

EMANCIPAÇÃO E RESIGNAÇÃO.

PRESENÇA E EXPRESSÃO FEMININAS NO CINEMA DO PREC

Mickaël Robert-Gonçalves¹

Resumo: Existem, no corpus de “documentários” realizados durante o PREC, vários programas feitos para a televisão, notavelmente as produções das cooperativas Cinequipa e Cinequanon. Num documento enumerando a produção das cooperativas editado pelo IPC, é possível destacar uma categoria em particular intitulada “Nome- Mulher” que reúne filmes de 45 minutos sobre assuntos relativos a condição feminina em Portugal. Um deles, *Nascer, Viver, Morrer*, é por exemplo, um documento sobre os olhares e os discursos de mulheres de diferentes gerações (uma jovem, sua mãe e sua avô) falando do casamento, do divórcio, ou do parto, operando assim uma forma de libertação do discurso feminino. Tomando vários exemplos de filmes, como *Applied Magnetics* e as suas operarias ou as meninas de Lucia e Conceição, essa comunicação pretende analisar alguns elementos característicos dessa expressão feminina. Ainda vista como figura central da casa, mas também membro activo dos processos políticos, a mulher parecia representar, ao contrario das vozes masculinas politizadas, uma figura de resignação frente ao ideal revolucionário. Esses documentos, expressões dum cinema-directo, oferecem uma outra visão dos eventos sociais no Portugal dos anos setenta.

Palavras-chave: Cinema português; Cinema e revolução; Cinema militante; Condição feminina; Cinema directo.

Contacto: mickael.robertgoncalves@gmail.com

Introdução

No filme de ficção *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros (2000), que a própria realizadora assume como uma visão feminina e aventureira sobre a Revolução dos Cravos, há cenas que se destacam, afastando-se do drama burguês proposto pelo filme: mulheres na rua, no dia 25 de Abril, gritando “Liberdade sexual!”, simbolizando a necessidade de emancipação feminina. Noutro filme, *Cooperativa Cesteira de Gonçalo* (1975), realizado durante o PREC por António de Macedo, há um momento que parece surpreender o cineasta: ele interroga uma mulher sobre a repartição do trabalho e a desigualdade de salários: “Porque é que os homens ganham mais?”, ao que ela responde: “Porque eles têm mais mérito”. Aqui rebenta a voz duma resignação

¹ Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, França

pragmática que aparece em total contradição com a abertura permitida pela revolução em marcha.

Esses dois exemplos são signos duma interrogação forte sobre a presença feminina no processo revolucionário, presença que o cinema tentou revelar. Para além da representação da presença das mulheres na revolução, existem vários filmes produzidos durante o PREC que têm por assunto principal a condição das mulheres. Assim, um dos programas da Cinequipa, uma das cooperativas ativas nesse período, tratava da condição da mulher em Portugal, como é indicado por um dos seus membros, José Nascimento: “Depois do 25 de Abril, fazíamos dois programas: um sobre a mulher, outro sobre os miúdos, mais pedagógico. [...] Por exemplo, havíamos levantado uma polémica com um filme sobre o aborto...” (Robert-Gonçalves 2011, 125). Num artigo titulado « O lado feminino da Revolução dos Cravos », Marco Gomes escreve:

Integrada num *modus vivendi* profundamente heterogéneo, a mulher conquistou espaços de intervenção e participou nos grandes debates/confrontos suscitados pelo período revolucionário. Essa necessidade de expressão, potência comunicativa, versou o âmbito político, social e cultural. E recorreu a diversos tipos de linguagens (verbal, cinésica, iconográfica) e canais de transmissão (jornais, boletins, revistas, manifestos). (Gomes 2011, 2–3)

Essa afirmação revela a fórmula « necessidade de expressão », que se traduzem “diversos tipos de linguagens”. De certa maneira, esta apresentação é um contributo modesto, complementar do artigo de Marco Gomes, recorrendo à análise estética para caracterizar a presença feminina nos documentários do PREC; insistir no papel das mulheres nas lutas operárias e sociais e, enfim, aludir ao papel do cinema no processo de emancipação.

1. Presença e voz femininas: um discurso entre a resignação e a esperança

No filme *Cooperativa Cesteira de Gonçalo*, há uma cena interessante que talvez explique a complexidade da expressão das mulheres nos filmes daquele corpus:

perante a ausência de mulheres na comissão de trabalhadores da cooperativa, um dos membros responde que o papel da mulher em Gonçalo, mesmo quando ela trabalha na cooperativa, também é o de ser a dona de casa. Toda a questão feminina parece ficar presa entre as vozes masculinas dominantes – mesmo se são as vozes dos libertadores – e a sua tentativa de emancipar-se dos discursos que foram impostos durante anos – ou melhor, durante séculos – pela Igreja Católica e depois, num sentido ainda mais perentório, pelo regime do Estado Novo:

As diretivas educadoras confinavam a mulher ao lar, local de eleição para desenvolver a sua atividade de esposa atenta e mãe sacrificada. O trabalho feminino fora de casa não era apreciado porque perturbava a coesão familiar. A submissão em relação ao homem, ao qual devia obediência, figurava nos documentos jurídicos. O conservadorismo católico regulava os costumes e a moral. E a censura, longe de se resumir ao sistema anedótico do corte acéfalo e do óbice imbecil, modelava as ideias e procurava conservar o *ethos* cultural definido. (Gomes 2011, 4)

Há que confrontar essa afirmação com o facto de que, mesmo se já existia antes da revolução um “fortalecimento das reivindicações femininas para melhores condições de trabalho, aumento de salários e criação de estruturas sociais” (Gomes 2011, 6), a condição da maioria das mulheres em Portugal ainda era muito difícil em 1974. Assim, não é só a herança do Estado Novo que impedia as vozes das mulheres de celebrar completamente o 25 de Abril, senão uma forma mais aguda de não acreditar nas mudanças sociais. É relevante o número de entrevistas em documentários onde se ouvem mulheres, trabalhadoras e camponesas, assumindo que a revolução não poderá mudar as suas condições de vida. Um exemplo forte surge nas entrevistas com mulheres realizadas por Glauber Rocha em *As Armas e o Povo* (1975). Filmada por trás duma grade, uma jovem responde, depois de um momento em que parece hesitar, “talvez” quando Glauber Rocha lhe pergunta “A senhora acredita na revolução?”; depois, quando o cineasta brasileiro arrisca a pergunta “O que é

que a senhora pensa fazer para mudar a situação?”, com convicção, a mulher levanta a cabeça e diz “trabalhar”. Em apenas um minuto, a entrevista revela que a mulher ganha menos do que o seu marido, que ela vive numa barraca, com filhos, e que, para além de trabalhar para sobreviver, ela deve também tomar conta da casa e da família. Essa particularidade da mulher, oprimida na família, e explorada no trabalho, talvez desenhe uma forma de resignação mais franca. Essa testemunha, captado com vitalidade por Glauber Rocha, que provoca realmente a expressão dum povo até agora invisível, pode ser associado a outras entrevistas realizadas no filme *Applied Magnetics – O Início de uma Luta* (1975), em que ouvimos várias operárias desesperadas depois da fuga do patrão.

Mas, se voltarmos ao filme *As Armas e o Povo*, notamos que as entrevistas de mulheres “pobres” são montadas em continuidade, formando assim uma “sequência feminina” na primeira parte do filme. Um pouco mais tarde, há outra sequência com várias jovens, provavelmente estudantes, que propõem um discurso diferente, mais construído, centrado sobre um futuro de conquista de direitos para as mulheres. Glauber Rocha pergunta-lhes o que é o Movimento Democrático de Mulheres, revelando assim que essas mulheres fazem parte de um movimento social existente desde o fim dos anos sessenta (1968). Após a Revolução, o MDM tinha participado na defesa de vários direitos das mulheres como a igualdade de salários, a proteção efetiva da maternidade, a criação de creches e de escolas, a igualdade jurídica e o direito à interrupção voluntária da gravidez. De facto, revela-se assim uma clara diferença entre o discurso das mulheres da primeira sequência, hesitante, com frases curtas, e o discurso dessas jovens em que se sente a influência da dialética própria da construção dum debate político-social. As duas sequências oferecem duas visões de mulheres, as primeiras, uma alegoria do povo sempre oprimido (e que ainda haverá de sofrer), filmado com jogos de contrapicado da câmara, as segundas, mais educadas, porta-vozes duma luta mais ampla.

2. Operárias e camponesas em luta

Se as mulheres aparecem frequentemente inseridas no processo geral da revolução, participando, por exemplo, nas manifestações, o cinema do PREC revela que as mulheres não só participaram mas que foram também atores fundamentais para uma tomada de consciência da sociedade portuguesa sobre grandes assuntos sociais – o divórcio, o aborto, a igualdade entre sexos – mais também políticos – a democracia, o valor do trabalho, a importância do debate público. Filmes como *Applied Magnetics* ou *O Caso Sogantal* (1975) revelam como as mulheres puderam afirmar-se com as suas vozes e assim (re)tomar um lugar digno. A escritora Maria Teresa Horta afirma, talvez com exatidão, o que foi o 25 de Abril para as mulheres: “Eu costumo dizer que toda a gente ganhou com o 25 de Abril em Portugal. Mas as mulheres particularmente. Porque as mulheres de repente descobriram que podiam ir para a rua, descobriram que podiam dizer não, não quero isto.” (Correia da Silva 2014). A importância de “dizer não” tem um sentido particularmente relevante quando falamos das lutas operárias.

Um dos filmes emblemáticos que anuncia os conflitos entre operários e patrões é *Applied Magnetics*. *Applied Magnetics* é o nome de uma empresa norte-americana instalada em Portugal; durante o PREC, a empresa parou a atividade, recusando-se a pagar indemnizações aos operários. Fernando Matos Silva explica a realização do filme:

Applied Magnetics dá mais tarde um filme que se chama *Contra as Multinacionais*. É um filme bastante importante, que mostra pela primeira vez o caso de uma empresa que fecha e que se põe em fuga do país: um dia, camiões entram e levam as máquinas! Essa primeira luta é emblemática porque permite ver o que vai acontecer. O filme mostra cenas onde as jovens operárias estão a chorar porque se sentem traídas pelo patrão americano que não quer pagar os salários... Depois disso, houve muitos casos similares. É isto que mostra e explica *Contra as Multinacionais*. É um conjunto de lutas que seguíamos. Tínhamos a

capacidade de ver os problemas sociais e políticos do país. (Robert-Gonçalves 2011, 108)

Aqui aparece uma questão que constitui um dos aspetos do cinema militante: não se sabe inicialmente quais são as imagens que se tornarão os símbolos do acontecimento na história visual, mas cada filme que acompanha o acontecimento é um documento e, como tal, pode deixar imagens que serão reutilizadas. As imagens das operárias despedidas da Applied Magnetics acabaram por tornar-se um caso simbólico, notavelmente o rosto de uma jovem chorando, exausta, que acabou por constituir um símbolo da dureza do capitalismo; essas imagens foram registadas pela Cinequipa em 1975 para o filme *Applied Magnetics*, foram utilizadas no filme de Rui Simões, *Deus, Pátria, Autoridade* (1975) como ilustração da violência capitalista; dois anos depois, a Cinequipa transformou o caso da Applied Magnetics num exemplo do capitalismo brutal que existia em Portugal e no mundo ocidental em geral no filme panfletário *Contra as Multinacionais* (1977). A circulação de imagens favorece a modificação do sentido – de um caso singular a um modelo exemplar – e contribui para introduzir essas imagens nas recordações e fazer com que a memória de uma luta particular entre também na história do movimento revolucionário, como, aqui, a particularidade da exploração das mulheres.

No filme, também há uma sequência de entrevistas realizadas dentro da fábrica. Cada operária entrevistada é apresentada através de uma legenda com o nome, a situação marital e o número de filhos. A escolha do lugar é simbólica: as operárias são filmadas no mesmo lugar onde passavam o dia todo a trabalhar, exatamente no mesmo sítio onde elas provavelmente esperavam pelo fim do dia de trabalho com impaciência. No entanto, no filme, elas já não podem trabalhar, a fábrica não está a funcionar: o espaço foi subvertido ou, como o diz Bernard Benoliel num artigo sobre as relações complicadas entre o cinema e o mundo da fábrica: “por um momento, a fábrica transforma-se em escola” (Baecque, Bouquet, and Burdeau 2008, 56), dando-se a possibilidade de experimentação da democracia direta na comissão de trabalhadores, na

organização da ocupação e permitindo ainda a criação dum momento coletivo onde se pode falar da memória das lutas passadas e também começar a pensar ao futuro, isto é, “tomar consciência” do que se pode/deve fazer para melhorar as condições de vida. Assim, não é surpreendente ver a equipa de rodagem perguntar a uma das mulheres: “Acha que isso vai levantar uma consciencialização política?”, ao que responde a operária – “Eu, por mim, não espero nada, já...” – revelando mais uma vez a voz da resignação.

3. “A questão feminina”: a conquista da expressão livre

Os filmes citados são filmes sobre assuntos vastos como a luta operária ou o curso da revolução, onde surgem, por vezes, olhares femininos. No corpus de filmes do PREC, há também filmes de intervenção diretamente focados sobre a condição feminina. Assim, esses filmes parecem confirmar a frase de Manuela Tavares: “Após o 25 de Abril, milhares de mulheres sentiram, pela primeira vez, o que significava “participar” e “tomar a palavra”. Nas reuniões, quer se tratasse de pequenas ou grandes assembleias elas tomavam a palavra, para espanto de alguns homens.” (Tavares 2008, 256).

Os títulos revelam várias preocupações: por vezes, são retratos do trabalho das mulheres (*Atadeiras de Peniche* (1975), *Uma família Alentejana* (1974), *Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira* (1975)); outras vezes, sublinham questões fundamentais para a evolução das mentalidades e a emancipação feminina, assuntos que atingem um ponto culminante com a questão do aborto (*O Aborto não é um Crime* (1975), cujo título é explícito), que surge como reivindicação das mulheres portuguesas no pós-25 de Abril enquanto essa prática foi proibida em Portugal. Marco Gomes sublinha a importância do período do PREC para o movimento de emancipação:

O período de transição para a democracia marcou o início de profundas alterações no quotidiano de muitas mulheres, com impacto direto nas suas vidas. Por exemplo: as pessoas casadas pela Igreja passaram a poder divorciar-se; consagrada a igualdade entre mulheres e homens em todos os domínios da vida; fixado o salário mínimo nacional; abertura às

mulheres das carreiras da magistratura judicial, do ministério público, dos funcionários da justiça, da diplomacia e de todos os cargos administrativos locais; revogadas as disposições que reduziam penas ou isentavam de crimes os homens, em virtude das vítimas desses delitos serem as suas mulheres ou filhas; abolido o direito do marido abrir a correspondência da mulher. (Gomes 2011, 7)

O filme *O Aborto não é um Crime*, por exemplo, apoia a luta das mulheres, retratando a experiência criada numa clínica particular popular onde o aborto era clandestinamente praticado e onde existia também um centro de planeamento familiar. O filme mostra a receção dessas práticas pela classe operária. Noutro filme intitulado *Nascer, Viver, Morrer* (1975), o aborto é só um ponto cego: nenhuma mulher se atreve a falar desse assunto, mas, quando a mulher que foi parteira de quase todo a aldeia de Paradinha relata o seu papel, é inevitável pensar na questão do aborto – e também é o que parecem procurar os realizadores quando perguntam à mulher se já houve “acidentes”.

Outra sequência do filme também trata do divórcio dum modo interessante: confronta três gerações de mulheres num mesmo plano, a filha, jovem e tímida, a mãe e a avó. O realizador/investigador provoca reações de embaraço o de riso nervoso quando faz perguntas sobre a intimidade, o papel da mulher, o divórcio e a sexualidade. Nessa sequência, surgem as diferentes temporalidades da sociedade portuguesa, cada uma com as suas crenças e motivos; claro que a avó quer defender o casamento como elemento sagrado que não se deve romper, a mãe ainda parece convencida de que o casamento também deve manter-se, mas admite que às vezes é complicado, e a filha tenta assumir que, quando o casamento não permite a felicidade dos casais, talvez o divórcio seja razoável. O movimento de câmara nessa sequência descreve as relações de respeito, quase uma hierarquia familiar, porque o jogo de olhares entre as mulheres, as expressões dos rostos, os gestos das mãos, mostram como o discurso da filha tenta “emancipar-se” também do quadro de pensamento das gerações anteriores.

Conclusão: sobre a relação entre a câmara e o discurso feminino

Duma certa maneira, os filmes confirmam a ideia de que a revolução também foi feminina; a presença relevante de mulheres nas imagens e a expressão possível das suas vozes no debate público mostram como a

Revolução de Abril abriu novos horizontes à mulher portuguesa, permitindo recuperar antigas formas de intervenção no espaço público e inaugurar outras. Foi numerosa, efetiva e inédita a participação em manifestações, na gestão de empresas, nos sindicatos, nos órgãos do poder local, nas estruturas populares de base, na imprensa, na cultura e na política. As mulheres impuseram uma presença até aí inexistente e fundaram um caminho de conquistas que ainda hoje não se esgotou. (Gomes 2011, 17)

Esta tentativa de análise de imagens de mulheres nos filmes do PREC também aparece como um ponto conveniente para interrogar o cinema de intervenção, e não só no seu aspeto “provocador” de acontecimento ou de pensamento. No caso das mulheres, as cenas analisadas previamente mostram como os realizadores vinham com ideias predefinidas e caíam sobre uma realidade que parecia resistir. Não se pode dizer que essas mulheres eram então contra-revolucionárias. Embora a mulher cansada de *As Armas e o Povo* afirme não querer participar no desfile do Primeiro de Maio, estamos aqui frente a uma força que era capaz de abafar (e que talvez tenha acabado mesmo por abafar) a esperança revolucionária e que não é nada mais que a pobreza, com as suas consequências (humilhação, desgosto, medo). Se há nesses filmes uma vitalidade da fala, dos gestos, da emancipação, há também a outra face da mesma moeda, a resignação e a desilusão.

BIBLIOGRAFIA

Baecque, Antoine de, Stéphane Bouquet, e Emmanuel Burdeau. 2008. *Cinéma* 68. Paris: Cahiers du cinéma.

Correia da Silva, Guilherme. 2014. “As mulheres da Revolução dos Cravos | Portugal – 40 anos do 25 de Abril.” *DW.DE*. <http://www.dw.de/as-mulheres-da-revolu%C3%A7%C3%A3o-dos-cravos/a-17510615>.

Acedido em 4 de Maio de 2014.

Gomes, Marco. 2011. “O lado feminino da Revolução dos Cravos.” *Storia e Futuro*, no. 25. http://www.storiaefuturo.com/pdf/1377_pt.pdf.

Acedido em 4 de Maio de 2014.

Robert-Gonçalves, Mickaël. 2011. “Le cinéma d’avril. Approche historique et esthétique du cinéma d’intervention politique au Portugal”. *Mémoire de Master 2*. Paris, France: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

Tavares, Maria Manuela Paiva Fernandes. 2008. “Feminismos em Portugal (1927-2007).” <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1346>.