

## *Realizadoras Portuguesas: Uma antologia necessária*

Mónica Santana Baptista

Escola Superior de Teatro e Cinema, Portugal  
monica.santana.baptista@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-3129-5422>



Liz, Mariana e Owen, Hilary. 2023.  
*Realizadoras Portuguesas: Cinema no Feminino na Era Contemporânea*.  
Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais, 314 pp. ISBN: 9789726717362.

Um conjunto de mulheres decide escrever sobre outras mulheres. As primeiras refletem sobre o trabalho e percurso das outras, realizadoras (e não só), com o intuito de dar visibilidade aos seus filmes e percursos no panorama cinematográfico português, no qual as mulheres continuam em minoria, apesar dos avanços que aconteceram depois de Abril de

*Aniki* vol. 11, n. 2 (2024): 206-214 | ISSN 2183-1750 | doi: 10.14591/aniki.v11n2.1079

Publicado pela AIM com o apoio do IHC, NOVA-FCSH. Financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020. © Autor(es).

1974. O resultado é a antologia *Realizadoras Portuguesas: Cinema no Feminino na Era Contemporânea*, editada pelo Instituto de Ciências Sociais e organizada por Mariana Liz e Hilary Owen.

No prefácio, Lídia Jorge lembra que foi necessária uma “tremenda batalha” para que a valorização das trabalhadoras do cinema, nomeadamente ao nível do seu estatuto de realizadoras, acontecesse. Esta obra condensa assim “um exercício de consciencialização notável” (p. 24). A força inventiva, a combatividade e a perseverança permitiram a estas mulheres – mesmo que à margem e em solidão criativa – concretizar os seus projectos, procurando um espaço de visibilidade e reconhecimento nacional e internacional. A diversidade de ensaios permite um olhar sobre renovados imaginários cinematográficos, mas o que se destaca é um mundo dividido, questionável e injusto no que toca às questões de género.

### **Filmes no feminino e um país no feminino**

No epicentro dramático deste livro estão um país, alguns filmes e algumas personagens que lançam, de novo, as perguntas do costume, no contexto contemporâneo do pós 25 de Abril: o que é ser mulher, como lidar com a maternidade, como lutar contra as várias desigualdades que persistem? O cinema não teve os adventos feministas que se sentiram, por exemplo em França. *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, publicado no período da ditadura, não teve seguidoras na sétima arte. O lugar antes e depois de 1974 foi de resistência. Nunca foi fácil fazer e realizar cinema em Portugal, sobretudo por mulheres.

As organizadoras Mariana Liz e Hilary Owen não escondem que a colectânea pretende dar visibilidade ao cinema feminino nacional. O desafio acarreta a complexa questão: como trazer para a reflexão os trabalhos que, ao longo dos anos, estas autoras desenvolveram para conseguir fazer cinema numa nação periférica, onde a cultura, e em particular a sétima arte, têm uma expressão residual na sociedade? Este livro é um primeiro passo nesse caminho de reconhecimento. Seria importante encontrar formas para levar ao conhecimento da sociedade civil a diversidade de cinema feito em Portugal, sobretudo cinema no feminino. O problema retorna à distribuição, à educação para o cinema que permita a aproximação do espectador a filmes, temáticas, autores e abordagens que se afastam de um lugar-comum narrativo e estético,

muito ditado pela lógica televisiva. As dificuldades para trabalhar em cinemas são acrescidas para as mulheres, não apenas porque muitas conciliam outras actividades, também elas reprodutivas, mas também porque os papéis de liderança parecem ter sido estipulados para os homens. Uma realizadora precisa de provar que é capaz de liderar, ter capacidade de saber o que está a fazer, de ter uma espécie de “punho firme” para levar avante uma obra, desde a concepção, à rodagem, pós-produção e divulgação.

Manuel Penafria começa a primeira parte – *Histórias* – com um estudo sobre Noémia Delgado, focando-se no caminho que a cineasta desbravou para tentar realizar os seus projectos. A biografia filmográfica de Delgado é, sobretudo, composta por filmes que não saíram do “papel” e do argumento. “Um cinema sem filmes” (p. 59) é a luta de Delgado para se afirmar através de “filmes-projecto” que abrangem o período 1965-1988, sendo *Máscaras* (1976), documentário rodado em Trás-os-Montes, o seu filme mais relevante. Assume-se, então, a filmografia desta realizadora num sentido lato para tentar perceber a visão e os interesses desta profissional, que realizou as curtas-metragens *Actualidades* e trabalhou como montadora em filmes como *Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963). Depois de *Máscaras*, Delgado, vê-se arredada ao longo dos anos do papel de realizadora de cinema. Mas não desiste. Em 2010, continuava a lutar por ver os seus filmes produzidos – nessa altura, uma adaptação de *O Físico Prodigioso*, com um olhar muito particular sobre a obra de Jorge de Sena. Delgado fez entrevistas a vários realizadores, que reflectem a partilha de preocupações comuns em relação às dificuldades financeiras e impedimentos criativos na concretização dos filmes, não se querendo sentir isolada na luta para tentar fazer cinema, sobretudo sendo mulher. Penafria considera, de forma consistente, todo o percurso da autora, para dela termos uma visão múltipla.

No segundo capítulo, Ana Isabel Soares debruça-se sobre Margarida Gil, uma das poucas cineastas portuguesas que se mantém ativa desde a década de 70 do século XX. Em 1987, Gil realizou a primeira longa-metragem, *Relação Fiel e Verdadeira*, uma adaptação da biografia seiscentista da religiosa Antónia Castelo Branco que muda a acção para pós-revolução de 1974, mantendo a figura feminina e a subjugação aos ditames patriarcais e domésticos. Como menciona Soares, “Este filme inicial estabelece o tom para a atitude estética e ética da realizadora ao longo de praticamente toda a sua obra” (p. 88). Com efeito, a relação entre cinema e literatura é um traço artístico em Gil. As ligações com o

meio literário abrangem dois filmes para a televisão sobre o universo pessoano e colaborações com a escritora Maria Velho da Costa ao nível da escrita dos argumentos e diálogos de *Anjo da Guarda, Adriana e Paixão*. A ensaísta não dá conta dos dois últimos filmes de Margarida Gil, que, em 2022, filmou na ilha do Pico, a curta-metragem *Cavaleiro Vento* e que este ano estreou, no Festival de Berlim, *Mãos no Fogo*. Com 73 anos, Margarida Gil quer, acima de tudo, que o público nacional veja os seus filmes. Como declarou, em fevereiro deste ano, “[o] filme tem tanto que pensar, está lá tanta coisa, que permite vários olhares. Acho que as pessoas vão se agarrar. Tenho muita confiança neste filme.”<sup>1</sup>

### Feminismos e militâncias

A segunda parte, “Feminismos”, começa com o desafio de Hilary Owen de juntar Teresa Vilaverde, Raquel Freire e Solveig Nordlund. Como é que estas realizadoras colocaram o dedo na ferida sobre o direito ao aborto, num período em que ele era crime em Portugal? *Os Mutantes* (1998) segue três adolescentes marginalizados, focando-se em Andreia, grávida, à procura do pai da criança. A autora destaca que o aborto nunca é mencionado, dada a estratégia de “desnarração” (i.e., o recurso a narrativas descontínuas e fragmentadas) usado por Villaverde. Owen defende que as suturas em *Os Mutantes* não se escondem: raramente existem contracampos e planos subjetivos de Andreia, numa Lisboa distante e distópica, sem preocupação pela sua real situação pessoal e social. *Rasgão*, primeira longa-metragem de Raquel Freire, levanta duas controvérsias do início do século XXI português: o aborto e uma visão patriarcal e heterossexual das relações humanas. Edgar mutila corpos de raparigas e nunca é apanhado pela justiça; Ana Rita fica grávida e recusa confirmar a identidade do parceiro sexual. A alternativa que vê é recorrer a um aborto ilegal. Ana Rita e a companheira são alvo de discriminação, num cenário gótico que lembra Buñuel, sobretudo em *O Anjo Extremador* (1962). O mais inquietante da tríade é o filme de Solveig Nordlund, *Aparelho Voador a Baixa Altitude*. O desafio é a adaptação da distopia do escritor britânico J.G. Ballard (1976) para abordar temáticas contemporâneas. Os bebés, designados por “zotes”, nascem com anomalias e têm de ser abortados. Criar um filho num

<sup>1</sup>As declarações de Margarida Gil podem ser consultadas em <https://observador.pt/2024/02/13/margarida-gil-estreia-filme-em-berlim-a-procura-de-espectadores-em-portugal/> (acedido a 4 Maio de 2024).

estado de policiamento à gravidez torna-se num ato de liberdade e resistência pelo direito ao corpo e à autonomia individual. Os filmes são bem escolhidos, dado o enfoque no direito à maternidade ou à interrupção voluntária da gravidez – e o que sucede quando esses direitos são alienados.

Mariana Liz volta a abordar Teresa Villaverde, em *Colo* (2017), comparando-o com *Tempo Comum* (2018), de Susana Nobre. Destaca as transformações que estas obras sublinham ao nível das consequências na complexidade da paisagem, ocupação dos espaços e habitabilidade, sobretudo na cidade de Lisboa. Em *Colo*, filmado nos Olivais, vemos prédios altos e ruas vazias, pessoas às janelas, distantes da relação com uma inexistente ideia de comunidade e vizinhança. Já em *Tempo Comum*, sentem-se as desvantagens de se viver próximo do centro, em apartamentos de reduzida dimensão. As personagens de ambos os filmes parecem confinadas à casa; as relações familiares são silenciosas, instáveis e reflexo de vidas sem horizontes, apesar das personagens procurarem maneiras de fugir ao confinamento doméstico. As representações dos homens são “hesitantes”, com a responsabilidade a recair sobre as mulheres, sustentáculo da estrutura familiar, mesmo quando esta acaba por encontrar novas soluções para, de alguma forma, resistir e continuar. A vida familiar instável e incerta num Portugal atingido pela austeridade resulta num retrato da contemporaneidade tirado a partir de uma perspectiva feminina e urbana.

Patrícia Vieira aprofunda *Máscaras* de Noémia Delgado e *Transe*, de Teresa Villaverde, destaca a relação a opressão das mulheres e o controlo da natureza/ambiente. Os dois filmes autonomizam o espaço natural e destacam a relação feminina com o ambiente. A dupla pergunta de Vieira é pertinente: “Quais as diferenças que existem na representação que estes filmes fazem do meio ambiente e das mulheres e de que maneiras é que essas divergências refletem a evolução das conceções de mulher e natureza em Portugal?” (p.162). Em *Máscaras*, as mulheres estão excluídas do ritual iniciático do vinho e do uso das máscaras. A própria realizadora estava isolada – “Eu era uma mulher muito só no meio de tantos homens” (p. 167) – num filme que revela a força do ritual e a centralidade patriarcal contrastantes com a mulher e a sua envolvimento no meio natural. Em *Transe*, Sonia, uma imigrante russa, terá de enfrentar a natureza estranha e hostil, numa dominação pior daquela apresentada em *Máscaras*. Sonia é raptada e tomada como objecto sexual, humilhada e torturada pelos seus raptadores. Sonha com a sua terra,

com a neve, mas a violência que o mundo sobre ela exerce torna-a numa vítima.

### **A memória e a inventividade nos *Arquivos***

A terceira parte do livro é dedicada aos “Arquivos”. Estela Vieira destaca *Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema* (2003) e *48* (2010). Ambos recorrem a imagens de arquivo, com vista a uma ponderação entre o passado, as heranças narrativas históricas e a forma como o cinema consegue tratar a memória. Susana de Sousa Dias, realizadora de *48*, procura “revelar experiências reprimidas, desfazer narrativas dominantes e aumentar a consciência”. O objectivo da cineasta é militante. Com Margarida Cardoso, realizadora de *Kuxa Kanema*, partilha o intuito de encontrar novas formas de levar o público a compreender o passado, o silêncio e o trauma no/do presente. Neste sentido, Vieira interpreta “estes filmes como interrogações que desejam saber o que será viável em termos políticos, culturais, ideológicos, ou estéticos no âmbito do cinema contemporâneo” (p. 181).

*Kuxa Kanema* documenta o nascimento do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique, ao mesmo tempo que acompanha a história da formação de um país. Cardoso recorre a imagens do instituto, entrecruzando-as com depoimentos de antigos técnicos, colocando as imagens num novo contexto e à luz do abandono a que está votado todo o arquivo. Para Susana Sousa Dias, a descoberta do filme aconteceu quando se deparou com os arquivos da PIDE/DGS. Foi a partir de fotografias de cadastros de antigos presos políticos que construiu *48*. À medida que vemos as fotografias, escutamos as vozes das pessoas representadas a narrar a sua experiência na prisão. Uma fotografia corresponde a um testemunho. De acordo com Vieira, Sousa Dias sublinha a invisibilidade, deixando de fora as perguntas que faz aos interlocutores. Se as imagens são essas fotografias, como frisa a autora, os sons são os do contexto da entrevista: a voz, as pausas e respirações. Desta forma, “[o] filme põe em marcha, em termos temáticos e formais, uma apreciação do modo como a memória, a história e a política moldam a identidade individual e colectiva e a resiliência” (p. 185). Como reavaliar, ao lado destas realizadoras, o poder da imagem, do cinema, no processo de recordação, consciencialização e redefinição da memória histórica? Este é eco com que ficamos deste ensaio.

O texto seguinte volta a focar-se em *48*. É interessante a ênfase na “construção oficial do afecto”, conceito que as autoras recrutam de Janis Hunter Jenkins. O filme é comparado com *Cartas a uma Ditadura* (2006), de Maria de Medeiros, baseado num arquivo de cartas descoberto num alfarrabista. As epístolas são colocadas no referente histórico, com imagens de arquivo inéditas e a *voice over* das mulheres que as escreveram. Existem temas comuns nestas cartas. Os valores que se destacam são Deus, pátria e família, ditames de Salazar. Ditadura ou democracia são palavras/temas em que nunca tocam. Estes valores conferiam significado e importância ao papel social de mulheres que estavam muito distantes da pobreza em que vivia a maioria da população em Portugal. Além disso, Salazar desempenhava sobre estas mulheres a sedutora imagem de pai, marido e filho. A conclusão que a autora faz de *48* é crucial: “Rever estas fotografias da PIDE nos dias de hoje permite-nos (...) descobrir (...) um Portugal feito de silêncios e segredos, em que a vida privada era fortemente reprimida, censurada e autocensurada.” Em suma, o fascismo “era cínico e hipócrita, uma mera farsa” (p. 220).

Ana Cabral Martins acrescenta à antologia o conceito de “filme-ensaio”, reportando-se ao filme *Correspondências*, de Rita Azevedo Gomes. O “filme-ensaio” poderá ser definido como uma espécie de terceira via entre a ficção e o documentário, um objeto transgressivo e experimental, focado na subjetividade, autobiografia ou intersubjetividade. Inicialmente pensado como documentário, *Correspondências* transformou-se num filme-ensaio, dando mais liberdade à cineasta para o jogo entre géneros, verdades, contradições, auto-reflexão e auto-referenciação. O filme tem como base a correspondência trocada entre os escritores Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner, acompanhada por imagens, filmes de família, canções e referências tanto à liberdade no exílio quanto à opressão vivida no contexto do Estado Novo. O processo fílmico experimental de Azevedo Gomes é construído como uma tapeçaria onde texto e imagem se vão interligando e adensando. Todavia, Martins conclui que a ausência de estrutura provoca algum deslocamento e desorientação, fazendo com que o espectador ora se afaste ora de aproxime do filme.

Margarida Cardoso volta a ser alvo de análise através do seu filme *Yvone Kane* (2015), numa comparação com o percurso da realizadora argentina Lucrecia Martel. Sally Faulkner encontra no filme estados intersticiais e viagens incompletas preconizadas pela protagonista. É importante destacar o momento em que Rita (Beatriz Batarda) visita um museu onde

a parte reservada às mulheres está arremessada para as traseiras, como versão alternativa da história. Além disso, a investigação que conduz em torno de Yvone Kane e o luto da sua filha permanecem inconclusivos. As semelhanças com Martel encontram-se no uso do espaço da piscina, frequentemente usado pela cineasta latino-americana como crítica social. Não parece ter corrido bem a ambas a desterritorialização das suas temáticas dos espaços que lhes correspondem. No caso de Cardoso, o movimento para a temática pós-colonial existe, mas sem Moçambique, quando sabemos que é esse o seu espaço imaginário; em *Zuma* (2017), Martel deixou Salta (na Argentina) e as discrepâncias sociais para ir para um filme de época.

O décimo e último capítulo da antologia é dedicado a autoras emergentes, cujos filmes passaram as fronteiras nacionais. Filipa Rosário destaca “a modernidade destas obras” com “radicais abordagens estéticas e de produção” (p. 272) A autora traça um percurso fílmico no feminino para mostrar como a abordagem cosmopolita é vincada na assinatura de cineastas como Joana Pimenta, Salomé Lamas, Cláudia Varejão e Leonor Teles, que dão conta de universos particulares e abordagens estéticas reveladores de um gesto de liberdade criativa. Estes podem centrar-se tanto nas mulheres japonesas que se dedicam a uma atividade de mergulho, em *Ama-San* (2017), de Varejão, como na denúncia das condições laborais de trabalhadores em *Eldorado XXI* (2016), de Lamas, e em discriminações étnicas, como em *Balada de um Batráquio* (2017), de Teles. Rosário esclarece que as obras “trabalham de formas diferentes o confronto e o choque entre culturas (...) o encontro entre uma realizadora e um espaço real concreto ao qual não pertence”, colocando-nos sob certas indagações históricas, na denúncia de um mundo global simultaneamente assimétrico e intolerante.

### **E as outras mulheres...?**

*Realizadoras Portuguesas* é uma obra fundamental para compreender o percurso das mulheres realizadoras em Portugal e como foram (e vão) encontrando vias para a produção dos seus projetos. Estas artistas cineastas reivindicam um território em nome próprio através de temáticas sensíveis, ligadas à discriminação de género, assim como à injustiça social e às mudanças ocorridas no nosso país do pós-25 de Abril.

Alguns ensaios cruzam filmes e cineastas cujo trabalho central na história do cinema em Portugal é inquestionável. Porém, tal acontece em



detrimento de outras obras e realizadoras, omitidas mas que mereciam ser alvo de estudo. Refiro-me ao legado de Margarida Cordeiro, ainda que o seu trabalho como realizadora tenha sido em parceria com António Reis, a Manuela Serra e ao seu marcante único filme *O Movimento das Coisas* (1985), cuja estreia comercial só aconteceu em 2021. Refiro-me, ainda, a cineastas mais contemporâneas como Luísa Homem e Leonor Noivo. Também haveria que dar mais relevo ao caminho de certas mulheres que, como Noémia Delgado, traçaram o seu percurso no cinema, trabalhando de forma brilhante noutras funções. É o caso de Manuela Viegas, montadora de filmes cruciais do cinema português e autora de *Glória* (1999), e de Ana Luísa Guimarães, produtora e montadora, realizadora do prodigioso (e tão pouco visto) *Nuvem* (1991). Os ensinamentos destas duas mulheres cineastas marcaram dezenas de antigos alunos e atuais profissionais, que ao longo de anos passaram pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Por fim, lanço um desafio às organizadoras: continuar este extraordinário labor com a elaboração de um conjunto de entrevistas a várias mulheres que ajudaram e ajudam a escrever a história no feminino do cinema português. O nome de Monique Rutler ocorre-me de imediato, mas haverá muitos mais.