su capacidad de agencia, en la medida que se habilite la enunciación de visualidades propias, desnaturalizando la mirada hegemónica, permitiendo crear sus propias formas de narrar el mundo, validando la posibilidad de hacerlo con otros y a través del cine. Experiencias que por su significación integren como posibilidad de proyección.

Referencias

- Administración Nacional de Educación Pública, Consejo de Formación en Educación (2020). Exp. 2019-25-5-010065 del 26 de diciembre de 2020, Acta N.º 47, Res. N.º 2b.
- Bergalá, A. (2007). *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine*. Ed. Laertes.
- Brah, A. (2004). Diferencia, diversidad y diferenciación. En hooks, b., Brah, A. Sandoval, C. Anzaldúa, G. Levins Morales, A. Bhavnani, K. Coulson, Alexander, J. & Ch.T. Mohanty. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. (pp. 107-136). Traficantes de Sueños.
- Brea, J. L., (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la *e-image*. *Revista de Estudios Visuales*, 2(4), 145-163.
- Cineduca CFE (2016). *Voces del río*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=o6R9uhYSxKY&t=93s>
- Cineduca CFE (2019). *Reconociéndonos*. [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=r0gwyhebtF8&t=211s>
- Cineteca Nacional de Chile, Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda (2018). *Programa Escuela al Cine: hacia un modelo de formación de públicos escolares Experiencia 2006-2018*.
- Dussel, I (2009). Educar la mirada Reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y de formación docente. En Dussel, I., Gutiérrez, I (Comp.), *Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*, (pp. 277-293). Manantial. OSDE.
- Garcés, M. (2020). *Escuela de aprendices*. Galaxia Gutenberg.
- García, C., N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Ed. Gedisa.
- Giroux, H. (1997). *Los profesores como intelectuales: hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. Paidós.
- Godoy, S. (2020). *Entre luz y oscuridad*. [archivo de video] Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=GGL_coptnPW
- Hernández, F. (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual? *Educação & Realidade*, 30 (2), 09-34.
- Hernández, F. (2007). *Espigador@s de la cultura visual. Otra narrativa para la educación en las artes visuales*. Ed. Octaedro, S.L.
- Inventar com a Diferença (2014). *E. E. Juvenal Candido de Oliveira Filme-carta de Rio de Contas para Recife* [archivo de video].
- Inventar com a Diferença (2014). *Escola Darcy Ribeiro- Filme Carta de Recife para Parnaíba*. [archivo de video]
- Jiménez, L. (2020). *Amar a distancia*. Youtube: [filme]. <https://www.youtube.com/watch?v=BfriLT9ewFU>
- Masschelein, J. & Simons, M. (2014). *Defensa de la escuela. Una cuestión pública*. Miño & Dávila.
- Migliorin, C., Pipano, I., Garcia, L., Martins, I. M., Guerreiro, A., Nanchery, C. & Benevides, F. (2016). *Cuadernos del inventar. Cine, educación y derechos humanos*. EDG.
- Migliorin, C., Garcia, L., Pipano, I. & Resende, D. (2020). A pedagogia do dispositivo: pistas para criação com imagens. *Revista Krass A escola faz cinema*, (1), 10-17. https://brasdeutsch.uff.br/?page_id=212
- Miranda, F. (2013). Cultura visual y educación de las artes visuales: algunas incomodidades. *Revista Digital do LAV*. (11), 19-30. <http://dx.doi.org/10.5902/1983734810724>

- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Ed. Paidós.
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho de mirar. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación* (13), 29-65. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/358/313>
- Pineau, P. (2013). ¿Por qué triunfó la escuela? En Pineau, P, Dussel, I., & Caruso, M. *La escuela como máquina de educar. Tres escritos sobre un proyecto de la modernidad*, (pp. 27-52). Paidós.
- Richard, N. (2014). Estudios visuales y las políticas de la mirada. En Dussel, I. & Gutiérrez (Comp.) *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Manantial. OSDE.
- Sorlin, P. (2016). *Estética del audiovisual*. La Marca Editora.
- Tourinho, I. & Martins, R. (2015). Circunstancias e injerencias de la cultura visual. En Martins, R., Miranda, F., Oliveira, M. O., Tourinho, I., & Vicci, G. *Educación de la cultura visual: conceptos y contextos* (Vol. I). Universidad de la República. <https://nucleodeculturavisual.files.wordpress.com/2015/08/educacion3b3n-de-la-cultura-visual.pdf>
- Villela, P. M. & Franco, R. D. (2015). Por una estética escolar brasileña en la década del 1950: La Revista Actualidades Pedagógicas y las imágenes escolares. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*. 17(25), 163-186. <http://www.scielo.org.co/pdf/rhel/v17n25/v17n25a10.pdf>

Videarte - identidade de género e território na prática da Cidadania Digital

Sílvia Venturinha JERMIAS

Universidade do Algarve
CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação
stora1silvia@gmail.com

Ana Isabel SOARES

Universidade do Algarve
CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação
asoares@ualg.pt

Isabel Cristina CARVALHO

Universidade Aberta
CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação
isabel.carvalho@uab.pt

Resumo: Este artigo apresenta a relação entre a videoarte, enquanto recurso pedagógico em Média-Arte Digital, na prática de uma cidadania digital, em contexto formal e informal com os mais jovens. A identidade de género e território é apresentada conceptualmente como enquadramento sociocultural para a abordagem artística à videoarte da criação da autora, *Somos Todos Mar*. A análise da referida videoarte reflete a relação entre a mulher e a infância, a poesia e a calma do mar. Este choque de identidade retrata a relação com o mundo - o mar (industrializado). Enquanto caso de estudo, reflete sobre como a videoarte explora as fronteiras de territórios com a intervenção da mulher. A relação estabelecida com o mar transcende-o enquanto fronteira, produtor de oxigénio; ou seja, enquanto elemento que, cultural e historicamente, sustenta e constrói comunidades. Reforça-se a necessidade de uma transversalidade disciplinar na diversidade de áreas de estudo e nos projetos escolares artísticos, que abordem a igualdade de género, o território e o ambiente, com base no ecofeminismo. *Somos Todos Mar* contribuiu para a discussão e a reflexão a propósito do território e da relação com a figura feminina, impulsionando a participação cívica e criativa para uma cidadania mais crítica, justa e proativa.

Palavras-chave: videoarte, identidade feminina, cidadania, média-arte digital, ecofeminismo

Abstract: *This article presents the relationship between video art, as a pedagogical resource in Digital Media Art, in the practice of digital citizenship in formal and informal contexts with young people. Gender identity and territory are presented conceptually as a socio-cultural framework for the artistic approach to the video art created by the author, Somos Todos Mar. The analysis of this video artwork reflects the relationship between women and childhood, poetry and the sea's calm. This clash of identities portrays the relationship with the world - the (industrialized) sea. As a case study, it reflects on how video art explores the boundaries of territories with the intervention of women. The relationship established with the sea transcends it as a border, a producer*

of oxygen; in other words, as an element that culturally and historically sustains and builds communities. The need for a cross-disciplinary approach is reinforced in the diversity of areas of study and in artistic school projects that address gender equality, the territory and the environment based on ecofeminism. 'We Are All Sea' contributed to discussion and reflection on the territory and the relationship with the female figure, boosting civic and creative participation for a more critical, fair and proactive citizenship.

Keywords: *video art, female identity, citizenship, digital media art, ecofeminism*

Introdução

A literacia em Média-Arte Digital (MAD) urge na atual cultura juvenil e na construção da identidade cultural, pessoal e territorial dos jovens de hoje, num ambiente híbrido, formal e informal. Todos os conteúdos digitais *online* requerem atenção na sua análise e interpretação. Na reflexão que empreende acerca da identidade feminina na MAD, nomeadamente na análise sobre a criação em videoarte *Somos Todos Mar*, o presente artigo procura abordar em que medida a MAD é útil no tratamento deste tema ao longo do processo da Educação para a Cidadania. Num mundo *online* e de livre acesso para qualquer conteúdo, a interpretação de imagens e vídeos permite a consciencialização dos mais jovens, ao nível de uma faixa etária do ensino básico (até aos 18 anos), sobre o poder da sua ação e participação online.

O texto que se segue centra-se na relação entre a identidade de género e de território e o encontro com a educação para a cidadania, em contexto formal e informal, através da MAD, nomeadamente a videoarte. A arte digital e a prática da cidadania promovem no mundo *online* a influência no pensamento, bem como a participação cívica, a qual se pretende que seja harmoniosa e socialmente justa. No enquadramento da dinâmica entre videoarte e prática sociocultural sobre a identidade feminina e o território, desenvolvem-se conceitos respeitantes à videoarte, à disciplina curricular do ensino básico Cidadania e Desenvolvimento e ao espaço híbrido.

Parte-se da análise técnica e de conteúdo da videoarte *Somos Todos Mar*, artefacto da autoria de Sílvia Venturinha Jermias, primeira autora deste artigo, segundo uma metodologia de interpretação de imagens. A cor, as linhas, os planos e enquadramentos, as formas e fundos, o som e a música são tecnicamente analisados, e a ação, as personagens, o cenário e toda a narrativa sustentam a análise do conteúdo. O âmbito metodológico é, por um lado, analítico (sobretudo comparativo) e, por outro, qualitativo.

O presente artigo discute a articulação das áreas do saber e de aprendizagem, colaborativa e integradora da videoarte na educação para a cidadania e desenvolvimento. A interligação entre a comunicação, a arte e a tecnologia contribui para um processo social, participativo e criativo dos alunos, em que a MAD se integra como aprendizagem nos conteúdos escolares, num contexto de formação pessoal e social da disciplina de Cidadania e Desenvolvimento. A mensagem multimédia da MAD permite a reflexão sobre estereótipos - ambientais, sociais, de género, parentais - e induz os jovens a pensar sobre o modo como se desenvolvem as narrativas artísticas e digitais.

Em modo de conclusão e implicações futuras, o artigo apresenta o contributo que as imagens, a criação em videoarte e a intenção cívica podem proporcionar na construção do conceito de território e identidade feminina, numa perspetiva colaborativa, social, artística e digital. O sentido de pertença a um lugar, físico ou digital, implica na construção da identidade, de género, social e cultural. As problemáticas ambientais e

sociais que atravessam atualmente o planeta, enquanto território global, encontram visibilidade através da comunicação digital e videoarte, dando a respetiva seriedade implicada na sua criação cultural e artística.

Videoarte - Território Artístico na prática da Cidadania Digital

Desde o seu aparecimento, mas sobretudo durante o século XX, a fotografia ganha uma lógica sensorial, enquanto imagem, capaz de produzir uma narrativa visual. A revolução tecnológica permitiu desenvolver outro *modus operandi* sobre a imagem. Enquanto as indústrias cinematográficas continuavam a apostar na criação de cinema, na narrativa nos seus diversos estilos, do drama à comédia, e na projeção de filmes em grande écran, para um coletivo sociocultural diversificado de espectadores, em salas construídas para esse propósito, a imagem fotográfica construía paralelamente o seu próprio caminho, mais individual e ligado à poética da imagem, à medida que os meios tecnológicos foram surgindo.

O trabalho criativo da imagem (do desenho, da pintura ou da fotografia) encontrou alternativas no manuseamento experimental com o vídeo, através do qual se desenvolve uma linguagem estética da imagem em movimento, distanciada da do cinema, sobretudo gerado através da indústria, e com base nas artes plásticas e na interpretação livre dos espectadores. O vídeo expande-se artisticamente enquanto meio de expressão audiovisual; ao mesmo tempo, os seus instrumentos (por exemplo, câmaras portáteis) tornam-se financeiramente acessíveis aos mercados dos meios técnicos e de comunicação social (acima de tudo, a televisão).

No final do século XIX, o cinema abriu um novo mundo para a imagem. O cuidado estético, narrativo e técnico ofereceu ao espetador um prazer coletivo, sobre o retrato, a imagem em movimento, a ampliação e a projeção socialmente abrangente. Este processo viria a implicar um trabalho de rigor e minúcia que deixava pouco espaço para experimentação e acarretava elevados recursos económicos. O conceito de videoarte, surgido em meados do século XX, revela o quanto a imagem em movimento se tornou acessível, ao realizador e ao espetador. A videoarte ao possibilitar a experimentação livre, com uma narrativa visual, própria ao longo do processo criativo, apresenta-se intemporal e artisticamente versátil na relação com as artes plásticas. A videoarte permite transpor valores cívicos da sua sensibilização para a ação-criação e constrói um caminho criativo consistente, acessível a todos na sua compra e produção artística, tal como ainda hoje o vemos. Através da videoarte, produzem-se artefactos com a imagem em movimento, destinados à exibição em galerias de arte ou nos media digitais através da Internet, e que consubstanciam a ideia de público enquanto espectador ativo.

Nos anos 60 do século XX, o surgimento desta nova forma de expressão plástica através de novos meios técnicos coincidiu com a prosperidade mundial do pós-guerra. A videoarte veio romper e interagir com as expressões clássicas das Belas Artes, envolvendo-se na era de novas tecnologias e instigando nos artistas reflexões acerca do próprio meio, dos processos e das obras. Através da videoarte, procurava-se uma outra interpretação do mundo, mais individual e simultaneamente mais dirigida à própria arte e ao campo artístico (Soares, 2011). O contexto artístico daquela década levou a um *boom* de expressão plástica e artística que interliga os criadores nas suas metáforas. A videoarte assume-se, então, como um rasgo das regras e proclama-se como antiarte (Miglioli & Barros, 2013). Foi com o Manifesto *Fluxus*, em 1963, que os artistas Nam June Paik e Wolf Vostell recorreram ao vídeo para abrir o caminho da videoarte (Aguiar, 2010, citado por Soares, 2011).

Floresce nestes novos meios e modos um mundo igualmente novo: um mundo que questiona e trabalha o imaginário sem precisar esclarecer, com a sensação de libertar o pensamento, a poesia e ideias em que se cruzam as artes plásticas com a música, o teatro, a literatura e a imagem em movimento, e o vídeo. Este múltiplo cruzamento reflete-se no nascimento de novas categorias artísticas: performance, performance filmada (em que o artista usa e transforma o corpo), vídeo instalação (com o desenho, a pintura e a escultura a poder estar ligadas e em movimento), ativismo e cinema experimental, entre outras. A videoarte destaca-se, pois, num território próprio, com intenção artística e que inclui a interpretação do espectador, sem tê-la como preocupação exclusiva. O foco da videoarte prende-se no tempo, na ligação à emoção que pretende passar, no ambiente que proporciona ao espectador num espaço de fruição livre (Miglioli & Barros, 2013).

Se anteriormente se discutiam os conceitos de ver e observar imagens, hoje o desafio impera sobre a leitura e compreensão das imagens que preenchem o mundo visual e digital *online*. A MAD opera de um modo transversal na vida do quotidiano: encontra-se acessível nos meios de comunicação, que, por sua vez, se refletem em escolas e outras instituições, como museus, hospitais ou centros sociais. É um desafio para a MAD, enquanto território artístico, ser contextualizada num território educativo, formal, enquanto ferramenta e objeto de análise e estudo, em simultâneo. Da mesma forma, não sendo objetificada como arte, a MAD é capaz de se expor em diversos espaços, formais e informais, virtuais e *online*. É outro desafio para as instituições e indústrias artísticas, serem capazes de dar resposta a esta nova prática social e cultural (Paul, 2008).

Dada a sua implementação digital nos próprios processos de criação e exibição, a MAD convida a alterações digitais nos sistemas das instituições. O desafio é igualmente transversal num tempo em que a tecnologia se desenvolve de modo rápido e inovador; abrange recursos físicos e humanos, contextos nos quais as instituições estavam preparadas para a exibição e preservação física; alarga-se a curadores, artistas e público, que criam e recriam processos artísticos e digitais, novos programas e aplicações, móveis e acessíveis.

A MAD está acessível a um público digitalmente letrado, mas que, de outro modo, é difícil de definir. É este público que é convidado a interagir e a dominar os recursos digitais inerentes à MAD (Paul, 2008). Ao não especificar a faixa etária do público a que se refere, e ao partir do pressuposto de que são digitalmente letrados ao ponto de conseguirem recriações artísticas, o autor deixa de fora o público mais jovem, neste contexto educativo formal, aquele que se encontra em processo de construção. A MAD influencia os espaços e as intenções, apresenta cenários digitais nas curadorias, coloca novos desafios ao público e permite ao espectador a recriação na interação sobre a obra artística digital. Este desafio distingue-se da arte dita clássica, ao permitir interagir com a obra artística, ao passo que naquela se motiva a contemplação em detrimento da reação, interação e reflexão. Além do mais, a cultura e a arte sempre têm desafiado normas e práticas sociais. Através da arte questionam-se e reafirmam-se, por exemplo, clichês relacionados com as representações de género e de orientação sexual. Pelo seu impacto cultural, os filmes mais industriais (de que Hollywood é apenas o exemplo mais globalizado), assim como a televisão, em razão do papel hegemónico que detêm na indústria cultural, são cada vez mais transnacionais e alvo de referência social e cultural, refere Lopes (2006): é aí que atualmente se integra e acresce o impacto digital e *online* na sociedade.

Segundo Pedro Veiga (2020), o século atual é caracterizado pela massificação artística, o que conduz igualmente a uma massificação da curadoria. A organização de coleções, exposições e manifestações artísticas cruzam-se técnica, artística e politicamente. Os artistas mostram as suas criações em espaços híbridos, com a intenção de comunicar com

um elevado número de pessoas/espetadores/visitantes. Perante um crescente número de formas de arte, será necessário não estancar os modelos de organização artística, de curadoria, mas antes procurar sinergias entre os objetivos estipulados, com critério e sem descuidar a qualidade estética, técnica e comunicacional. Todas as expressões de arte, inclusivamente a MAD, são relacionáveis e interligam-se, quer pela sua natureza artística multifacetada, quer pela sua mediatização através dos meios de comunicação digital. Refere-se, pois, um motivo de destaque para a pertinência da ligação entre o território artístico e o território educativo formal e digital, garantindo que a massificação não obstrua os objetivos previstos.

Enquanto território educativo formal, a disciplina de Cidadania e o Desenvolvimento e a MAD são contextualizados neste artigo com apoio nos Planos de Intervenção Artísticos oferecidos aos Projetos Educativos das escolas portuguesas. Entende-se, nomeadamente, que o trabalho sobre a videoarte pode encontrar sustentação artística e enquadramento pedagógico no Plano Nacional de Cinema (PNC) da Direção-Geral de Educação – operacionalizado com uma equipa que inclui elementos da Cinemateca Portuguesa e do Instituto do Cinema e do Audiovisual. O PNC permite a docentes e estudantes o visionamento *online* de obras de várias filmografias, através de uma plataforma digital. De igual modo, o Plano Nacional das Artes (PNA) promove a criação e cooperação artística entre instituições exteriores à escola com os alunos em contexto de sala de aula, estimulando o espírito criativo e de intervenção na sociedade. O ambiente de sala de aula é atualmente híbrido e formal. Transcende o espaço físico e permite aos alunos a interação com os professores e a comunidade no processo de ensino e aprendizagem, bem como uma ligação mais ampla com os processos criativos em MAD.

A disciplina Cidadania e Desenvolvimento, que integra o currículo nacional do ensino básico, é escolhida com base nos domínios de trabalho com os estudantes em ambiente formal: a literacia para os média e a igualdade de género. Estes domínios encontram-se integrados em grupos obrigatórios e opcionais e operam ao longo do ensino básico nacional.

É relevante compreender que, em Cidadania e Desenvolvimento, os projetos desenvolvidos em sala de aula assentam na sensibilização dos jovens para preocupações sociais atuais, assim como para uma intervenção sociocultural ativa. As temáticas desenvolvidas nesta disciplina, ao longo do 1.º, 2.º e 3.º ciclos do Ensino Básico (com crianças e jovens entre os 6 e os 15 anos) são o motor para projetos escolares diversificados. Os temas, entendidos como domínios, são divididos por obrigatórios e opcionais, e lecionados de acordo com o perfil sociocultural e de aprendizagem de cada turma. Em sala de aula, nas atividades para estímulo e pré-atuação sobre os problemas, os docentes pretendem sobretudo envolver e desenvolver o sentido crítico dos estudantes perante problemas ambientais, sociais, económicos, seja a nível local, seja no âmbito local como global. A videoarte e a identidade feminina, aspetos sobre os quais o presente artigo se debruça, encontram um cenário de aprendizagem nos domínios de cidadania na literacia para os media e na igualdade de género (ver Quadro 1).

A prática ativa da cidadania revela-se em ações educativas das escolas num cenário de aprendizagem construtivo e interventivo, muitas vezes ligados à Educação Visual (EV) e à Tecnologia de Comunicação e Informação (TIC), disciplinas presentes no 2.º e 3.º ciclos do ensino básico. A videoarte opera na construção de narrativas transmédia, com base em trabalho colaborativo ao longo do processo criativo, aula após aula.

É nas escolas que a triangulação entre a comunicação, a arte e a tecnologia serve pedagogicamente a área da cidadania ativa no quotidiano dos alunos. No mundo tecnológico que os jovens conhecem, a literacia em arte e a sensibilidade estética encontra-se intrínsecas aos ecrãs, à moda, às redes sociais ou à publicidade, contextos

em que se repetem padrões de beleza de lugares, pessoas e estilos de vida. Os jovens nem sempre se aproximam destas realidades através de um conhecimento construído ou baseado na reflexão e na análise. Entendemos que a Literacia para a MAD (LMAD) pode e deve ser discutida em ambiente formal e articular, no contexto ativista para uma cidadania ativa.

Quadro 1

Temas obrigatórios e opcionais - domínios Cidadania e Desenvolvimento

Domínios (a trabalhar em Cidadania e Desenvolvimento)		
Obrigatórios (em todos os níveis e ciclos)	Pelo menos em dois ciclos do ensino básico	Opcionais (em qualquer ano)
<ul style="list-style-type: none"> • Direitos Humanos • Igualdade de Género • Interculturalidade • Desenvolvimento Sustentável • Educação Ambiental • Saúde 	<ul style="list-style-type: none"> • Sexualidade • Media • Instituições e Participação Democrática • Literacia Financeira e Educação do Consumidor • Segurança Rodoviária • Risco 	<ul style="list-style-type: none"> • Empreendedorismo • Mundo do Trabalho • Segurança, Defesa e Paz • Bem-estar animal • Voluntariado • Outros

Fonte: Autonomia e Flexibilidade Curricular - Cidadania e Desenvolvimento. DGE, 2021. <https://youtu.be/CAvYv6puO4U>

Para Dubois (2004), a criação artística não abraça a tecnologia da mesma forma como expressão de época. O autor inclui a tecnologia como um meio, o qual se encontra implicado na evolução técnica dos tempos. A produção artística recebe essa influência dos tempos e representa a perceção do mundo, sempre de acordo com a tecnologia do seu tempo. A LMAD combate a desinformação e pode educar os futuros cidadãos para criações mais conscientes e estruturadas, numa cidadania mais ativa que os torna conhecedores dos seus direitos, enquanto pessoas, cidadãos e consumidores. A disciplina da Cidadania converge com a educação para o consumo, numa ótica cultural sustentada por uma literacia mediática. A análise crítica de conteúdos mediáticos, a ser desenvolvida em ambiente formal, é essencial para o encontro dos mais jovens com as ideologias que movem o mundo e para conhecermos as perceções que os mais jovens fazem da realidade social envolvente (Baiense & Borges, 2019).

Entendemos que, hoje, a literacia na educação formal baseada nos currículos escolares é insuficiente perante a expansão do conhecimento e da informação ao global do século XXI. A formação ao longo da vida é uma realidade que complementa as necessidades de que os indivíduos de todas as idades precisam para manusear e compreender as tecnologias, novas formas de interação e comunicação interpessoal e com o mundo. Para Potter (2010), a Literacia Mediática tem sido encarada como disciplina curricular e a cargo dos pais e investigadores, para que se instrua o público mais vulnerável e/ou influenciável na interpretação de mensagens audiovisuais, que entende como manipuladoras, inapropriadas ou persuasivas. Este pressuposto é diferente na perspetiva de Hobbs (2011): este autor atribui a Literacia Mediática aos *producers*, interlocutores e consumidores de informação, pois todos estão ativamente envolvidos na comunicação digital. Para Hobbs, a literacia média digital é uma parte básica do discurso contemporâneo, seja na política, seja ao nível da educação, e consta dos meios digitais,

da educação informal, do envolvimento cívico, do jornalismo e da própria narração das histórias digitais.

Para Potter (2010), a literacia mediática, através das instituições formais, deve assumir a função de influenciar, proteger e moderar o espectador/ consumidor passivo. O autor não se refere à interação, mas apenas à receção passiva. Por outro lado, outros autores posicionam o espectador não como mero recetor passivo, seguidor, mas como interveniente, pensante, criador. Hobbs (2011) refere-se às novas tecnologias enquanto ferramentas de construção cívica. Refere a sua preocupação em ajudar as pessoas, mas atribui-lhes um papel duplo: como utilizadoras com sentido crítico e como produtoras. Hobbs (2011) está na vanguarda por ampliar o mundo da literacia digital, enquanto capacitação digital, a toda a sociedade. Esta relação de empoderamento choca com a visão protecionista de Potter. Do mesmo modo, Livingstone e Graaf (2010) não vitimizam o público como recetor passivo e vulnerável, mas entendem-no como ativo, interventivo, crítico e recreativo.

Qualquer consumidor altera o seu padrão de consumo perante o conhecimento digital que detém. A literacia digital permite-lhe aceder, consumir, reagir e reproduzir ou recriar a sua resposta. A MAD instiga o consumidor e torna-o atualmente um produtor e criador artístico, não um mero seguidor. Para que seja veiculada para a prática da cidadania e da criação artística, é necessário que a organização e a estruturação deste resultado sejam reconhecidas nas e pelas instituições locais e escolas, que devem atender à preponderância da comunicação digital em ambientes formais educativos.

A relação da disciplina de Cidadania e Desenvolvimento com a videoarte encontra-se pouco evidente no sistema educativo nacional. No nosso entender, existe território educativo para a operacionalização dessa articulação, em várias disciplinas e áreas de estudo: aí se destaca o Plano Nacional das Artes (PNA), o qual preconiza o acesso às artes no desenvolvimento da capacitação artística e cultural. No seu plano estratégico de 2019-2024, o PNA procura articular com as práticas pedagógicas disciplinares a implementação de atividades assentes em quatro eixos: política cultural, capacitação, educação e acesso. O PNA coopera neste sentido com as intervenções do Plano Nacional de Leitura (PNL), do Plano Nacional de Cinema (PNC), do Plano de Educação Estética e Artística (PEEA), do Programa da Rede de Bibliotecas Escolares (PRBE) e da Rede Portuguesa de Museus (RPM) (Comissão Executiva do Plano Nacional das Artes, 2019).

O Plano Nacional de Cinema (PNC), especificamente, constitui um polo central e estratégico na educação para e sobre o papel das artes na educação audiovisual e cinematográfica nas escolas portuguesas. Nasceu em 2012, enquanto projeto de acompanhamento ao currículo escolar, promovido pelo então Ministério da Educação e Cultura, em articulação com a Cinemateca Portuguesa e o Instituto do Cinema e Audiovisual. Considerado como ferramenta promotora da literacia dos media na educação dos mais jovens, o PNC está atualmente integrado em 493 escolas de Portugal continental, dos cerca de 4529 Agrupamentos de Escolas em território nacional (ensino pré-escolar, 1º, 2º e 3º ciclos do ensino básico e secundário) (DGERT, 2024). O PNC disponibiliza na plataforma *online* para as escolas envolvidas o acesso gratuito a uma oferta de cinema de autor, internacional e nacional, assim como dossiês pedagógicos (estes, de acesso universal), através do qual se permite às comunidades educativas novas e amplas perspetivas artísticas sobre o cinema, por oposição a um cinema estritamente comercial e maioritariamente norte-americano, que é praticamente imposto pela indústria. A arte cinematográfica é ali apresentada como objeto de estudo, referência cultural, ou objeto artístico e repleto de história em volta das suas técnicas e públicos. O facto de se apresentar *online* (em acesso restringido ao contexto escolar) promove a partilha da recriação de imagens dos alunos e informação recolhida com base nos filmes visionados.

Para Pinto, Cardoso e Soares (2019), “as possibilidades de partilha e de cooperação disponibilizadas pelas ferramentas associadas à multimédia e à Web2.0 fomentam e favorecem novas práticas educacionais” (p. 9), reforçando a pertinência do PNC nas escolas.

Os mais jovens encontram nos ambientes formais educativos, nos quais se enquadram quer a disciplina de Cidadania e Desenvolvimento, quer o PNC, tempo e espaço para a construção colaborativa e criativa da sua identidade. A criação em videoarte permite que a cidadania seja muito mais do que uma disciplina: apresenta-se como ideia, partilha e criação para os estudantes, na construção da sua identidade individual e social, no território coletivo como é a escola.

Enquanto entidade geracional que durante mais tempo contribui e acompanha o desenvolvimento das competências dos jovens, a escola permite interligar os temas da identidade de género e território coletivo, na comunicação física e digital em sala de aula. Na área da Cidadania e Desenvolvimento, estes temas surgem lado a lado, na medida em que o caminho percorrido para o ganho dos direitos humanos, paralelo à construção da cidadania e dos direitos humanos das mulheres, surge com as noções de terra e de fronteira. Estas, por sua vez, suportam formas de identidade territorial para o presente, através das quais se tenta definir os limites para assegurar a cidadania e os direitos humanos a todas as mulheres (Lopes, 2006).

Segundo Prá e Pagot (2018), as lutas cívicas por princípios de igualdade, liberdade, justiça social, no contexto da teoria política feminista e dos estudos de género, abriram caminho para a emancipação feminina. Prá e Pagot (2018) situam determinados conceitos, tais como o poder, na sua dualidade de acordo com a perspetiva histórica. O conceito de poder encontra-se implícito na luta pelos direitos humanos e pela emancipação da mulher, tornando-se um conceito complexo, com duplo sentido: o poder de soma negativa (dominação) e o poder de soma positiva (emancipação).

Videoarte - Identidade Feminina e Território Artístico na prática da Cidadania Digital

Neste artigo, a dualidade está presente nas imagens, no vídeo e no cinema, no ensino formal e informal e na realidade física e digital. No estudo sobre o género, para que não se dividam perspetivas sobre a razão, associada ao cérebro e a capacidade de execução masculina, e a emoção, menos valorizada pela associação feminina, deverá ser um estudo no contexto da Cidadania e Direitos Humanos. O posicionamento geográfico deste tema influenciará fortemente a discussão e compreensão na medida em que a história e cultura de cada comunidade é própria.

As mulheres são definidas por oposição a uma série de características construídas e perpetuadas social e culturalmente, tais como: poder, autonomia, público e racionalidade. Todas relacionadas ao universo masculino, sendo os seus opostos – fraqueza, dependência, privado e emoção – associadas ao universo feminino. Esta ligação ao ambiente doméstico, feminino, longe do poder e da política, ainda presentes recentemente no Estado Novo e ainda em algumas estruturas familiares atuais. Tais definições constituem o sistema simbólico que molda diversos aspetos da cultura. As estruturas institucionais reiteram isso, naturalizando e legitimando o estatuto inferior das mulheres. Atualmente a cidadania e o feminismo são pensados no contexto da igualdade de género e com o objetivo de tornar as mulheres portadoras de direitos garantidos em leis.

As mulheres foram durante muito tempo excluídas do espaço público e de decisão. Ainda hoje se constata essa realidade na atribuição de cargos políticos e executivos. Os

espaços, os lugares, os postos, o território é dividido e atribuído ainda hoje por critério de género. À mulher é muitas vezes atribuído o espaço privado, junto da família, enquanto cuidadora de crianças e com tarefas domésticas. Hoje em dia abordar o feminismo implica abordar uma pluralidade de temas, dada a diversificada gama de localizações geográficas, orientações sexuais, posição política face às prioridades ambientais. Desde 1974 que o tema da igualdade de género, o feminismo e a preservação do ambiente procuram um equilíbrio com o desenvolvimento social, cultural e económico. A arte apresenta-se várias vezes como um reflexo dessa luta pela valorização da Natureza. O denominador comum da crise de valores prevalece na falta da inclusão e multiculturalidade: a videoarte procura, pois, dar aos diversos públicos uma representação social e cultural mais ampla (Estevez-Saá & Lorenzo-Modia, 2018).

Os autores Prá e Pagot (2018) consideram uma oposição entre os territórios família e política, em que a família pertence ao domínio privado e a política ao domínio público, os quais não coadunam. A luta pelos direitos humanos inclui e abrange também a luta pelos direitos das mulheres. Esta cultura de respeito e igualdade, nos direitos e deveres, baseiam-se em princípios de liberdade e justiça social.

A representação de território no contexto da igualdade de género permite contextualizar o percurso da emancipação da mulher. Considerando o percurso histórico deste tema, é relevante compreender a ligação entre o conceito de território e direitos humanos, enquanto ponte geográfica e sociocultural, e geradora da designação “feminista”, podendo suscitar valores de igualdade e justiça. Para a autora Pereira (2014) o termo “feminismo” pode suscitar uma aversão totalitária face a uma visão surrealista de feminismo como antónimo de machismo. Salienta ainda que determinadas correntes defensoras dos direitos humanos referem que a questão do feminismo é uma problemática antiga e sem sentido na atualidade, dados os direitos adquiridos pelas mulheres nas sociedades ocidentais ditas democráticas. Contudo, nem sempre a igualdade de género é respeitada no acesso e nas condições de trabalho, e socialmente o papel da mulher ainda é delimitado de acordo com o seu percurso da emancipação. Até 2022, Portugal foi pioneiro no Sul da Europa, ao eleger uma mulher, Maria de Lourdes Pintasilgo para o cargo de Primeira-Ministra (que exerceu entre julho de 1979 e janeiro de 1980); ainda assim, perpetua-se uma incontornável dificuldade feminina de acesso a cargos políticos ou de relevância social (Pereira, 2014). Saliente-se igualmente que em alguns países, como a Somália, o Mali ou a Guiné-Bissau, este acesso pode ser entendido como alto privilégio, uma vez que os mais básicos direitos humanos não estão garantidos para as mulheres (a mutilação genital, por exemplo é prática aceite). Nestes países, a população em geral e as mulheres em particular enfrentam uma dura realidade. Outro exemplo da diferença na condição de ser mulher é a identidade de género no Afeganistão, país onde se obriga as mulheres a cobrir publicamente com a sua indumentária o corpo e o cabelo, além de se lhes proibir o exercício de funções laborais pagas.

O conceito de feminismo é revestido de toda a sua importância, em nome de cada território coletivo e pelas mulheres de um passado sofrido, em prol das mulheres do futuro. Na Europa, surge o novo conceito de ecofeminismo enquanto culturalista construtivista e espiritualista: procura acompanhar a evolução industrial do mundo e, em consonância, a evolução sobre os direitos humanos, da mulher. Nas décadas de 70 e 80 do século XX, reunindo representantes de movimentos ambientalistas de todo o mundo construiu-se o conceito enquanto objeto de investigação. Ao longo deste início de século, XXI, a perceção natural do papel social da mulher continua a ser a de mulher que gera vida, mas integra agora também o papel da mulher criadora

A relação entre as mulheres e a defesa do planeta azul, nas reivindicações contra o lixo tóxico e pesticidas, desempenha um papel de destaque nas iniciativas. Os movimentos

espontâneos de mulheres em todo o mundo revelaram a ligação entre saúde e vida das mulheres com a destruição da natureza. A possível destruição do planeta pelo consumismo e abuso da tecnologia têm estado entre as principais preocupações nas manifestações dos movimentos ecofeministas, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, nos anos 80. Na perspetiva das mulheres, o interesse pela preservação da terra, da água, do ar e da energia constitui uma reivindicação importante a dignificar a luta pelos direitos humanos e a sua qualidade de vida.

Se determinados temas e problemática sociais e ambientais não são encarados como prioritários e ascensores de soluções para outros problemas, a ação cívica da mulher torna-se uma abstração. É claramente um esforço feminino que se tem vindo a verificar relativamente às manifestações e reivindicações para a sensibilização e operacionalização de soluções que vão ao encontro dos problemas ambientais e sobre igualdade de género.

Esta relação de vínculo entre mulher e natureza, espiritualista, não é algo pacífico no movimento feminista, nem no movimento ecofeminista. Para a visão culturalista a relação entre cultura e natureza não é universal, e nem há uma uniformidade de significados atribuídos à natureza, à cultura, ao homem ou à mulher. Contudo os contra-argumentos referem que o foco do ecofeminismo não está na identidade mulher-natureza, mas sim na relação democrática entre género e natureza (Flores & Trevizan, 2015).

Enquanto movimento que reivindica a igualdade e a autonomia das mulheres, o ecofeminismo implementa políticas feministas e também conserva um forte sentido ecológico. No sentido essencialista defende-se que as mulheres se encontram mais próximas da natureza pelas suas características biológicas e, numa perspetiva mais ampla, surge a fundamentação de Angelin (2014), construtivista, a qual defende que é necessária a participação de todos os seres humanos para enfrentar a crise ambiental que enfrentamos. Nesta perspetiva a igualdade de género encontra-se ligada a uma consciência ecologista fundamental nos cuidados a ter com os outros seres humanos, atividades que também terão que ser assumidas pelos homens. O ecofeminismo pretende alternativas conjuntas perante um mundo alienado e consumista que levou à destruição da natureza, à degradação do meio ambiente e sobretudo ao sofrimento dos seres humanos afetados pelas alterações climáticas, o uso indiscriminado de produtos químicos, a escassez de água potável e a impossibilidade de aceder a produtos biológicos. (Ferreira, 2020).

O cinema, documental ou artístico, enquanto (re)criação de modelos que retratam o contexto social da sociedade potencia a igualdade de género e atribui às mulheres papéis preponderantes, com as quais as espectadoras femininas se identificam e situam de acordo com a sua relação com o território. A naturalização desses modelos conduzirá a uma desejável e maior abertura da sociedade perante exemplos de chefia de cargos públicos por mulheres ou, numa esfera privada, na partilha e divisão de tarefas por ambos os elementos numa estrutura familiar ou de casal. Ao nível educacional, pais e restantes tutores terão menos dificuldade em levar crianças às salas de cinema ou em optar pelos filmes a que assistem em casa, pela existência de novas personagens nas quais as suas filhas poderão então rever-se (Pereira, 2014).

Os movimentos feministas criam novos léxicos e estratégias de superação das desigualdades. Os mesmos puderam, progressivamente, conceber um novo sujeito social: a mulher, que deixa de ser mera leitora, consumidora ou seguidora de conteúdos digitais e passa a ser escritora, realizadora e produtora de atividades culturais. A potencialidade social do ecofeminismo crítico emerge com os ideais de autonomia, igualdade e liberdade na cidadania ativa.

Para Ferreira (2020) o ecofeminismo é a resposta para a igualdade social e de género, no que toca às mulheres detidas, como exemplo. O sentido crítico que questiona as

relações de poder e valoriza as experiências, conhecimentos das mulheres detidas pode ser o caminho para que elas possam transformar a sua realidade momentânea e no futuro darem resposta às suas necessidades pessoais, sociais e familiares. Para o autor é com a integração das mulheres como sujeitos políticos que se determinam as relações de exclusão e discriminação. A emancipação da mulher conduz à aliança entre o feminismo e a ecologia, promovendo projetos sustentáveis e de inclusão social e política (Ferreira, 2020). As mulheres consideram que, para obterem libertação, deve coexistir solução para uma crise ecológica que, na sociedade atual, perpetua relações de exploração e desigualdade. É estratégico, entende-se, unir o movimento feminista e o movimento ecológico, de modo a alcançar mudanças radicais nas relações socioeconómicas e nos valores da moderna sociedade consumista e digital.

***Somos Todos Mar* - análise de videoarte**

No programa de Doutoramento em Média-Arte Digital (DMAD), criado em associação pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS), da Universidade do Algarve, e pelo Departamento de Ciências e Tecnologia (DCeT), da Universidade Aberta, foi desenvolvido colaborativamente o processo criativo em curadoria para a produção de uma Exposição Coletiva intitulada Rizoma. Apresenta-se o processo da criação artística, como surgiu, a análise técnica e de conteúdo da videoarte *Somos Todos Mar*, artefacto da primeira autora (nome a adicionar após a revisão por pares), segundo uma metodologia de interpretação de imagens. É possível compreender a influência das imagens na construção de perceções sobre o território e o género à medida que a interpretação se desenvolve. Importa ainda considerar o impacto que a criação e visionamento da videoarte tem nos mais jovens, ao longo do processo artístico.

Sob um cenário temático ativista as intervenções artísticas revelaram na sua maioria um foco social, artístico e digital na sua comunicação com o público. Criada para um espaço de exposição temporária, aberto ao público geral, Rizoma reuniu artefactos artísticos sob temáticas socioculturais, ambientais e tecnológicas, e todas coincidiam na exploração computacional e comunicacional em MAD.

Somos Todos Mar - videoarte surge enquanto instalação artística e interativa, numa criação que convida o público para o toque e acesso digital a uma cortina de plástico, através da ligação por código QR, a qual antecede ao espaço de visionamento para a projeção em tela da videoarte. *Somos Todos Mar* sensibiliza para a problemática do lixo marinho e o excessivo consumo de plástico da sociedade contemporânea. O visitante na interação híbrida, vídeo e instalação interativa, apenas consegue aceder ao visionamento pleno da videoarte se desviar a cortina de plástico (ver Figuras 1 e 2).

Somos Todos Mar apresenta tecnicamente opções de cor, luz e enquadramento que visam a intenção sobre os contrastes, a noite e o dia, a natureza e a indústria, a infância e o crescimento. Estes conteúdos refletem-se nas imagens em movimento, na sobreposição de cores e silhuetas, nas cores quentes e frias onde revelam a pluralidade da menina-mulher. Ao longo de seis minutos de vídeo, a presença feminina constante é apresentada em díade. Ora num contexto natural, ora industrial, bem como numa fase embrionária, de infância, ainda que madura no seu discurso, e posteriormente na adolescência. Tecnicamente, os contrastes de cor nas imagens procuram refletir essas diferentes etapas e contradições da vida, a permissão ou a resignação, o dia e a noite, a tranquilidade e a paz do mar, bem como o seu estado de revolta e bravura. Esta relação, entre as etapas de crescimento da mulher e o mar procura uma sinergia com a geografia natural do mar e o seu contexto socioeconómico.

Figura 1 e Figura 2

Exposição Coletiva Rizoma e Convento Espírito Santo de Loulé, julho 2023

Fonte: CIAC - Instalação *Somos Todos Mar*

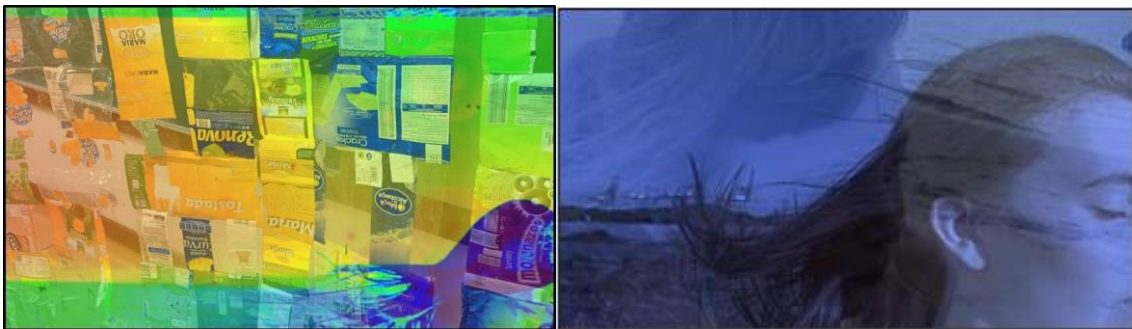
A metodologia interpretativa que se propõe com a videoarte é o gatilho para outras criações artísticas e ativistas no trabalho com jovens, em contexto educativo, formal e informal. Trata-se de uma metodologia colaborativa, através da qual os jovens são instados a dialogar com a videoarte a que assistem, procurando destacar mensagens, sons, imagens e enquadramentos para reflexão e posterior cocriação. Esta metodologia participativa conta com a intervenção de cada jovem, de acordo com a sua área de criação para a motivação em produção, representação, cenografia e adereços, texto, luz e fotografia ou música.

Somos Todos Mar contou com a participação de uma adolescente e de uma criança, primas com ligação afetiva entre si. A colaboração na videoarte deu-lhes sensibilidade e permitiu-lhes reflexão sobre o tema – a literacia oceânica, o som do mar, a poluição da água, a vida marinha. Todas as áreas ligadas ao mar foram temáticas de conversa e de sensibilização na produção e na realização da videoarte. Tecnicamente, num processo mais individual, ao longo da videoarte foi selecionado um ambiente imersivo no azul. Predominam os tons de azul, pela sua relação imediata com o mar e pela sobreposição ao céu, criando alguma confusão nos papéis da mulher, criança e adulta, natural e industrial. Em vários momentos de choque sonoro instrumental e visual coincidem choques cromáticos para um alerta da necessidade do crescimento, pelo grito de quem não tem voz, como a natureza invadida pela indústria. As linhas utilizadas nos planos e enquadramentos foram pensadas ondulantes, de modo a refletirem a paz e a harmonia a que o mar convida, numa proximidade espiritual e de conforto. Contudo, a divisão de tela na vertical e horizontal obriga a separação, a tomada de decisão, o delinear fronteiras e respeitar os limites. As formas e fundos foram desenhados no exterior, a figura humana feminina, uma criança e uma jovem, no cenário natural, a praia e zona costeira, bem como o porto industrial de embarque de navios. Existe um crescendo sonoro e rítmico, instrumental, o qual oferece voz às imagens em movimento. Toda a narrativa digital foi sustentada por um processo artístico a/r/cográfico (Veiga, 2020) em que o seu percurso foi desenvolvido com dinâmicas de pesquisa e influência visual, suporte teórico e dinâmico no próprio processo criativo, com experimentações, ensaios e prototipagens. *Somos Todos Mar* foi criada em função de vídeo instalação, mas o seu visionamento singular contou com todo este processo a/r/cográfico específico.

Somos Todos Mar retrata a ideia romântica do mar, da infância, da vida marinha repleta de biodiversidade e candura, e confronta a ideia dos profundos portos industriais da

cidade, onde o mar serve as economias e mercados de toda a costa marítima. Na narrativa, as personagens estão mobilizadas para um ponto, numa procura desconhecida, mas que as move. As transparências apresentadas remetem para a dualidade da vida, a poluição da terra e do mar e a contemplação dos recursos deslumbrantes que o planeta ainda oferece. A menina cresce, transforma-se, torna-se uma mulher, a vida ganha um novo olhar. A criança permanece na memória, na identidade, na imagem, vive constantemente na mulher. Ao longo da videoarte existe uma busca com vista à superação, o alcance de uma conquista, através da individualidade, da música no horizonte, com o entardecer. São momentos em que o corpo não se detém, corre, está em constante movimento, mas em *slowmotion* com o vento, entre os cabelos ondulantes (ver Figuras 3 e 4).

Figura 3 e Figura 4
Instalação *Somos Todos Mar* (cortina de plástico e vídeo)



Fonte: *frame* da videoarte *Somos Todos Mar* (criança-mulher) (julho 2023)

Seguindo um critério de análise especificamente sobre o conteúdo género, Em *Somos Todos Mar*, o corpo feminino apresenta-se descoberto, no momento inicial, visual e sonoro, como embrionário, submerso no efeito de encontro consigo mesmo, num mergulho. A viagem interior da mulher-menina no território onde formou a sua identidade, é um contraste visual e temporal na tela dividida. Simultaneamente trata-se de uma viagem permanente no encadeamento de imagens no território, novo e antigo, marinho e industrial, em transparência e sobreposição. A cultura visual e cinéfila que se guarda na memória visual e coletiva promoveu bastante a figura masculina, maioritariamente como protagonista e central no desenlace dos argumentos fílmicos e esse facto é desenvolvido em torno do seu contexto histórico do papel masculino na sociedade, enquanto trabalhador, pai e marido, num contexto europeu. Atualmente os personagens centrais são variáveis no género, individual, em pares ou em grupo.

O território marinho está algumas vezes relacionado com a figura feminina em poucas matérias, quer seja na área da pesca, indústria, salvamentos ou turismo. Há de facto a ideia marinha, romântica e surreal, a qual relaciona a figura feminina com as sereias. Contudo, *Somos Todos Mar*, não foca uma ideia irreal sobre o território feminino, nem evidencia o seu corpo. A indumentária é casual, sem que seja preponderante, no enquadramento, nenhuma parte do corpo feminino.

Discussão Território, Identidade e Imagem

Numa sociedade contemporânea a identidade de cada pessoa parte da sua condição legal, genealógica, política e geográfica primeiramente. A nacionalidade, a família, as origens definem a identidade para a construção da condição legal, num país, o sentido de

pertença. Viajar pela história dos antepassados, pela profissão da mãe, por onde nasceram os pais, conhecer os lugares que existiram antes, os percursos que marcam a identidade, pode ser uma viagem oferecida pelo cinema. Por exemplo, as imagens artísticas de referência para a sociedade, no cinema português do século XX, refletiam uma estrutura familiar feminina e masculina pautada pelo Estado Novo. Os primeiros criativos realizadores portugueses a apresentar cinema publicamente, António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros e Manoel de Oliveira, percorreram um caminho longo enfrentando o gosto do público e principalmente a censura do regime ditatorial (Passos, 2020).

A identidade cultural está intrínseca à pessoa e ao seu género. Nas sociedades contemporâneas europeias, as quais se caracterizam como emancipadas na condição de igualdade de oportunidades para mulheres e homens, ainda se denota a falta de acesso das mulheres a cargos executivos, políticos ou de gestão. A organização das famílias e da vida em sociedade ainda fomenta as áreas da educação, confeção da comida e organização da roupa uma tarefa feminina, deixando as tarefas laborais, profissionais, de força física, gestão e decisão para os homens.

Esta diferenciação reflete-se também nas criações artísticas, designadamente na comunicação em MAD. A escolha do protagonismo de uma imagem, a ação, a encenação, o movimento, o cenário, a indumentária - tudo poderá ser alterado se for um homem ou se for uma mulher? Ou tudo se pode manter e a mensagem seria a mesma?

A videoarte explora fronteiras na identidade de género e na ligação com o seu território, *Somos Todos Mar* retrata isso. A criança brinca na areia e a mulher retrata a indústria, onde a ideia de força, densidade, altivez é atribuída à presença feminina e ao longo da corrida. O limite da representação é ténue, é possível explorar novos significados. A transformação de imagens na videoarte oferece a possibilidade de apresentar ao público mudanças e mutações de preconceitos que a sociedade preconiza. A videoarte poderá recriar modelos que conduzam o público a uma igualdade de género, com a atribuição às mulheres de papéis preponderantes, o que levar a uma maior identificação a quem assiste (Pereira, 2014).

A ideia de mulher que o Romantismo representou até ao século XVIII e XIX (e, em vários contextos socioeconómicos, até ao presente) era a de uma figura feminina entre bordados e espartilhos, frágil, sinuosa, seminua, predisposta para estar em casa ou na igreja, em família. Neste atual século, o ambiente sociocultural permite liberdade à mulher na escolha da sua forma de estar, ser, aprender e conhecer. A identidade feminina tem vindo a sofrer diversas transformações e evoluções na aceitação pelas várias gerações.

Apresentando o tema da identidade de género e território no contexto da prática da cidadania digital, coloca-se em discussão a influência da videoarte sobre a conceção de estereótipos de género. *Somos Todos Mar* analisado sob o ponto de vista pedagógico sobre o impacto para a prática da cidadania, bem como do desenvolvimento das competências críticas dos jovens é um objeto de estudo que leva o espectador a refletir sobre as imagens em movimento, a questionar os motivos das escolhas técnicas e de conteúdo, bem como estimula a sua estruturação de ideias e pensamento crítico.

A comunicação em videoarte permite dar a conhecer novas culturas femininas na sua identidade e representação plural. A mulher é frágil, mas também pode ser corajosa e viril. A ideia que preconizava no Estado Novo sobre a mulher gostar de estar em casa e cuidar da família e das refeições, pode permanecer, se essa for a sua vontade. Essa ideia também pode ser acrescentada e dar liberdade à mulher para gostar de estar em outras atividades e formas de estar no quotidiano.

De uma forma subtil, *Somos Todos Mar* apresenta uma narrativa artística que provoca e transfere o pensamento para a reflexão sobre igualdade de género. Qual a opção sobre

a identificação com um género, uma cor, uma imagem do vídeo e compreender os seus motivos, poderá ser um gatilho para pensar sobre a igualdade de género. A dualidade infância e adolescência, a dicotomia entre a natureza e a indústria, a noite e o dia, permite a reflexão sobre o papel da mulher na relação com o mar na sua plenitude e com a indústria (ver Figura 5). Como é crescer e superar a força do mar, o poder do mar enquanto poder natural, económico, biológico, cultural e afetivo, nas memórias que constroem a identidade feminina, sustentada por um território global.

Figura 5
Somos Todos Mar - videoarte



Fonte: *frame* videoarte *Somos Todos Mar* (julho 2023)

Conclusões e Implicações Futuras

A educação para a cidadania, com uma dinâmica interdisciplinar e diversificada, com os mais jovens, é o início da construção de um futuro que se almeja alcançar. A sociedade contemporânea ainda permanece culturalmente presa a preconceitos e imagens que subestimam a mulher nas suas capacidades e potencialidades. O seu papel social e familiar nem sempre é integrado em cargos laborais de execução ou decisão do mundo profissional: nas áreas da política, desporto, finanças ou educação ainda se denota preferência de género, o que causa desigualdades. A Educação para a Cidadania através dos seus domínios usa a Média Arte Digital (MAD) como explanação de conceitos e trabalho com os mais jovens sobre preconceitos, herdados das suas famílias e territórios culturais. A videoarte como expressão criativa desenvolvida no processo de aprendizagem, permitindo aos estudantes o confronto, a discussão e reflexão nas escolhas que promove nas suas criações.

Nas escolas de hoje os docentes recebem crianças e jovens provenientes de vários países e com pontos de partida de aprendizagem muito diversificados. Isto obriga à diversificação e inclusão de dinâmicas pedagógicas que exploram o cinema, a literatura, o desporto, indo ao encontro de outras áreas disciplinares. Os docentes estão recetivos para a diversidade pedagógica e cultural que a escola oferece. Os princípios da solidariedade e respeito pela igualdade de oportunidades, direitos e deveres está implícito na prática pedagógica dos docentes. A interdisciplinaridade entre as artes e a Cidadania na escola dos mais novos gera iniciativas cívicas e construtivas socialmente no futuro.

A videoarte oferece uma linguagem universal e acessível na comunicação, e importa desenvolver em ambiente formal de sala de aula a análise dos seus conteúdos para interpretação. O mundo visual tem suscitado representações feministas no desporto e política, outras representações sociais estereotipadas, nos quais estudos sobre transgéneros, gays e lésbicos devem ter espaço de reflexão e eliminar silêncios e

opressões socioculturais. Essa abordagem socio histórica é fundamental para quebrar núcleos de misoginia e homofobia. A videoarte proporciona de modo informal e formal momentos de ensino e aprendizagem sobre temas e problemáticas sociais, tais como as referidas.

A importância dada aos problemas mais midiáticos, mais comerciais, que geram maiores audiências, ligados muitas vezes ao consumismo, exibicionismo, à violência física, exibida nos grandes e pequenos ecrãs, pode ser preterida a temas sobre transformações ambientais, sociais e de género que a sociedade precisa resolver. Assumir os problemas ambientais e sociais em consonância com a igualdade social e de género, com a diversidade de pensamento, requer a definição de estratégias ativas e um forte plano de ação, de acordo com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), na área da cidadania e MAD.

A arte enquanto presença no quotidiano visual, como a MAD, na comunicação com os outros contribui para a construção cultural da identidade e território. *Somos Todos Mar* revelou o quanto a ligação ao território é flexível de acordo com o género. A representação do Mar para o homem e para a mulher difere, tal como difere na profissão, ou com diferentes posicionamentos geográficos. A MAD na comunicação, através de exposições *online* e concebidas para estar *online*, permite diversas leituras e análise. A internet é o novo espaço de publicação de pareceres e exposição artística: aí se produzem ideias, criam artefactos, desmontam preconceitos, constroem conceitos para fruição e interação digital. O sentido de pertença a um lugar com a MAD implica conceitos e utiliza a determinação do género: na sua estrutura e narrativa transmídia, inclui uma visão sobre o mundo.

A identidade feminina na criação em videoarte requer a consciencialização e a reflexão de um modo transversal e interdisciplinar. Esta questão é social e transforma-se numa questão artística, política e cultural. As problemáticas ambientais e sociais que atravessam o planeta encontram soluções colaborativas, diversificadas e interdisciplinares, sem desigualar géneros e incluindo todos os humanos na discussão e reflexão para tomada de decisões e soluções. É na relação intergeracional que se confrontam os problemas com as soluções, de modo a efetuar um balanço sobre o seu resultado e conceção de novas respostas. As memórias e lugares, a identidade feminina e o território cultural balizam a construção de uma sociedade mais equilibrada, mais justa e próspera. A capacidade criativa na construção da identidade feminina e território coopera ativamente para a cidadania ativa, quer para os mais jovens quer para todos os cidadãos e cidadãs. As gerações contemporâneas têm o desafio de cooperar entre si e construir uma sociedade plural e diversificada social e culturalmente, tendo para isso de comunicar e dialogar entre si, com todos os recursos, humanos e digitais, de que dispõem.

A escola, enquanto espaço aberto para o debate, promove a interdisciplinaridade sobre o papel da arte e a sua intervenção multimédia na sociedade. A videoarte cria um ambiente de discussão de ideias, confronto de valores e sentido crítico. A identidade de género é inerente aos objetivos para um desenvolvimento sustentável, cruza-se com a igualdade de género, a paz e a ação climática. No desenho curricular do ensino básico estes objetivos integram a estrutura da educação para a cidadania, onde os alunos em contexto formal e de reflexão podem comunicar através da videoarte a sua posição e visão sobre um mundo melhor, mais justo.

Referências

- Angelin, R. (2014). Mulheres, ecofeminismo e desenvolvimento sustentável diante das perspectivas de redistribuição e reconhecimento de gênero. *Revista Eletrônica Direito e Política*, 9(3), 1569-1597.
- Baiense, C. & Borges, G. (2019). Mídia, educação e democracia: diálogos e desafios em tempos de crise. *Revista Mídia e Cotidiano*, 13(3), 01-05. <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/38853/22322>
- Comissão Executiva do Plano Nacional das Artes (2019). *Estratégia do Plano Nacional das Artes*. Ministério da Educação e da Cultura. https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Projetos/PNA/Documentos/estrategia_do_plano_nacional_das_artes_2019-2024.pdf
- Da Veiga, P. A. (2020). *O museu de tudo em qualquer parte: Arte e cultura digital: interferir e curar*. Grácio Editor. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/11265>
- DGERT (2024, 30 de julho). *Escolas Básicas e Secundárias*. Direção-Geral do Emprego e das Relações do Trabalho (DGERT). <https://www.dgert.gov.pt/escolas-basicas-e-secundarias>
- Dubois, P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. Cosac & Naify. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5008422/mod_resource/content/1/Dubois%20Philippe%20-%20Cinema%20video%20Godard%20%282004%29.pdf
- Estevez-Saá, M. & Lorenzo-Modia, M. J. (2018). *A Ética e a Estética do Eco-cuidado: Contemporâneo. Debates sobre Ecofeminism – Mulheres Estudos*. Routledge Taylor & Francis Group. 47(2), 123–146. <https://doi.org/10.1080/00497878.2018.1425509>
- Ferreira, H. (2020). A Prisão como solução? Os princípios do ecofeminismo aplicados à reinserção social das mulheres detidas. In Baptista, M.M. & De Almeida, A.R.A. (Eds.). (2020). *Performatividade de Género na Democracia Ameaçada* (pp. 247-257). Grácio Editor. <https://ria.ua.pt/handle/10773/29823>
- Flores, B. N. & Trevizan, S. D. P. (2015) – Ecofeminismo e comunidade sustentável. *Revista Estudos Feministas*, 23(01), Jan-Apr. Universidade Estadual de Santa Cruz/UESC. <http://ref.scielo.org/jxbcjp>
- Hobbs, R. (2011). *The state of media literacy. A response to Potter*. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*. 55(4), 419-430, DOI: 10.1080/08838151.2011.597594
- Livingstone, S. & Van der Graaf, S. (2010). Media Literacy. In *The International Encyclopedia of Communication*, W. Donsbach (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9781405186407.wbiecm039>
- Lopes, D. (2006). Cinema e Gênero. In *História do Cinema Mundial – capítulo org. por Fernando Mascarello* (pp. 379-394). Papirus Editora.
- Miglioli, S. & Barros, M. (2013). Novas Tecnologias da Imagem e da Visualidade: GIF animados como videoarte. Sessões do Imaginário, ANO XVIII, N.º 29.
- Prá, J. R. & Pagot, R. (2018). Rotas de empoderamento das mulheres no contexto dos feminismos, da cidadania e dos direitos humanos. Diferentes olhares sobre o empoderamento das mulheres. *Inclusão Social*, 11(2), 01-132 <https://revista.ibict.br/inclusao/article/view/4249>
- Passos, D. (2020). *Um “outro” olhar: Igualdade de Género no Cinema Independente* [Dissertação de Mestrado não publicada]. ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa.
- Paul, C. (2008). Defining the territory: What is New Media Art? In C. Paul (Ed.). *New Media in the White Cube and Beyond* (pp. 1-5). University of California Press.

<https://acrobat.adobe.com/link/track?uri=urn:aaid:scds:US:c1d64d26-8a90-3ceb-a08f-38912929982c>

- Pereira, A. (2014). *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação* [Tese de Doutoramento não publicada]. Universidade da Beira Interior. <http://hdl.handle.net/10400.6/3959>
- Pinto, J. P., Cardoso, T. & Soares, A.I. (2019). Educação, Cinema e Redes Sociais: um olhar a partir do Plano Nacional de Cinema. *Translocal, Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas*. N. 4. https://translocal.funchal.pt/wp-content/uploads/2019/01/EducacaoCinemaERedes-Sociais_PNC.pdf
- Potter, W. J. (2010). The state of media literacy. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*. 54(4), 675-696. <https://doi.org/10.1080/08838151.2011.521462>
- Soares, A. T. L. (2011). *Vídeo Arte – uma abordagem da Arte Contemporânea no ensino artístico* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade de Aveiro.

RECENSÃO



TÁR (2022) de Todd Field. A Maestrina de Berlim

Teresa NORTON DIAS

Universidade da Madeira (UMa)

CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST

teresa.dias@staff.uma.pt

TÁR (2022) retrata uma fase da vida de uma maestrina, Lydia Tár, da Orquestra Sinfónica de Berlim, na sua atitude perante a arte que domina, como autora; na sua profissão, como maestrina; na sua vida pessoal, como mulher e na sua relação com os outros. Impondo-se Lydia Tár numa estrutura vertical, essencialmente masculina, são apresentados a quem vê o filme, pelo autor do guião e realizador, Todd Field, um conjunto de aspetos que extravasam os da sua profissão como líder de uma orquestra, onde a predominância das chefias é também ela, maioritariamente masculina. Nesta análise crítica procuraremos, com ajuda de autores como Judith Butler, estabelecer um paralelo entre a realidade trabalhada nesta ficção e a realidade que o século XXI nos oferece. Lydia Tár é representada neste filme por Cate Blanchett, que ao longo de duas horas e trinta e oito minutos de filme, consegue confundir o(a) espetador(a) sobre se a personagem é real e o filme trata uma biografia ou se, com este trabalho, o realizador pretende dar expressão, através de um tratamento indiferenciado, a problemas tão reais com que a humanidade diariamente se confronta, como o empoderamento das mulheres e o que isso representa e questões ligadas aos direitos da comunidade LGBTIQ+, que diariamente se debate com problemas de afirmação, aceitação e integração social.

TÁR (2022) é uma ficção criada por Todd Field. Contudo, o retrato que nos apresenta coloca o(a) espetador(a) numa permanente oscilação entre o mundo real em que vive e a ficção a que assiste. Lydia Tár (Cate Blanchett), a protagonista de TÁR (2022) de Todd Field, é maestrina, compositora e figura imponente no mundo da música profissional. Como mulher luta pela defesa e afirmação do seu talento e estatuto já adquirido, no seio de uma conceituada orquestra europeia. Como qualquer líder enfrenta desafios em que o foro emocional se mistura com a convicção de que o caminho que escolhe é o caminho certo, muitas vezes revestido de perversidade. Em família sobrepõe a profissão à relação, dedicando toda a sua atenção à filha menor, Petra (Mila Bogojevic) que com a sua companheira, Sharon Goodnow (Nina Hoss) adotara.

O filme inicia-se com uma entrevista a Tár ao *The New Yorker* num auditório cheio de público, em que fala sobre ser mulher e maestrina. Destaca-se desta entrevista a forma como defende a sua posição na hierarquia de uma orquestra, não reconhecendo o facto de ser mulher como um obstáculo, argumentando, por exemplo, que se fosse para se fazer a distinção teria de haver um termo “Maestro” (como é tratada pelo interlocutor) e um termo “Maestra” para fazer a diferença binária entre pessoas diferentes. Na verdade, sabemos, até pela experiência da língua portuguesa, em que existem os termos “Maestro” para “eles” e “Maestrina” para “elas”, que não são os termos que ditam a diferença, mas que como parte da linguagem podem condicionar a mensagem - aspetos já defendidos por Judith Butler e Joan Scott (2023 [2011]). Ainda, nesta entrevista, a sua linguagem corporal associada à forma como apresenta o figurino que veste, transmite uma figura de aparência masculina, escudando-se talvez assim da fragilidade que a tónica na sua condição de mulher poderia determinar. Para completar esta nossa ideia evocaremos Butler (2017 [1990]) que, neste campo, tão habilmente nos conduz pelo seu sempre acutilar raciocínio sobre problemas de género: “Se assumirmos por ora a estabilidade do

sexo binário [masculino, feminino], daí não decorre que a construção dos «homens» resulte unicamente em corpos de homens ou que «mulheres» interprete apenas corpos femininos.” (Butler, 2017 [1990], p. 62). E ainda, o pensamento de Rita Segato que nos ajuda a compreender o figurino masculinizado que aqui defendemos para a personagem principal:

“Masculinidad” representa aquí una identidad dependiente de un estatus que engloba, sintetiza y confunde poder sexual, poder social y poder de muerte. “Los hombres”, dice Ken Plummer en un interesante análisis de las relaciones entre masculinidad, poder y violación, “se autodefinen a partir de su cultura como personas con necesidad de estar en control, un proceso que comienzan a aprender en la primera infancia. (Segato, 2003, p. 37)

Lydia Tár tem, efetivamente uma figura masculinizada, encontra-se em posição de poder na hierarquia da orquestra, confunde com poder sexual e social. Além de ser uma profissional de renome, Tár é também, esposa e mãe. Nesta condição familiar, sublinhamos uma cena com a colega de escola da filha, que sistematicamente a magoa, em que se anuncia como o “pai da criança” e a ela, Johanna, se dirige na sua língua materna, alemão. Depois de se apresentar adianta: “Ela [Petra] falou-me muito de ti. Sei o que lhe estás a fazer. E sabes o que vou fazer se voltares a fazer aquilo?” [Ao que Johanna, assustada, responde abanando a cabeça, que não.] “Vou castigar-te.” (Field, 2022, 0:49:08-0:49:30), afirma Tár, que continua alertando-a para não contar a nenhum adulto porque “ele” é um adulto.

Field escolheu uma mulher para protagonizar a sua história dramática e de poder: deu-lhe a condição de homossexual que não tem, ou pelo menos não são apresentados, problemas de discriminação por conta do seu género ou da sua sexualidade, que repete os mais condenáveis comportamentos reconhecidos como (estereótipos) masculinos e atribuiu-lhe uma família homoparental, que adotou uma criança. A mensagem não se constitui apenas pelo contar de uma história sobre uma famosa maestrina da Orquestra Sinfónica de Berlim, sobretudo se falamos de uma história ficcional, cujo guião foi criado pelo autor. Também não pode destacar-se apenas pelo poder que atribui a esta personagem feminina, na posição em que se encontra na hierarquia da orquestra e na forma como essa condição lhe permite manipular e atuar sobre decisões que apresenta como necessárias para tomar. É nosso entendimento, que com este filme Field se propõe trazer esta aparente “normalidade” para a realidade social do século XXI, que como sabemos não é regular no que respeita a posições sobre identidade e equidade de género, em que a luta social pelo direito à diferença é uma constante. Vejamos a cena abaixo que destacamos. Uma cena protagonizada por Lydia Tár, significativamente emblemática pelas temáticas que aborda. Um diálogo entre Tár e um aluno, Max, que frequenta a *Masterclass* que esta dá na Juilliard School, em Nova Iorque. O diálogo é magistral e anuncia a posição de Tár perante a música, perante a profissão e perante a sua identidade:

[...] LT - Por exemplo, Max, porque não uma Kyrie? Uma coisa como a Missa em Si menor de Bach? [sugestão que dá depois de ouvir uma dissonante composição que Max escolhera para dirigir]

Max - [De entre sorrisos e com aparente nervosismo] Não gosto muito de Bach.

LT - Não gostas de Bach? Oh! Max! Leste o livro de Schweitzer?

Max - [Continua com a perna trémula] Não.

LT - Mas devias. É um texto importante. [...] Quer dizer, já alguma vez tocaste ou dirigiste Bach?

Max - Sinceramente, como uma pessoa pangénero [pessoas dotadas de muitas ou de todas as identidades de género possíveis ou acessíveis, desconhecidas ou não, e que fazem parte da sua experiência de vida, cultura e condição natural] BIPOC [Black, Indigenous y People of Color], diria que dada a vida misógina de Bach me é impossível levar a música dele a sério. (Field, 2022, 0:29:17-0:30:15)

À sua frente está Lydia Tár, mulher cis-, lésbica, que abana a cabeça e lhe faz um gesto para que se levante, continuando num discurso duro e que, apesar do tom irónico, se quer pedagógico. Ofendido, Max agarra nos seus objetos pessoais e abandona o local, a que Lydia Tár lhe pergunta: “Onde vais?”. Max dirige-se ainda à estante musical que se encontrava no centro do palco e fecha a partitura que se encontrava aberta. Vira-se para Tár e insulta-a, ao que Tár responde:

LT – E tu um robot. Infelizmente, o arquiteto da tua alma parece ser as redes sociais. Se queres dançar no baile de máscaras tens de servir o compositor. Tens de te sublimar a ti, ao teu ego, e sim, à tua identidade. Tens de te pôr à frente do público e de Deus e eliminar-te [vai descendo a escada de costas e baixando o tom de voz [...]]. (Field, 2022, 0:35:27-0:35:48)

A cena é intensa e dela podemos retirar variadas mensagens propostas por Field e protagonizadas por Blanchett e o restante elenco. O momento retratado dá ainda origem a um outro episódio de filmagem e deturpação por parte dos presentes do que havia ocorrido naquela *Masterclass* na prodigiosa escola de artes, a Juilliard School e que está na origem de um volte face provocado na vida de Tár, que abandona a orquestra, a família e recomeça a sua vida num país oriental, vindo dar razão à sua observação sobre ser produto do “arquiteto redes sociais”.

No final do filme, Tár surge a dirigir um concerto, no que aparenta ser o recomeço noutra realidade, diferente da que conheceu até ali. A mensagem final do filme acontece em *voz-off* durante este concerto, em que o público veste o figurino a rigor e parece estar noutra dimensão (*Gajalaka de Monster Hunter World*):

Irmãos e irmãs da Quinta Frota, está na hora. Serei breve na minha despedida. As palavras não são o meu forte. Depois de embarcarmos nesta nave, não há volta atrás. O próximo chão que os vossos pés vão tocar será o do Novo Mundo. Se algum de vós perdeu a coragem, então retire-se já e não deixem que ninguém vos julgue. (Field, 2022, 0:34:18-0:34:47)

Que nave será esta em que Field quer que embarquemos, também? Estarão a identidade de género e o empoderamento feminino no centro desta viagem? Não há dúvida que esta parilha Field-Blanchett convida o(a) espetador(a) atento(a), emancipado(a) e inquieto(a) a múltiplas leituras que extravasam o simples olhar da câmara e acompanham o desenho social traçado por Field. Centrado numa profissão que durante séculos foi quase exclusivamente masculina, até que as vozes das mulheres se fizessem ouvir, conduz o(a) espetador(a) a uma reflexão, não só focada no espectro artístico que envolve o produto cinematográfico, mas também, num permanente questionamento sobre as escolhas temáticas efetuadas. No seu âmago o filme é bastante dinâmico, variado, mas coerente, na forma como o realizador obriga o(a) espetador(a), centrado na história, a viajar de cena em cena, espaço em espaço, localidade em localidade.

Referências

- Butler, J. (2017) [1990]. *Problemas de Género*. Orfeu Negro.
- Butler, J. (2023) [2011]. *Contestar e fazer-se ouvir: o feminismo crítico de Joan Scott*. Edições Afrontamento; Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- Field, T. (Realizador). (2022). *TÁR* [Filme]. Standard Film Company; EMJAG Productions.
- Segato, R. (2003). *Las Estructuras Elementares de La Violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidade Nacional de Quilmes Editorial.

Bibliografia tomada como referência

- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A Análise do Filme* (3ª ed.). Edições Texto & Grafia.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Orfeu Negro.

ENTREVISTAS



À conversa com a artista plástica Filipa Venâncio¹: como o imaginário constrói a pintura...

Guida MENDES

Universidade da Madeira
CIE-UMa
grmendes@staff.uma.pt

Teresa NORTON DIAS

Universidade da Madeira-UMa
CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST
teresa.dias@staff.uma.pt

Filipa Venâncio é natural do Funchal (24.01.1965), onde reside e trabalha. É licenciada em Artes Plásticas/Pintura, pelo Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira (ISAPM), atualmente integrado na Universidade da Madeira (UMa). Desde cedo que concilia o exercício da docência com uma prática artística regular. Com vínculo profissional à Escola Secundária Francisco Franco, foi, também, Assistente Convidada dos Departamentos de Arte e Design e de Ciências da Educação da UMa, entre 2002 e 2006; coordenou a Galeria de Arte Francisco Franco entre, 2014 e 2019, e é autora de inúmeros textos que integram várias publicações científicas sobre o seu trabalho e o de outros artistas. Expõe regularmente desde 1987 e está representada em vários museus da ilha da Madeira, edifícios municipais e do Governo Regional da Madeira e, ainda, em coleções privadas em Portugal, Espanha, Reino Unido, Alemanha e Estados Unidos da América.

No exercício da pintura recorre, frequentemente, a projetos que problematizam uma certa ideia de espaço e lugar, onde a casa e as volumetrias arquitetónicas são protagonistas, através da construção de conjuntos pictóricos sequenciais, com ou sem pendor narrativo. Este aspeto pode ser observado nas suas exposições individuais mais recentes: *A Sala da Senhora – Take 2*, Quinta Magnólia – Centro Cultural, Funchal, 2024; *A Sala da Senhora*, Palácio de São Lourenço, Funchal, 2023; *Casa da Capela*, Capela da Boa Viagem, Funchal, 2021; *Playground*, Galeria Marca de Água, Funchal, 2019; *A Fábrica do Açúcar de Filipa Venâncio – Testemunhos de uma indústria*, Museu de Arte Sacra do Funchal, 2018; *Estilo Maison*, Sala da Delegação da Ordem dos Arquitetos da Madeira, Funchal, 2015; *O Lugar dos Prazeres*, Galeria dos Prazeres, Prazeres, 2012; *Andar Modelo*, Museu de Arte Contemporânea, Funchal, 2009; *A Fábrica do Açúcar*, Galeria da Quinta Palmeira, Funchal, 2008 e *Presépio a 150 metros*, Casa das Mudanças, Calheta, 2007.

Desde 2019, que desempenha funções técnico-pedagógicas nos Serviços Educativos da Quinta Magnólia-Centro Cultural, no Funchal, espaço em que apresenta, à altura desta entrevista, a exposição *A Sala da Senhora – Take 2*, uma variante da exposição apresentada em 2023 no Palácio de São Lourenço, em que as alusões ao cinema a que faz referência na pintura podem ser visualizadas através da projeção de excertos dos filmes que a inspiraram, na primeira sala, e onde a fomos encontrar para conversar.

A sua primeira exposição individual foi em 1990, ainda durante a licenciatura que, à época, tinha uma duração de cinco anos. A exposição intitulou-se *Exposição* e teve lugar na Galeria do Turismo, na cidade do Funchal. Os trabalhos expostos tinham a ver com

¹ Entrevista realizada a 12 de abril de 2024 nas instalações da Quinta Magnólia-Centro Cultural, no Funchal.

espaços interiores, mobiliário representado à escala (de que fazia parte uma cómoda com gavetas abertas, como recorda Guida Mendes) e, também, trabalhos em *patchwork*, deixando antever o que vinha a seguir. Desde sempre que se interessa pela representação de objetos e da Casa, enquanto elemento volumétrico e arquétipo.

Começámos por perguntar (Guida Mendes (GM) e Teresa Norton Dias (TND)): **Qual é a temática da sua preferência? O que gosta de pintar, onde gosta de pintar, como gosta de pintar?** Ao que respondeu: Casas, em casa, sozinha e em silêncio.

Criativamente inquieta, Filipa Venâncio gosta de pintar várias telas em simultâneo, que são, normalmente, séries sequenciais. Raramente pinta de forma isolada, a não ser que lhe seja solicitado, ou como aconteceu, refere, com a pintura de um camião Bedford cheio de canas-de-açúcar, desenvolvida em residência artística, num par de meses, para uma exposição no Museu de Arte Sacra, no Funchal, em 2018. Neste caso, por forma a trazer um elemento novo para uma exposição que seria reposta uma década depois - A Fábrica do Açúcar.

Filipa Venâncio, na primeira pessoa. A Casa desde sempre foi o meu assunto, o meu território. Mas os meus primeiros trabalhos de pintura eram coisas muito abstratizantes; eram umas pinturas grandes, uma espécie de muros; eu vejo agora alguns trabalhos da Ana Vidigal, bem recentes, que me fazem lembrar os meus trabalhos dessa época, que eram quadrados: pareciam écrans, muros – arquiteturas... podia ser..., mas eram umas coisas um pouco vagas, ou seja, não eram figurativos do ponto de vista do reconhecimento dos objetos, se bem que podiam ser figurativos no sentido de serem uma representação aproximada de um muro, ou de uma manta de retalhos, mas não tinham essa intenção deliberada. Depois, há um trabalho que foi marcante. [Na altura], a Professora de Pintura, Isabel Santa Clara, pediu-nos para recriarmos uma peça de um museu à escolha. Eu optei pela obra “S. Jorge e o Dragão”, uma pintura do séc. XV, do Museu de Arte Sacra e decidi fazer uma inversão de papéis: pintei o meu dragão de cor-de-rosa, uma espécie de insuflável com um remendo e o S. Jorge, a cavalo com uma armadura, tapando o rosto. Recordo, que nessa altura, nas diferentes cadeiras [na Licenciatura], o meu interesse era sempre o mesmo. Nessa época, andava muito interessada em fazer coisas com tecidos. Na cadeira de Fotografia, registei por todos os ângulos os interiores e pormenores da “Casa Rebelo”, que era uma emblemática loja de tecidos no Funchal; em Cerâmica fiz tecidos e camas, a simular *patchworks* (dessas cerâmicas, uma peça, que foi para uma exposição em Lisboa, veio partida: era um colchão com uma coberta toda vidrada e voltou com o colchão separado da colcha), (risos). Em Desenho tive a sorte de ter como professor o arquiteto Marcelo Costa, que nos dava toda a liberdade para fazermos o que quiséssemos. Lembro que um dos trabalhos de Desenho foi um objeto tridimensional, um balão construído com tecidos e linhas: era para usar linhas e eu usei literalmente linhas. Estava sempre a fazer coisas com tecidos. E, em Pintura, depois de pintar esse dragão como se fosse um balão com um remendo, fiz uma simplificação costurada desse trabalho em *patchwork*, retirando o dragão e o S. Jorge, ficando só a paisagem e o castelo. Mais tarde, então passei para a construção [de ambientes interiores] e para a representação de objetos do quotidiano, mais ou menos à escala.

Atualmente, sou atraída por volumetrias arquitetónicas invulgares, irregulares, complicadas, casas com anexos e recantos. Também me interessam interiores sofisticados como os do Palácio [de S. Lourenço], ou lugares que já não existem, ou até mesmo inacabados. Mas, também podem ser lugares e espaços que vi em filmes ou casas que vejo quando vou a conduzir. Outras vezes as apropriações passam pela

literatura. Também, e cada vez mais, vou buscar soluções ao meu próprio trabalho, que vai me dizendo o que vou fazer a seguir.
Feito o introito à sua obra, continuámos a conversar.

GM/TND - Quando é que se iniciou, na sua produção artística, a ligação entre o Cinema e a sua Pintura?

FV - Bem, numa exposição coletiva nos anos 90, na Galeria do Turismo, já havia uma certa intencionalidade de proceder a uma espécie de *travelling*: fiz uma pintura que continha uma porta entreaberta, por onde se vislumbrava o rabo de um gato e ao fundo havia um móvel com um rádio e havia outra tela com o móvel mais aproximado. Essa ideia de jogar com diferentes planos e aproximações, numa linguagem próxima ao Cinema, já vem daí, algo de que só me apercebi mais tarde.

Em 1994, regressa à mesma galeria para uma exposição em parceria com o colega José Manuel Gomes, escultor, denominada *Habitáculos*. Aqui, houve mesmo a intenção deliberada de proceder à construção de uma narrativa circular, um *travelling* redondo, diz Filipa Venâncio. A exposição era constituída por telas muito pequenas (16cm x 16cm): a primeira tela representava parcialmente a casa onde morava (com rés do chão, primeiro andar e sótão), na seguinte havia uma aproximação à porta da casa, a seguir um plano de pormenor com a maçaneta e o buraco da fechadura e depois, um certo devaneio pelo interior e pela própria sala de exposição, acabando na última tela com a representação da primeira casa no reflexo da jante do seu carro, à época um Volkswagen Carocha – é como se puxássemos um fio e os momentos fossem surgindo em sequência real. Filipa não esconde a influência de outros artistas na sua obra, lembrando que aqui havia já referência e citações de trabalhos de outros artistas. Por exemplo, numa das pinturas aparece representada uma tabuinha da Lígia Gontardo e noutra uma aguarela do Eduardo Freitas. Algumas das esculturas de José Manuel Gomes, também são referenciadas e outras das suas próprias pinturas aparecem representadas dentro da pintura, aspeto que também lhe interessa explorar, a ideia de Gabinete de Amador. Para isso contribui também a literatura e a escrita de George Perec, por exemplo. Também, em 2007, a exposição intitulada *Presépio a 150 metros* na Casa das Mudas, “funcionava como um *road movie*”, nas palavras de Luís Rocha, no Diário de Notícias (DN), sobre a exposição que fazia uma espécie de *travelling* desde o Funchal até a Calheta, pela estrada antiga, onde aparecem representadas nas muitas telas, casas, carros, objetos e pessoas.

GM/TND - Como espetadora, como se posiciona na relação com o Cinema? Que realizadores escolhe e por que motivo?

FV - Interessa-me muito o cinema de autor, da década de 60, 70, Godard, Resnais... e também Hitchcock, Bunuel, dois dos realizadores referenciados neste último projeto e outros que estou sempre a descobrir também na atualidade, como Luca Guadagnino ou Joanna Hogg, para dar um par de exemplos.

A artista referiu que, cada vez mais, se apercebe de que muito do seu interesse em determinados filmes passa pela escolha dos lugares e *décors* onde eles acontecem, a presença da casa no cinema; a casa vista de fora ou através de planos interiores. Para a exploração e apropriação de lugares do cinema na pintura, coleciona inúmeros ficheiros digitais com referências, a que recorre frequentemente, e acredita ainda virem a ser úteis em produções artísticas futuras. Afirmar ter sido influenciada pelo seu próprio gosto pela

arquitetura e pelo cinema, que foram despertados desde cedo na adolescência. Recordo um momento decisivo, ainda estudante de 9º ano no Colégio da Apresentação de Maria, a ida da sua turma a ver o filme *O Meu Tio*, de Jaque Tati, pela mão de uma professora da disciplina de Saúde. Considero, que esse momento improvável, foi decisivo para a sua escolha pelas artes, desencadeando o interesse pela arquitetura, pelo cinema e mais tarde pela pintura. A dualidade de ambientes expressa nesse filme sempre foi algo que a apaixonou (o velho e o novo, o antigo e o atual). Posteriormente, seguiu Artes na Escola Francisco Franco (área E, na altura) convencida de que ia seguir arquitetura. Afinal, a arquitetura veio a manifestar-se, mas através da pintura.

GM/TND - De que forma pensa o *frame* e de que maneira o traz para a tela?

FV - Depende muito da situação e do que pretendo fazer com ele. Por exemplo, na preparação desta exposição, no Palácio [de S. Lourenço], no ano passado, numa das salas em que reuni com a responsável pela área museológica, Margarida Camacho, vi numa vitrine vários indicadores de lugar do palácio, idênticos ao que [a personagem da governanta do filme *I Am Love* (2009), de Luca Guadagnino], tem na mão que são “maquetas” das mesas com a identificação do lugar em que cada convidado(a) se senta (tela exposta em *A Sala da Senhora – Take 2*, lugar onde decorreu a entrevista).

A escolha de *frames* específicos neste filme, por exemplo, tem a ver só com isso – da sua deslocação para a tela de *A Sala da Senhora* (Venâncio, 2023), ainda que alterada com objetos do palácio desviados para esse mesmo espaço. Na exposição no Palácio de S. Lourenço, por solicitação da artista, essas “maquetas” ficaram colocadas perto do lugar onde as pinturas com essa referência se encontravam expostas, por forma a fazer a ligação entre a realidade observada e a realidade por si recriada.

À questão por nós colocada: **Fale-nos um pouco sobre as duas exposições (*Casa da Capela*, 2021; *A Sala da Senhora*, 2023) em que faz a ponte entre a “tela” (de Cinema) e a “tela” (de Pintura) - de uma forma mais assumida e com essa mesma intenção**, Venâncio esclareceu que, pela primeira vez, na *Casa da Capela* (2021) e depois em *A Sala da Senhora* (2023) convoca e desloca, claramente, ambientes e objetos de determinados filmes para a sua pintura.

Na descrição da observação, que fez do espaço explorado em ambos os projetos, Venâncio revelou o paralelismo que começou a estabelecer entre o espaço físico em que iria expor e lugares similares visionados em filmes, a que acresce o facto de Filipa Venâncio, nestas duas exposições, tirar partido de espaços não convencionais para expor (neste caso, a Capela da Boa Viagem e o Palácio de S. Lourenço, no Funchal-Madeira).

Em *Casa da Capela*, salientamos a importância das portas abertas com visão para além do espaço retratado em primeiro plano, que estimulam não só a curiosidade além do espaço visível, como mantém a ideia de *travelling*, já mencionada no seu processo criativo. De facto, insiste, que neste caso o devaneio foi desencadeado pelas portas interiores da capela, que foram os elementos, que fizeram disparar todo o enredo... Depois, lembrou-se de uma certa porta da Vila Albergoni, um dos *sets* do filme *Call Me By Your Name* (2017), de Luca Guadagnino, muito idêntica à porta situada num plano elevado na Capela da Boa Viagem, lugar da exposição no Funchal e, pensou logo, que o que fizesse teria de envolver necessariamente o espaço da capela, não só as duas portas interiores à direita, mas também a pia batismal e o retábulo do altar com a imagem da Nossa Senhora do Monte das Oliveiras. Depois, incorporou na pintura outros elementos cinematográficos, que achou que faziam sentido ali. Do *décor* desse filme, cujo enredo se desenvolve parcialmente numa casa apalaçada da Lombardia em Itália, do Séc. XVII, (tal como a

capela) retirou, não só vários aposentos, mas também móveis, baixelas, lareiras e outros objetos.

Questionámos a autora sobre o título da exposição face aos processos de criação adotados. Revelou-nos, que fez de conta que a capela tinha uma casa anexa (que existiu mesmo, noutras épocas) e que o próprio espaço sacro podia ser uma dependência mobilada da mesma. Ainda, sobre esta exposição, explica ter procedido a deslocações de objetos na pintura, colocando, por exemplo, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição em cima de uma cómoda na Vila Albergoni, uma imagem que nunca aparece no filme (fruto da sua pesquisa). Para esta exposição convocara, ainda, outro filme, *Pirosmani* (1969) de Giorgi Shengelaia – sobre a vida do pintor primitivista do Séc. XIX, do qual retira alguns recantos e plantas. A última tela (de um conjunto de nove) representa um quarto misto que é inspirado em espaços de ambos os filmes. Situarmo-nos numa antiga capela vazia, cheia de telas que recriam o espaço e nos obrigam a ir além do espetável, é uma sensação verdadeiramente desafiadora. Em *A Sala da Senhora* há também uma relação assumida entre espaço, cinema e pintura, e deslocações combinadas, de elementos dos filmes para o Palácio e vice-versa.

Sobre a presença da figura humana nas pinturas da exposição *A Sala da Senhora* questionamos: **Ao convocar essas figuras que tipo de foco privilegia?**

FV - Bem, as figuras femininas que aparecem nestas pinturas são acompanhadas pelos ambientes a que pertencem, nos filmes. Estes ambientes é que devem determinar a sua presença. Em alguns casos, as figuras estão a mimetizar outras personagens femininas existentes em algumas das pinturas do palácio com as quais dialogavam na primeira exposição ou a substituir, por exemplo, duas senhoras fotografadas numa festa no Palácio de São Lourenço, no início dos anos 60. São várias as intenções.

Deste conjunto de “jogos” resultam os espaços próprios de Filipa Venâncio, fruto da recriação destes nas telas, dos quais, depois, o espetador também se apropria, criando através do seu imaginário, outras vivências.

Outros aspetos sobre as produções: construção e desconstrução do ambiente observado; introdução de elementos inusitados ao espaço “retratado”. O que interessa a Venâncio, como artista, é a descontextualização, a par da apropriação, da desconstrução e da deslocação de elementos entre o espaço observado, o Cinema e as pinturas que produz, o que denota um trabalho de pesquisa e reflexão profunda sobre o trabalho a desenvolver, ao qual não é alheia a realidade que, na fase de criação, a envolve (como o recuperar de espaços abandonados na cidade do Funchal), num processo que tem muitas camadas, como se fosse um exercício de palimpsesto.

No final da entrevista abordámos alguns aspetos que, não tendo diretamente a ver com a sua obra, têm a ver com a sua postura como artista perante o trabalho que desenvolve e a sua relação com os outros, questão, que na nossa perspetiva, a distingue na abertura e recetividade que tem à reflexão sobre o seu trabalho.

GM/TND - Que importância tem para si expor a sua obra? Trata-se apenas de a dar a conhecer ou também de uma partilha com o(a) outro(a)?

FV - Eu gosto sobretudo de idealizar a pintura, primeiro proceder à construção mental prévia e depois avançar para a concretização física. O meu processo criativo é invariável; geralmente procedo à construção de conjuntos de pinturas sequenciais; são sempre muitas pinturas que são trabalhadas em simultâneo e que às vezes são pensadas

como possíveis narrativas. Tem vindo a ser sempre assim, exceto quando se trata de encomendas, mas também já aconteceu pintar em simultâneo para um lugar específico, como as pinturas que fiz para o Castanheiro Boutique Hotel, no Funchal, em que pintei ao mesmo tempo as imagens do biombo que está na receção e o duplo retrato dos donos (risos). Daí o meu interesse em desenvolver projetos individuais e ser avessa a coletivas. Expor faz parte, mas agrada-me, sobretudo, conversar sobre os meus trabalhos como está a acontecer agora com esta entrevista. Porque entendo que a pintura às vezes é uma atividade muito solitária, conversar sobre ela torna-a mais humana.

GM/TND - Como avalia o impacto que esta sua relação com o espaço Cinema tem junto daqueles que apreciam o seu trabalho?

FV - Apesar de considerar que estou sempre a fazer a “mesma coisa”, assumo reinventar-me a cada projeto de pintura, e esta relação de similitude que encontro entre lugares reais e lugares do cinema é um assunto que gostaria de continuar a explorar ainda mais nos próximos projetos.

GM/TND - Como imagina a sua obra objeto de estudo de colegas das Artes e Humanidades?

FV - Só posso ficar lisonjeada e feliz. Para mim a pintura é isso mesmo: é investigação, é conhecimento, é pensamento. Interessa-me ver e fazer uma pintura que faça pensar. Nesse sentido, a análise do meu trabalho pela Academia é estimulante e gratificante, como o foram as possibilidades que tive de desenvolver ensaios sobre a minha pintura e a relação desta com o cinema, nas revistas *Translocal* e *Cinema & Território*.

Com efeito, Filipa Venâncio dedicou parte da sua vida, também, ao ensino universitário, pelo que, fazer parte da Academia, numa perspetiva mais teórica, revela-se, igualmente, importante para o seu testemunho. Destaca também a relevância de ver o seu trabalho de pintura reconhecido em artigos de vários autores, como por exemplo os dois textos que João Miguel Fernandes Jorge publicou sobre a sua obra, nos livros sobre arte “Longe da Pintor da Linha Rubra” (2017) e “Estelas” (2021). Neste seu percurso, a artista fez, quase sempre, a curadoria do seu próprio trabalho, pensando as exposições de pintura como instalações, refletindo e escrevendo sobre a sua própria pintura, atribuindo-lhe uma faceta duplamente pessoal, construindo o ambiente em que pretende que o público sinta e veja o trabalho que expõe, numa partilha constante entre a sua obra e o público. Sempre trabalhou na pintura concebendo a ideia antes de a pintar, independentemente de ter ou não uma exposição marcada. Pintou em diversas dimensões, procurando sempre espaços alternativos para expor. É respeitada pelos seus pares, que também colaboram na curadoria das suas exposições. Outros há que, como nós, escreveram e escrevem sobre a sua obra. Filipa Venâncio considera que o exercício da pintura é uma atividade bastante solitária requerendo uma grande dose de recolhimento, de introspeção, de disponibilidade e de tempo e, nesse sentido, o estar em casa confinada, horas seguidas, a pintar é algo imprescindível e necessário. Acompanham-na em silêncio, observando as pinturas em primeira mão, Mia, a sua gata, e Estrela, a sua cadela. Acresce a doçura do seu sorriso, “cartão de visita” constante nas conversas que mantém entusiasticamente sobre a sua Pintura.

Pode seguir a vida e obra de Filipa Venâncio aqui: <https://www.filipavenancio.pt/>

À conversa com Melanie Pereira: O Cinema no Feminino «Por um cinema de respeito»

Inês REBANDA COELHO

Universidade Católica Portuguesa
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC)
insclh@gmail.com

Melanie Pereira (MP) é uma realizadora de cinema luso-luxemburguesa, nascida no Luxemburgo em 96', filha de pais emigrantes portugueses originários de Tondela. Atualmente vive no Porto, cidade onde optou por estudar cinema e onde permanece até hoje, sendo que no seu trabalho como realizadora tem explorado temas fulcrais como as migrações portuguesas e os direitos humanos, principalmente numa perspetiva feminina.

Ao iniciarmos a nossa conversa², Melanie falou-nos um pouco sobre o seu percurso pelo cinema, que, segundo adiantou, teve início com o seu ingresso na universidade em cinema:

MP - Antes de entrar para a licenciatura em cinema, não tinha qualquer tipo de interesse maior por cinema. Via muito raramente cinema, mas desde muito cedo que gosto muito de fotografia, sempre gostei e quando era adolescente era o meu hobby. Era a “Melanie da fotografia”, como era conhecida. Nasci e cresci no Luxemburgo e no secundário fui para a secção de Línguas e Literaturas Vivas, o que cá seria Humanidades e sempre tive muita relação com literatura, teatro, pintura, menos música, nunca tive muita afinidade. O que eu queria mesmo na altura era estudar fotografia, só que os meus pais não quiseram, porque, é o clássico, os fotógrafos que a gente conhece ou a maioria das pessoas conhece são mais os fotógrafos de casamento e eles não tinham muito interesse que eu fizesse isso. Então, comecei a pensar um bocado no que gostaria de fazer, até que um dia, estava a tirar umas fotografias no meu quarto a umas andorinhas que estavam lá, no início do verão, e peguei num tripé e decidi fazer uns movimentos com o tripé e calhou de estar a filmar, não sei como é que eu fiz, mas achei aquilo tão genial, que comecei a experimentar com a câmara, fazer movimentos. Fui pesquisar sobre cinema e muito rapidamente me apercebi que se calhar o cinema era uma junção de todas as artes, ou pelo menos foi o que pensei na altura, hoje não acredito de todo nisso, acho que o cinema é uma arte muito própria e isso resultou em eu fazer um PowerPoint muito extenso sobre o porquê de querer estudar cinema, apresentei aos meus pais e eles lá aceitaram. Então, o meu percurso começa aí. Na altura era para ir para Inglaterra, para a Universidade de Kingston estudar cinemas, mas por acaso vim passar um mês cá a Portugal com o meu irmão, que ele estava a tirar mestrado no Porto, e fiquei tão encantada pelo Porto que decidi ficar. Acabei por ir tirar a licenciatura na ESAP [Escola Superior Artística do Porto] e o meu primeiro contacto com cinema a sério é na licenciatura. (Pereira, comunicação pessoal, 2024, 22 de maio)

E avança:

² Entrevista realizada com recurso ao ZOOM no dia 22/05/2024

MP - Começa aí o meu percurso, as bases do cinema e o meu primeiro filme, fora os exercícios que fomos fazendo: a curta-metragem que fiz no último ano à cadeira projeto final, o filme *Aos meus pais* (2018), teve a sorte de ser selecionada para o DocLisboa, tendo sido o primeiro filme que tive a circular. Enquanto realizadora, começa aí o meu percurso. O *Aos meus pais* (2018) teve um trajeto muito bonito. É um filme sobre o processo de migração dos meus pais, no final dos anos 80, quando se mudaram para Luxemburgo e é um retrato da nossa família, de como vivenciaram a emigração deles, o Luxemburgo e como é que isso me poderá ter afetado, a mim e ao meu irmão enquanto filhos de migrantes. O meu percurso continuou, pelo menos o académico: quando finalizei a licenciatura tirei uma formação em cinema documental no IPCI [Instituto de Produção Cultural e Imagem], de onde resulta também uma curta-metragem. A seguir, fui para mestrado na UBI [Universidade da Beira Interior] onde realizei dois filmes o *Memória Descritiva* (2020) e o *Lugares de Ausência* (2021) e, durante todo esse processo, já desde 2019 que me encontrava também a trabalhar na minha primeira longa, *As Melusinas à Margem do Rio* que estreou em 2023. (ibidem)

Após falar um pouco sobre os seus primeiros passos como cineasta, mostrou-se relevante abordar os temas e elementos que Melanie retrata nas suas obras cinematográficas, como a natureza, a mulher, a migração portuguesa, a luta pelos direitos humanos, fazendo aqui um destaque aos direitos das mulheres, na questão da fragmentação e da procura pela identidade. Foi, por isso, oportuno querer saber o que a move a explorar estas temáticas e que outras gostaria de explorar nas suas obras futuras.

MP - Acho que qualquer obra é autobiográfica. As minhas são realmente autobiográficas, em primeiro plano. Para mim foi muito natural. Quando comecei a trabalhar no *Aos meus Pais* (2018), foi muito natural querer abordar as questões das migrações portuguesas, porque rapidamente percebi que há poucas obras que abordam algo que faz parte da nossa cultura. Somos um país migrante, estamos espalhados por todo o mundo (claro que também devido ao nosso passado de colonização), mas na Europa muito mais devido à emigração que se deu a partir dos anos 50/60 e achei muito curioso haver alguns filmes e, sobretudo, haver só um realizador que realmente trata sobre a temática, o José Vieira. Quando vim para Portugal deparei-me com o facto de ter crescido numa casa em que o regresso a Portugal era sempre algo muito desejado e que esse regresso ia ser algo que ia completar a minha identidade, não sei... Quando chego cá apercebo-me muito rapidamente que também sou colocada de lado por ser filha de emigrantes. Havia certos estereótipos associados a emigrantes, que eu não percebia muito bem o porquê, então, muito naturalmente, quis falar de coisas de que sabia. Nunca tive muito interesse em inventar histórias. Não é que a ficção seja inventar histórias, claro que não, mas entre escrever um argumento sobre algo que me seja demasiado distante e abordar algo que eu conhecia, que sabia defender, algo que partiu de uma perspetiva muito familiar, muito intimista, que facilmente se tornou universal, pareceu-me natural. Quando crio o *Ao Memória Descritiva* (2020) e o *Lugares de Ausência* (2021), faço-o sobre as casas ditas de emigrantes e a perceção que também existe sobre essas casas, a grandiosidade das casas (a crítica na altura), quando elas eram construídas com uma arquitetura completamente fora da caixa. Hoje em dia, é curioso, porque na minha investigação, rápido percebi que pessoas que nunca emigraram copiam agora essa arquitetura, o que é sempre muito engraçado. O que eu gostei muito de fazer no *Lugares de Ausência* (2021) foi tentar dar vida ou tentar fazer com que o espectador se relacionasse emocionalmente com uma casa de emigrante, com a ausência que essa casa sente durante o ano, quando está vazia e foi uma

experiência muito curiosa. Foi, também, tentar explorar esta questão da emigração através de várias perspetivas e vários povos. (ibidem)

E Melanie continua:

[Neste processo], as mulheres sempre foram algo muito presente. Eu desde muito nova que me chamo de feminista. Começou em casa, porque eu tenho um irmão mais velho e claro que as tarefas domésticas caíam sobre mim muitas vezes, então a revolta começa logo aí e continua. Em Portugal, curiosamente, consigo encontrar uma comunidade feminista o que, no Luxemburgo, na minha altura, era muito difícil. Era muito complicado eu dizer na escola que era feminista ou insinuar ou fazer trabalhos sobre autoras, porque era um país bastante conservador quando eu estava lá. Entretanto, também, já existem movimentos feministas no Luxemburgo. Portanto, as coisas mudam e ainda bem que sim, mas quando eu vim para cá, claro que o Portugal que eu sempre imaginei não existia: não é um país ideal, é um país extremamente conservador, machista, homofóbico, racista e foi algo também, um bocado difícil de encarar. Muito naturalmente, a temática das mulheres e das histórias das mulheres, das vozes das mulheres, foram-me sempre mais fáceis de me aproximar, por um lado, e sempre mais importantes de realçar, por outro. Já me colocaram a questão se eu n' *As Melusinas à Margem do Rio* (2023), porque é que eu só tenho mulheres e não tenho homens, se as experiências são diferentes? E eu digo, não. O meu irmão é homem, viu o filme e identificou-se a 100% com tudo o que estava a ser ali dito. Eu é que escolhi colocar mulheres, porque quero que o meu cinema seja com mulheres. Às vezes até há um certo desconforto em ter homens ou tentar ter homens, porque, isto se calhar é estranho de se dizer e não se deve dizer, mas, às vezes tenho um problema em conseguir-me relacionar com a visão do homem e pode ser o melhor homem do mundo, mas tenho dificuldade, então, sinto-me sempre mais à vontade com mulheres e com as vozes delas, as histórias delas e o que elas têm para partilhar. (ibidem)

No decurso da conversa, Melanie revela-nos os seus projetos futuros e a contínua presença feminina na sua obra.

MP - A longa-metragem na qual eu agora estou a trabalhar vai de novo ao encontro das mulheres. É sobre as mulheres de Castro Laboreiro e as mulheres que ficaram lá a cuidar daquela terra quando os homens emigravam, iam para a guerra, quando se começou a sentir a desertificação daquela zona para zonas mais do litoral. Hoje, por exemplo, é uma zona de transumância, que é uma tradição que também existe na Serra da Estrela, onde se muda o gado de uma zona mais alta para uma zona mais baixa no inverno e se regressa na primavera. Só que ali, em Castro Laboreiro, mudavam as aldeias todas, mudavam as famílias, o gado, os animais domésticos. Às vezes levavam as próprias portas das casas de uma casa para a outra. Hoje só existem duas mulheres ainda a fazer essa transumância. Eu estou a acompanhá-las nos últimos anos até à extinção desta tradição, sendo que as duas mulheres são uma mãe e uma filha. Quando a mãe morrer, a filha diz que vai parar de fazer, porque já não vê sentido em fazer isso. (ibidem)

Falámos sobre a presença da natureza em *As Melusinas à Margem do Rio* (2023).

MP - Também estavas a falar na natureza que eu acho que n' *As Melusinas à Margem do Rio* (2023), há uma maior aproximação à natureza do que nos outros filmes, também

por causa do mito da Melusina, mas eu também sempre fui muito próxima de visões ecológicas e sempre tive uma relação muito grande com a terra. Os meus pais vêm de famílias de agricultores. Nós, no Luxemburgo, tínhamos hortas onde os meus pais tentavam replicar um bocado a vivência deles de cá e eu fui crescendo com isso na cabeça. Quando me mudei para cá, [percebi que] aqui o contacto com a terra é muito diferente do de Luxemburgo e não é nem melhor nem pior, é simplesmente diferente. Por exemplo, em Portugal eu detesto as nossas florestas de coração, porque para mim não são florestas são eucaliptais e é uma coisa de que sinto muita falta, porque no Luxemburgo as florestas são completamente diversificadas, com árvores de todos os tamanhos, de todas as cores. Para *As Melusinas à Margem do Rio* (2023) nós filmamos no Luxemburgo durante o outono, as florestas que não foram usadas [no filme], deram imagens lindíssimas. Aquilo é outra coisa. Aqui eu sinto muito a falta de poder ir a uma floresta caminhar. Claro que tenho aqui o Parque da Cidade, mas é muito diferente. Mas depois há aqui uma relação com a terra. Durante a pandemia estive a morar em Tondela, na casa dos meus pais, que eles construíram. Foi a primeira vez que tive uma horta para mim própria e isso também estabeleceu um contacto com a terra diferente e algo que percebi que é muito geracional. Todos os meus avós tiveram muito contacto com a terra e eu também andava muito com a minha avó na altura; ela ficava felicíssima quando me via fazer qualquer coisa na terra. Tenho um respeito muito grande por isso. Eu li algures que em Castro Laboreiro não se consegue distinguir muito bem a pessoa da terra; que a pessoa tem, no bom sentido, uma espécie de animalidade nela e isso vem muito, realmente, do respeito que aquelas pessoas têm à terra, às montanhas, que te tiram completamente o folgo, são enormes, são belíssimas. (ibidem)

E continua:

MP - Todas as tradições pagãs que há naquela zona e todas as tradições pré-históricas, pré-pagãs que são da religião da mãe terra (sobre a qual também tenho vindo a ler muito). Terá sido a primeira religião, digamos, e faz tudo muito sentido essa primeira religião, o que falava, como era a relação das pessoas com a terra na altura, das comunidades com a terra e é algo que me fascina muito, com que sinto uma ligação muito forte. O desejo de deixar a cidade e ir morar para a montanha é cada vez maior, garanto-te. Por isso, sim, há uma necessidade muito grande e uma curiosidade também muito grande de continuar a abordar essas questões da natureza, da terra. E acho que este filme em Castro Laboreiro vai abrir muitas portas e vai cruzar aqui temas que tenho vindo a explorar, seja na esfera privada, seja na esfera artística. Acho que vão existir muitos pontos de encontro bonitos. (ibidem)

Sobre os direitos humanos, diz:

MP - Falaste dos direitos humanos, claro que os direitos das mulheres são sempre direitos humanos e eu tenho muita consciência de quando falamos de direitos das mulheres ou em feminismo, claro que é aquela noção que o feminismo não é só para as mulheres, o feminismo é de toda a gente. Perceber que os próprios homens beneficiam do feminismo. Vou ter sempre muita dificuldade em fazer um cinema que não seja político, que não invalide ele existir, só que não é algo com o qual me identifique. Isto é sempre um bocado arrogante de dizer, mas não faz sentido fazer um cinema que não tenha nada para dizer, ou melhor, não é que não tenha nada para dizer, mas que não ponha alguém a refletir. Eu não gosto muito de dizer, gosto é de pôr a

refletir. Acho que o filme *As Melusinas à Margem do Rio* (2023) foi muito isso para mim própria, foi mais do que eu dizer, foi pôr-me a refletir sobre o que é que a identidade pode ser e como podemos perceber isso dentro e fora de fronteiras. Conforme vamos avançando no tempo, o filme vai ganhando outros contornos, por causa de outros conflitos que começam a acontecer. O filme também estreia poucos dias depois da questão da Palestina voltar a ser realçada. Estava a iniciar a montagem quando se deu a guerra na Ucrânia e isso começou a ganhar contornos diferentes que também me fazem refletir sobre o lugar em que estou, o privilégio que tive, o privilégio que eu tenho em poder falar de identidade sem falar de fronteiras, necessariamente. Então, acho que o sentido do cinema para mim é pelo menos pôr a refletir. Claro que haverá sempre um lado estético, porque gosto de fazer as coisas bonitas, mas há sempre um lado muito reflexivo. (ibidem)

Após este esclarecimento sobre a sua visão e intenções por detrás dos temas que retrata, torna-se essencial destacar o percurso que as obras de Melanie fizeram por festivais de renome. Melanie lançou a sua primeira obra ao público, de que tem falado carinhosamente durante esta entrevista, em 2018, denominada *Aos meus Pais*. Com esta obra iniciou o seu percurso em festivais nacionais, ao obter o Prémio Especial do Júri do DocLisboa 2018 e duas seleções oficiais em 2019, no Caminhos do Cinema Português e no Porto Femme. Com o seu *Memória Descritiva* (2020) conquistou seleções oficiais no DocLisboa, Porto/Post/Doc, Caminhos do Cinema Português e no XXI Encontros do Cinema Português 2021. *Lugares de Ausência* (2021) leva-a novamente a ser premiada, desta vez pela Academia Portuguesa de Cinema nos prémios Sophia, obtendo novamente seleções oficiais no DocLisboa e no Porto/Post/Doc. Até agora, todas as obras que tinha realizado tinham sido curtas-metragens documentais, iniciando a sua primeira aventura nas longas-metragens com *As Melusinas à Margem do Rio* (2023), que ainda continua a percorrer festivais. Até à data, arrecadou quatro prémios no DocLisboa, um prémio no Porto Femme para Melhor Documentário da Competição Nacional, obtém uma seleção oficial no Porto/Post/Doc e dá o seu primeiro passo nos festivais internacionais de renome, ao ser selecionada para FIDMarseille - Festival International de Cinéma Marseille 2024. Para além deste trajeto, a realizadora teve a oportunidade de participar em La Factory des Cinéastes da Quinzena de Cineastas em Cannes e quisemos saber como correu essa experiência.

MP - Trata-se de um programa em que vão a países com baixa produção cinematográfica e elegem quatro realizadores emergentes, duas mulheres e dois homens, para fazerem um filme em corealização que integra realizadores internacionais. No ano passado, foi o norte de Portugal que foi selecionado, devido ao pouco equilíbrio que existe entre o que sai do Sul e o que sai do Norte. Houve uma *open call* e fui selecionada. Fui colocada juntamente com os restantes selecionados a fazer uma corealização com um realizador internacional. O meu caso é muito específico, porque não correu nada bem, por problemas com o corealizador e com as casas de produção, devido a abusos sérios. Eu quero muito tornar a história pública, porque no final acabei o filme sozinha, só que eventualmente, por causa do corealizador e das casas de produção, o filme não chegará a estrear. A estreia era para ser na Quinzena de Cannes, o que não aconteceu, mas tive a oportunidade de ir na mesma à Quinzena apresentar o novo projeto em que estou a trabalhar agora, a minha nova longa-metragem. Não retiro nada de bom desta experiência, a não ser em termos de currículo. (ibidem)

Tendo em conta o episódio retratado por Melanie, decidimos voltar a questões relacionadas com o seu trabalho, revisitando este assunto um pouco mais à frente. Ao ouvirmos a forma como Melanie falava nas suas obras, inevitavelmente isso suscitou-nos a curiosidade sobre que obras suas mais lhe falavam ao coração.

MP - Durante muito tempo eu não conseguia ver o *Ao meus Pais* (2018) sem chorar. Era difícil ver o filme, eu às vezes tenho a tendência para ser muito melancólica, muito triste e no final há uma parte onde falo sobre estar em Portugal, no país dos meus pais, na casa dos meus pais e os meus pais não estarem cá. Isso não me parecia a lógica correta das coisas e durante muito tempo, quando via o filme, afetava-me muito por questões com as quais ainda não tinha lidado. O cinema também tem sido muito terapêutico para mim, nesse sentido. Há pouco tempo vi o filme, no ano passado, e não chorei pela primeira vez. Já não me afeta, porque também sei que o meu pai este ano vai-se reformar, e por isso, ele eventualmente vem para cá, mas também já fiz as pazes com o processo deles, com o meu processo também, e com o saber que o Luxemburgo vai fazer sempre parte de mim. Tenho lá o meu irmão, a minha cunhada e sobrinha com dois anos e meio, que está a crescer lá e vai fazer lá a escola. Há sempre uma parte de mim que vai estar ligada ao Luxemburgo. Por isso, este filme já não me afeta tanto como me afetava há uns anos atrás. O filme que eu acho que mais gosto, ou que mais tive gozo em fazer, foi o *Memória Descritiva* (2020), porque percebi muito do meu processo criativo, como gosto de criar e fazer, e foi um filme muito libertador na altura, no contexto de pandemia. Permitiu-me pensar noutra coisa sem ser a pandemia. Também gosto muito do *Lugares de Ausência*, que foi um filme muito bonito de fazer e difícil, porque ainda estávamos em confinamento. Foi feito em 2021, ainda com uma série de restrições. *As Melusinas à Margem do Rio* (2023) foi mais difícil, por questões orçamentais e pela duração da concretização. Foram 5 anos a explorar um tema difícil. Foram muitas Melanies que passaram pelo processo. A Covid passou pelo meio; depois era muito tempo de espera entre uma coisa e outra e às vezes o filme ficava esquecido e eu estava a fazer outro. Foi um processo muito estranho. Em Viana [Olhares Frontais- XXIV Encontros de Cinema de Viana] acho que foi a sessão mais bonita de *As Melusinas à Margem do Rio* (2023) até agora, não só pelo público e pelo carinho, mas a projeção estava muito bonita, a sala era muito bonita e estava a dar-me muito gozo ver o filme. Estreou em outubro de 2023 e eu não estava bem pelo que aconteceu em Cannes, onde ponderei muito seriamente deixar o cinema, por isso, a estreia dele não foi uma estreia bonita, para aquilo que eu gostaria que fosse a estreia da minha primeira longa. Tem esse peso por cima, mas estou a conseguir afastar-me, ou pelo menos em Viana consegui ver o filme de outra forma, e foi muito bonito. Qual é o meu preferido? Não sei. É um experimental que eu tenho que se chama *Bees have headphones too*, de um minuto e quinze, em que estou com uma *handycam* a filmar abelhas. Foi muito fixe fazer isso (ri). Olha, não sei, mas desconfio que o de Castro Laboreiro vai ser dos filmes que mais vou gostar de fazer. (ibidem)

Exatamente por ter passado recentemente do formato de curta-metragem para longa-metragem, quisemos saber quais as principais diferenças que detetou nesta transição.

MP - A primeira diferença foi a de que a longa-metragem foi o primeiro filme independente, enquanto todas as minhas curtas foram académicas - algo que saliento sempre que estou com estudantes é que aproveitem ao máximo enquanto estão na escola de cinema, para fazerem o máximo de coisas. Façam um filme por semestre vosso, sejam os realizadores, aproveitem esse tempo. Quando estamos a estudar

cinema estamos tão por dentro do pensamento de cinema e da teoria, que temos possibilidade de experimentar livremente. Eu gosto muito de experimentar com a câmara, com a imagem, com os sons, o que numa longa-metragem é mais difícil. Quando estava a fazer *As Melusinas à Margem do Rio* (2023), ainda não estava muito ciente de qual era o meu processo criativo. Foi algo que fui descobrindo ao longo do processo. A dificuldade em fazer uma longa não é pensar como é que agora vou ter material para fazer uma hora e meia de filme, não é essa a dificuldade. Para mim a dificuldade foram os momentos de espera enormes, semanas, meses, questões relacionadas com o ICA [Instituto do Cinema e Audiovisual], não sabermos se iríamos ter financiamento para fazer o filme, mas tínhamos de fazer. E, enquanto estávamos à espera de que o ICA dissesse que sim ou não, não podíamos fazer nada, o filme vai para o fundo da gaveta e fica lá à espera. Depois, de repente, temos um apoio e podemos avançar com o que for, o filme sai da gaveta, mas tu já não te lembras muito bem, porque já estás noutra fase e pensas: Mas será que quero fazer como está escrito? Depois há muita escrita e reescrita, porque muito tempo passou, por causa da pandemia, atrasou logo tudo um ano, não foi mau para mim, porque até me deu mais tempo para pensar, candidatamo-nos até ao apoio para produção, nem pedimos para o desenvolvimento, e o que mais gostei de n' *As Melusinas à Margem do Rio* (2023) foram as filmagens. É do que gosto sempre mais, obviamente, mas gostei por estar a filmar em equipa, tinha uma equipa comigo e andamos a filmar em sítios belíssimos, tanto no Luxemburgo, como cá. O último dia de rodagens cá em Portugal foi dos dias mais bonitos de que tenho memória de filmar, que foi relativamente ao plano em que eu estava dentro da água, à espera de que o sol se pusesse, ali à beira do Rio Lima. Foi tudo muito bonito, aquilo que as personagens partilharam comigo de forma tão livre, tão honesta, foi algo que acrescentou à experiência. O mais difícil, para além dos tempos de espera, foi o processo de montagem. Para mim, as questões que estava a abordar no filme já estavam ultrapassadas e não estava com desejo de voltar. Já não fazia sentido voltar a falar dessas questões, mas, também foi um momento muito bonito, que eu precisei de ouvir do meu montador, o Tomás Baltazar: «Melanie, isto não é a vida real, isto é um filme» e eu fiquei a olhar para ele, «tu tens toda a razão». Isto realmente é um filme, não é a vida real, por mais documental que seja, é só um filme e a partir daí o processo desbloqueou. Foi muito difícil estar habituada a fazer tudo sozinha e de repente ter pessoas a dar *inputs*, e na montagem foi muito estranho ter alguém comigo, mas no final acho que o filme sem o Tomás não existiria a 100%. Claro que houve uma altura em que tive medo de não ter material suficiente para fazer uma longa, mas o primeiro *draft* que fizemos do filme tinha 7 horas, por isso, havia mais do que material para fazer uma série, se a gente quisesse (ri). O momento mais especial foi quando o som já estava feito, a correção de cor e quando já vimos o filme em Fafe, em casa do Maurício, que tratou da pós-produção sonora. Lá, vimos o filme pela primeira vez do início ao fim com som com tudo, ao fim de 5 anos, fiquei «finalmente, chegámos». Nunca pensei que iríamos ver este dia, mas cá está ele. Mas há coisas que quero mudar, definitivamente. Eu não quero estar dependente de financiamentos, não quero estar parada entre espero e não espero. Não posso permitir isso, nem me quero sujeitar a isso, nem quero que faça parte do processo criativo só porque estamos à espera de dinheiro. Também, com a experiência que tive em Cannes, onde fiz um filme de ficção, (foi a primeira ficção que fiz), éramos uma equipa muito grande, era um aparato muito grande e era uma curta-metragem. A posição de realizadora dentro daquele modo de produção para mim não fazia sentido, como estarmos a preparar uma cena e eu estar sentada no sofá à espera de que tudo esteja pronto, para mim isso não faz sentido, estar assim nessa posição de “estar acima dos

outros”. Eu não gosto desse tipo de hierarquia, não faz sentido nenhum. Então, para mim era muito difícil estar ali e não dizer, olha, precisas de ajuda com o cabo ou o que fosse? «Não, não, senta-te. Não!» Gosto de ter liberdade de ir fazer as coisas, experimentar, foi algo que n’ *As Melusinas à Margem do Rio* (2023) não houve. Esse momento de experimentação, momentos em que pudesse ser mais espontânea com a câmara e é algo que gostaria de implementar. Sabendo que vou ter sempre prazos, orçamentos, essas responsabilidades, quero conseguir um compromisso entre eles e é algo que ainda estou a descobrir, a experimentar e espero mesmo conseguir descobrir qual é o método de produção mais eficaz. (ibidem)

Face a esta perspetiva de Melanie, quanto às experiências diversificadas que teve na criação das suas obras, quisemos perguntar-lhe o que é que gostava de ver feito mais vezes no cinema, especialmente nos países onde tem criado as suas obras.

MP - Não tenho nenhuma ligação com o cinema luxemburguês, de todo. Luxemburgo é um país sobretudo de coproduções e não é um cinema com que me identifique, seja pelas temáticas que abordam ou pelos modos de produção. Eu gostava de ver um meio de cinema em Portugal menos competitivo. Gostava de ver mais respeito entre as pessoas, mais colaboração. Não me interessa o que realizador X ou Y faz em termos de cinema. Cada um faz o cinema que faz. Nem toda a gente gosta do meu cinema, e está tudo bem, cada um faz a arte que faz, só que o cinema não sou só eu a fazer. O cinema é realmente uma arte colaborativa, não só quando estamos a fazer um filme, mas também fora dele, dentro dos festivais, dos concursos, dos apoios, das programações, dos cineclubes, de tudo. Sobretudo de há um ano para cá, confesso que estou muito cansada do cinema português. Sou muito nova para dizer isso, mas estou muito cansada, muito farta deste cinema português que é mesquinho, mentiroso, abusivo, um meio de coscuvilhice como eu nunca pensei ver. Haver menos abuso e haver liberdade e segurança para denunciar abuso. Não há de todo segurança para denunciar abuso. É algo de que me tenho apercebido muito facilmente e a liberdade de denunciar abuso não é só relativa ao abuso que nós próprios sofremos, mas também o abuso aos outros. Quando no ano passado saí da experiência que tive com o projeto de Cannes, de repente tenho pessoas a dizerem-me, «então, trabalhaste com ele e não sabias que isso ia acontecer?». Eu não! Só queria fazer um filme. Então, se tu sabias, a tua obrigação era teres-me dito - e isto quebra também relações de confiança profissional com muitas, muitas pessoas. Eu quando digo que estou cansada do cinema português, é porque não sei em quem confiar. Prefiro fazer as minhas coisas de modo solitário com o mínimo de pessoas possível, porque é uma forma de defesa, um mecanismo de defesa. Isso é triste numa arte que é supostamente colaborativa e a mim entristece-me ainda mais quando são mulheres que vão por trás das tuas costas e te massacram. Por um cinema que respeite mais, que seja mais justo, mas igualitário e seja um cinema de paz.

Para finalizarmos a entrevista, quisemos saber se havia alguma mensagem que Melanie quisesse deixar para os investigadores, mas especialmente trabalhadores de cinema, dado as situações de abuso reportadas, que iremos manter em anonimato por questões legais associadas, mas alertando para a sua ocorrência.

MP - Às vezes quando olho para os estudantes de cinema, fico a pensar, coitados, porque fui estudante há pouco tempo e em tão pouco tempo mudou tanta coisa. Eu acho que há muita gente boa dentro do cinema português, os tubarões é que são ou

fazem-se de mais fortes do que a gente pensa e eles não são assim tão fortes quanto isso, que é algo que também tenho vindo a perceber. A questão é se esses tubarões têm aliados ou não e, uma pessoa ao ser neutra, transforma-se num aliado, quer queira quer não. O conselho que deixo é que, se há uma coisa que eu quero no cinema português é simplesmente quebrar o silêncio e isso vai desde os profissionais, que já estão na área há muito tempo, aos que começaram ou estão na escola de cinema, porque se há uma coisa que eu percebi é que a micro-atmosfera de agressão que existe desde a escola de cinema é uma réplica do que acontece cá fora, só que cá fora acontece numa escala maior. Como é que uma pessoa pode contornar isso? Porque nem todos temos de ir à luta, o ideal seria isso, irmos todos à luta, mas nem todos temos de o fazer. Por isso, mesmo dentro das escolas de cinema, o que eu digo aos estudantes é que quando vocês tiverem de falar, falem, porque é a partir daí que a gente começa a mudar e mais do que eu querer que tenhamos financiamentos mais dignos, trabalhos mais estáveis, menos precariedade (eu tenho quatro trabalhos e sei perfeitamente). Todos sabemos que mais do que isso é mesmo só quebrar o silêncio contra os tipos de abuso que acontecem dentro do cinema por parte de colegas nossos.



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

ISSN: 2183-7902