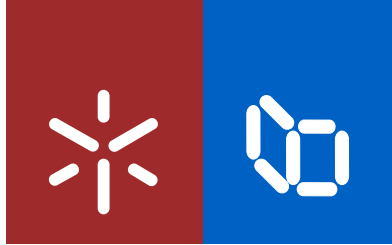


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Filipa Jesus Rocha Barbosa

**A imagem da mulher no cinema.
Representações do Feminino em Jane Campion,
Sally Potter e Marleen Gorris**



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Filipa Jesus Rocha Barbosa

**A imagem da mulher no cinema.
Representações do Feminino em Jane Campion,
Sally Potter e Marleen Gorris**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Mediação Cultural e Literária
Área de Especialização em Estudos do Cinema e da Literatura

Trabalho efectuado sob a orientação da
**Professora Doutora Margarida Isabel
Esteves Silva Pereira**

1. É autorizada a reprodução integral desta dissertação apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.

Universidade do Minho, 31 de outubro de 2013,
Filipa Jesus Rocha Barbosa.

Agradecimentos

Começo por agradecer a Professora Doutora Margarida Isabel Esteves Silva Pereira pelo apoio, paciência e disponibilidade na orientação deste trabalho, sobretudo nas últimas semanas.

Agradeço também os meus pais, Custódia e António, e ao meu irmão Marcelo, por me terem motivado e acreditado em mim. E também às minhas amigas, Ana Rijo e Manuela Carneiro, que acreditaram e partilharam esta viagem comigo.

E, por fim, a todas as feministas que trabalharam e trabalham neste estudo contínuo da representação feminina, e que sem elas este trabalho seria menos creditado.

A imagem da mulher no cinema. Representações do feminino em Jane Campion, Sally Potter e Marleen Gorris

Resumo

Este trabalho é um estudo da representação feminina no grande ecrã, tendo em conta vários estereótipos atribuídos à mulher pelo cinema dominante, isto é, o cinema de Hollywood. Se a mulher é, frequentemente, representada em relação ao homem, como objeto de contemplação, então qual será o seu lugar na narrativa, e como espectadora? Para além da ausência feminina no grande ecrã, a mulher é também ausente como espectadora, sendo que, para que ela se identificar ou obter prazeres visuais (Laura Mulvey) da imagem que lhe é apresentada, ela tem de recorrer a processos de transformação sexual, em que ganha características masculinas, e por isso, irá adquirir uma “máscara” (Joan Rivière), para que esta proximidade ao homem seja mantida.

Neste sentido, na tentativa de compreender a representação contemporânea da mulher no cinema, usei dois filmes de cada uma das seguintes realizadoras: Jane Campion, Marleen Gorris e Sally Potter. Estas realizadoras expressam, através dos seus filmes, diferentes modos da representação feminina. Enquanto Jane Campion parece levar as suas heroínas numa viagem pela descoberta da sua sexualidade, *The Piano* (1993) e *The Portrait of a Lady* (1996), Marleen Gorris, parece, pelo contrário, fazer uma reflexão sobre o papel e a importância da mulher na sociedade patriarcal, *Mrs. Dalloway* (1997), ou representar a liberdade feminina, longe da influência do poder dominante, e a sua resistência contra essa influência, *Antonia's Line* (1995). Por fim, Sally Potter, é uma realizadora que põe em causa a diferença do género com o seu filme *Orlando* (1992), e apresenta uma luta equilibrada pelo poder entre Sally e Véron, em *The Tango Lesson* (1997).

The Image of Women in the Cinema. Representations of the feminine in Jane Campion, Sally Potter e Marleen Gorris

Abstract

This work is a study about the representation of the feminine on film, based on several stereotypes given to women in the dominant cinema, that is, the Hollywood cinema. If woman is often shown in relation to her relationship with men, as an object of visual pleasure, then what is her place in the narrative and her place as a feminine spectator? Besides the feminine absence on the big screen, women are also absent as spectators, given that, in order for them to identify themselves as the dominant power or obtain visual pleasures (Laura Mulvey) of the image they are presented with, they have to resort to processes of sexual transformation, in which they gain masculine features, and thus, they are going to acquire a 'mask', so that this proximity to the man can be maintained (Joan Rivière).

In the attempt to understand the contemporary representation of women in the cinema, I studied two films from three feminine directors: Jane Campion, Marleen Gorris and Sally Potter. These directors express, through their films, different ways of feminine representation. While Jane Campion takes her heroines through a journey where they find their sexuality, such as, *The Piano* (1993), and *The Portrait of a Lady* (1996), Marleen Gorris chooses, on the contrary, to make a reflection about the role and importance of women in the patriarchal society, *Mrs. Dalloway* (1997), or a representation of the feminine freedom and strength, away from the influence of the patriarchal power, *Antonia's Line* (1995). Finally, Sally Potter explores the questions of gender in *Orlando* (1992) and shows a balanced fight for power between Sally and Véron, in *The Tango Lesson* (1997).

Índice

I.	Introdução	1
	1. A construção do feminino no cinema	4
	1.1. Algumas notas sobre a presença das mulheres em contextos de produção	4
	1.2. Contextos americanos vs. Contextos europeus	6
	1.3. Dorothy Arzner e o cinema de Hollywood	12
	2. Cinema de Mulheres e Teoria Feminista	16
	2.1. Questões de género	16
	2.2. As representações femininas no cinema	23
	2.3. Laura Mulvey e o “prazer visual”	27
	2.4. Breve referência à psicanálise	36
II.	O cinema australiano, a realizadora Jane Campion	38
	3. <i>The Piano</i>	38
	1.1. Ada McGrath e o espectador	39
	1.2. A erotização de Ada	40
	1.3. A “língua” da música	42
	1.4. O toque, a “voz” feminina	45
	1.5. O desejo feminino	46
	1.6. A relação entre mãe e filha	50
	1.7. A passividade masculina	51
	1.8. A “violação” social da mulher	52
	1.9. A importância dos Maori	54
	1.10. O final	55
	2. <i>The Portrait of a Lady</i>	56
	2.1. O prelúdio	56
	2.2. Quem é Isabel Archer?	58
	2.3. A análise dos pretendentes	62
	2.4. O retrato de Madame Merle	69
	2.5. A submissão de Pansy	71
	2.6. A (in)convencionalidade do toque	72
	2.7. A viagem	74
	2.8. Henrietta Stackpole, a mulher ignorada	75
	2.9. A crítica ao ideal do amor	76
	2.10. O final	77

III.	O cinema de Marleen Gorris	79
	1. <i>Antonia's Line</i>	79
	1.1. As mulheres no filme: Antonia	80
	1.2. As mulheres no filme: Danielle	81
	1.3. As relações de amor	82
	1.4. A comunidade	84
	1.5. As violações das mulheres	85
	1.6. O único homem importante	86
	1.7. O final	87
	2. <i>Mrs. Dalloway</i>	89
	2.1. As escolhas de Clarissa Dalloway	89
	2.2. Peter Walsh, o primeiro amante	92
	2.3. As alterações da história literária	93
	2.4. A decisão de Septimus Warren Smith	95
IV.	O combate à narrativa convencional, o cinema de Sally Potter	98
	1. <i>Orlando</i>	98
	1.1. Orlando, “um corpo andrógina”	100
	1.2. A questão do olhar	106
	1.3. As restrições da representação do feminino	108
	1.4. A exploração da arte em Orlando	110
	1.5. O final	111
	2. <i>The Tango Lesson</i>	113
	2.1. A origem dos confrontos entre a mulher e o homem	113
	2.2. A crítica à mulher	119
	2.3. Um filme dentro de um outro filme	121
V.	Conclusão	122
VI.	Bibliografia	129

I. Introdução

A representação da mulher é um assunto que tem sido discutido ao longo de vários anos, no entanto, este é, muitas vezes, um retrato negativo da mulher. Tal como R. Ruby Rich comenta no seu texto “The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism” (2003), a crise na teoria e no movimento feminista é uma realidade cada vez mais evidente. Por exemplo, a realizadora Sally Potter refere, numa entrevista, o negativismo que o termo “feminismo” adquiriu na nossa sociedade:

I have come to the conclusion that I can't use that term in my work. Not because of a disavowal of the underlying principles that gave birth to that word—the commitment to liberation, dignity, equality. But it has become a trigger word that stops people's thinking. You literally see people's eyes glaze over with exhaustion when the word flashes into the conversation. So I never use the term, except amongst very intimate friends for whom it has a different meaning. (Shari Frilot 1993)

Curiosamente, quando partilhei com um colega o teor deste trabalho, e usei a palavra “feminismo”, percebi pela sua expressão facial que o tema não era do seu agrado. Este negativismo do movimento feminista e dos seus membros é consequência, precisamente, dos vários anos em que a mulher foi representada no grande ecrã, e pela noção que muitas pessoas, quer sejam homens ou mulheres, têm da existência feminina no mundo. Muitos acham que a mulher já alcançou a igualdade pretendida em relação ao homem na sociedade, nomeadamente, no reconhecimento do seu direito ao voto, à vida social, a uma carreira profissional e à liberdade da sua expressão pessoal, através, por exemplo, das suas roupas. Não há dúvidas que a mulher e os seus direitos e privilégios na sociedade patriarcal evoluíram bastante, mas, para mim é errado, conformarmo-nos com esta ideia, sabendo que ainda existem inúmeras discriminações e preconceitos em relação à importância da mulher na sociedade. Um exemplo flagrante desta “evolução” incompleta é que a indústria cinematográfica é ainda maioritariamente governada por homens, e, no mundo assalariado, a realizar exatamente a mesma profissão, a mulher recebe menos do que o homem. Assim, a representação da mulher no cinema está vinculada a uma perspetiva masculina, que a usa para exacerbar o seu heroísmo, e a fraqueza da mulher através da construção de imagens negativas, mas também na criação de preconceitos que colocam a mulher, ora definida como “boa” (a mulher socialmente perfeita) ou “má” (*vamps*, *flappers*; entre outras) (Benshoff e Griffin, 2004). Esta é a razão pela qual me predispus a fazer uma análise da teoria feminista, e aplicá-la ao cinema, nomeadamente, nos filmes de realizadoras, como Jane Campion, Sally Potter e Marleen Gorris.

Este trabalho consiste em quatro capítulos. O primeiro capítulo diz respeito à teoria feminista, em que exploro a representação feminina no grande ecrã. Inicialmente faço uma abordagem com um teor mais cultural e social, em que me dedico a falar sobre o cinema americano,

o europeu, as personagens que são atribuídas à mulher no cinema, a importância de Dorothy Arzner no cinema, como feminista, e integrada na prática do cinema patriarcal. Nesta primeira parte, uso estudos para acentuar a desvalorização da mulher no cinema, e na sociedade. Ainda nesta parte, desenvolvo algumas questões do gênero, por exemplo, o domínio da mulher branca, da classe média e ocidental na sua representação fílmica (o esquecimento do “nós”, pois esta mulher não representa todas as mulheres). A definição tradicional da diferenciação do homem e da mulher também é explorada, pois ela coloca a mulher numa posição de inferioridade em relação ao homem. Neste primeiro capítulo exploro ainda os prazeres visuais definidos por Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Joan Rivière, entre outras feministas, em que a mulher é posicionada, frequentemente, como objeto de desejo do espectador e personagem masculinos, isto é, a mulher como espetáculo. Finalmente, irei também fazer uma breve análise da noção da feminilidade na psicanálise, usando Freud como o meu maior cúmplice. O segundo capítulo marca a análise da obra da realizadora australiana Jane Campion, em que analisarei os seguintes filmes, *The Piano* (1993) e *The Portrait of a Lady* (1996). Estes filmes são excelentes na análise da causa feminista, pois ambos representam heroínas fortes, que desenvolvem uma narrativa interessante, na procura da sexualidade feminina. O terceiro capítulo é análise dos textos fílmicos de Marleen Gorris (realizadora holandesa), nomeadamente *Mrs. Dalloway* (1997) e *Antonia's Line* (1995). Os filmes de Gorris são uma exploração diferente da “questão feminina” (Adrienne Rich), pois Mrs. Dalloway é uma mulher já madura, que já perdeu a beleza da sua juventude, e Antonia é também uma mulher madura, mais nova que Clarissa, mas que é uma força excepcional contra as convenções patriarcais. O quarto, e último capítulo, focar-se-á na análise dos filmes de Sally Potter, designadamente, *Orlando* (1992) e *The Tango Lesson* (1997). *Orlando* é talvez um dos filmes, em conjunto com *Antonia's Line*, mais evidente na construção de uma perspetiva feminista. *Orlando* é, assim, um jogo de gênero bastante interessante, ainda que faça uso de um conjunto de estereótipos da diferenciação entre o masculino e o feminino, tal como, “o homem está para a guerra, como a mulher para o amor”. *The Tango Lesson* é uma representação, um pouco realista (não completamente), da vida de uma realizadora e de um dançarino que lutam pelo poder e a oportunidade de controlarem um ao outro (luta entre a mulher e o homem pelo domínio, poder).

O meu objetivo em desenvolver este trabalho reflete o meu interesse pessoal por aprofundar a questão feminina, na sociedade, no geral, e no cinema, em particular. Como mulher, às vezes sentimo-nos um pouco à margem, por vezes vemos mesmo algumas artistas femininas de valor não serem reconhecidas, ou alcançarem o seu trabalho de sonho através de muito esforço, que não é exigido ao homem. Mas o que sempre me fez mais confusão, foi como a própria mulher, não todas, aceitava facilmente o papel ou lugar que lhe era atribuída na estrutura patriarcal. Assim, para levar

acabo esta pesquisa da descoberta da ausência da mulher, no grande ecrã, e também nas hierarquias fundamentais da sociedade patriarcal recorri ao uso de vários livros sobre o assunto, usei filmes cuja representação da mulher fosse interessante para analisar, para além dos filmes das realizadoras que escolhi estudar. Os filmes das realizadoras Jane Campion, Marleen Gorris e Sally Potter foram escolhidos mediamente a minha acessibilidade a eles, pois se Campion ganhou visibilidade internacional com o seu filme *The Piano* (1993), as restantes realizadoras mantiveram-se um pouco à margem desta mesma visibilidade, apesar de terem obtido filmes com algum sucesso. Por isso, a minha escolha dos filmes de Potter e Gorris incidiram sobre a acessibilidade em domínio público. Neste trabalho faço ainda uso da informação pública, nomeadamente, aquela que foi partilhada na Internet, como alguns textos, os quais não tive acesso na Universidade.

1. A construção feminina no cinema

1.1. Algumas notas sobre a presença das mulheres em contextos de produção

No texto, "The Status of Contemporary Women Filmmakers", Dr. Katrien Jacobs faz uma pergunta extremamente importante no início do seu texto. Ela pergunta qual será a contribuição das realizadoras para além do século 2000? É interessante constatar que com este trabalho, ainda que de forma bastante limitada, podemos fazer uma pequena retrospectiva sobre esta contribuição baseando-nos no trabalho de Campion, Gorris, e Potter, uma vez que estas realizadoras, apesar de não serem novas na arte do cinema, são realizadoras contemporâneas. Jacobs usa as palavras de Monica Treut para a transformação das do filme de mulheres para este século: "The 70s until the mid 80s was a time in Germany when women's films had a (small) audience and received funding. Those times are over. Now "women's films" is a "dirty" Word in Germany."

Jacobs argumenta que tendo em conta a tendência global da indústria cinematográfica para a privatização, e para a estética popular, as realizadoras femininas contemporâneas vão ter de se submeter à realização de produções grandes, consideradas, normalmente, apropriadas para audiências internacionais e, por isso, mais diversas. Deste modo, a crescente preocupação com os lucros financeiros que um filme pode ter, levará a que o número de realizadoras independentes diminua. No entanto, como Jacobs defende, o ativismo das mulheres, a pesquisa académica e as práticas alternativas são atividades que ainda se estão a desenvolver, e que terão, na opinião de Jacobs, uma importância maior no próximo século. Todavia, no seu texto, a autora conclui que a representação da perspectiva das mulheres e feministas sobre a sexualidade é ainda uma espécie de tabu no cinema e na televisão. Para defender a sua conclusão, Jacobs recorre a Debra Zimmerman, a diretora executiva do website Women Make Movies, para sublinhar a crítica à exploração da sexualidade feminina no cinema, através de uma campanha, em 1997, levada a cabo pelos membros do Congress and The American Family Association, que criticou os filmes que fazem esta exploração da sexualidade como "ofensivos" e "pornográficos". Neste artigo, tal como há falei no início deste texto, Jacobs diz que temos assistido a uma diminuição de filmes de avant-garde de Sue Friedrich e Yvonne Rainer, devidos aos cortes de financiamento do governo americano, como, por exemplo, National Endowment for the Arts, New York State Council for the Arts, e de algumas instituições privadas. Em contrapartida, Zimmerman comentou a Jacobs que o aluguer de filmes e a sua venda, através do seu site, Women Make Movies, tem vindo a aumentar, possibilitando, a "educação" dos mais recentes realizadores, que trabalham como uma minoria, e à margem da indústria cinematográfica. Como Jacobs refere, atualmente foram desenvolvidas novas formas de

promover e vender os filmes de mulheres, através da internet e da distribuição a casa. Jacobs revela que alguns dos maiores distribuidores dos filmes de mulheres são: Cinemien (Amesterdão), Video Out (Vancouver), Candian Filmmakers Distribution Centre (Toronto), PopcornQ (São Francisco) e Frameline (São Francisco). Assim se desenvolve a possibilidade de aceder a filmes, através do alugar ou da sua compra, a qualquer pessoa e instituições, interessadas no cinema alternativo, e em filmes que não são tão acessíveis ao grande público.

Apesar do que Jacobs defendeu no seu texto, "The Status of Contemporary Women Filmmakers", atualmente, verifica-se um aumento do número de realizadoras e uma transformação importante, mas ainda incompleta, do papel da mulher na sociedade. R. Ruby Rich afirma, no seu texto, "The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism" (1999) que "our work is no longer invisible and not yet unspeakable" (Rich, 1999:41). Para a teórica feminista, esta indecisão quanto ao papel desempenhado pela crítica feminista revela-se na utilização de duas expressões, que são utilizadas para as caracterizar, nomeadamente, 'feminist film' e 'films by women'. A primeira é rejeitada por uma série de realizadoras e escritoras, devido à utilização da palavra feminista, por exemplo, Sally Potter parece querer afastar o seu trabalho deste tipo de associações, e a segunda faz uma classificação por sexo. Para Rich, esta indecisão e a utilização de termos ambíguos tem como consequência uma crise na teoria feminista pela sua incapacidade de encontrar um nome apropriado que lhe dê visibilidade, credibilidade e união. Mesmo que nos anos setenta, Bonnie Dawson tenha registado mais de oitocentos filmes realizados por mulheres, apenas nos Estados Unidos, e ainda que a mulher seja cada vez mais representada nos filmes e que não seja tão reprimida por uma visão masculina. No entanto, a teoria feminista parece ter encontrado um muro, devido à falta de novos nomes e de nomes apropriados à crítica feminista. Para Rich, a confirmação desta falta, reside na ligação entre a teoria e a prática, que corresponde, na sua opinião, às duas vozes existentes na crítica fílmica feminista: uma de raiz americana e uma outra baseada no cinema europeu.

Num estudo levado a cabo por Martha M. Lauzen, no início de 2013, sobre a representação da mulher à frente e atrás do ecrã, Lauzen conclui que em 2012, 9% do top 250 de filmes de 2012 corresponde às mulheres realizadoras, o que, para Lauzen, revela um aumento em relação a 2011. No entanto, apenas 11% das protagonistas foram mulheres, em oposição aos 78% que representam os protagonistas masculinos. Para além disso, a Women's E-News salienta o facto de que apenas quatro mulheres foram nomeadas para o Óscar de melhor realizador (Lina Wertmuller em 1977, Jane Campion em 1994, Sofia Coppola em 2004, e Kathryn Bigelow em 2010), sendo que, apenas Bigelow saiu vitoriosa. Tal como em 2013, na 85th Academy Awards, em dezanove categorias, cento e quarenta homens estiveram entre os nomeados, contra trinta e cinco mulheres também nomeadas (Women's Media Center). Na Indiewire, Melissa Silverstein, no seu artigo "The Backlash

Continues: Women Onscreen Falls to a Five Year Low” (2013), revela que em 4475 personagens representadas no grande, apenas 28.4% são mulheres. Silverstein também comenta que em 1228 realizadores, escritores e produtores no top 100 dos filmes com uma grande lucro financeiro, em 2012, apenas 16.7% são mulheres. Silverstein defende que estes números tendem a piorar, argumentando que 2012 foi o pior ano para as mulheres em frente da câmara. Neste sentido, Silverstein comenta que em 2012, as mulheres entre os treze e vinte anos foram ultrassexualizadas, através da exposição da pele do peito, ou da coxa, contrariando a representação das mulheres mais velhas. Assim, segundo Silverstein, o uso de roupas mais sexualizadas por parte das jovens raparigas aumentou 22% entre 2009 e 2012. No entanto, Silverstein defende que quantas mais mulheres houver por detrás das câmaras, mais mulheres vão haver à frente das câmaras, tal como Silverstein diz “So women hire women. “, o que leva a uma diminuição da objectificação da mulher. Silverstein também afirma que:

Here's the takeaway. Things are not moving in the right direction for women onscreen. The numbers are stuck at around 30%, yet remember, we buy 50% of the tickets. The numbers continue to show that Hollywood doesn't care enough about women. They believe that sexualizing girls and women sells tickets. And they are right. Because the hypersexualization is going up. It is up to us to take control of this situation. it's up to us to make sure we buy tickets for films where there are women onscreen in strong roles not just for the purpose of looking like eye candy. Empower yourself. Know what you are going to see. But also know if you see a film written and directed by a woman that the film will probably have a female character and there is a better chance that she will be less sexualized. (Silverstein, 2013)

1.2. Contexto Americanos vs. Contextos Europeus

Tal como Harry M. Benshoff e Sean Griffin argumentam, no seu livro *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* (2006), a crítica americana utiliza um método de abordagem sociológica, que prima pelas experiências pessoais e emocionais da mulher. Os filmes americanos representam as diferenças sexuais, através de uma tentativa de definir o que é ser homem e o que é ser mulher. Como têm por base os fundamentos de uma ideologia patriarcal, não é surpreendente que os homens e a masculinidade, sejam privilegiados em relação à mulher e à feminilidade. Assim, os homens eram não só privilegiados em frente à câmara, como atores, mas também por detrás dela, uma vez que eram eles quem tomavam a maior parte das decisões quando à produção do filme, bem como eram eles os chefes de estúdio e os principais financiadores do cinema de Hollywood. À frente do ecrã, os homens recebiam frequentemente os papéis centrais na narrativa do filme, enquanto as mulheres apenas mostravam o seu interesse amoroso e ficavam à espera que esse momento acontecesse. Apesar dos desejos de equidade entre

homens e mulheres, modificar esta situação de discriminação (no trabalho) é bastante complicada, uma vez que esta ideia não era única ao cinema de Hollywood, mas também às corporações americanas, bem como à sociedade e à cultura, no geral, pois estas instituições defendiam que o lugar da mulher era estar em casa, e a educar os seus filhos. Assim, as mulheres ficavam confinadas a trabalhos menores, como secretárias ou rececionistas, tendo muito poucas ou nenhuma oportunidades de singrar numa outra carreira para além destas. No entanto, havia mulheres que tinham sucesso como argumentistas, mas este sucesso era ofuscado pelo sucesso das grandes estrelas do cinema, nomeadamente, atrizes. Claire Johnston, acredita que a visão convencional da mulher a trabalhar em Hollywood, é a de que as mulheres têm poucas oportunidades para se expressarem dentro da ideologia dominante, por isso, elas eram vistas apenas como uma representação simbólica das mulheres nesta área de trabalho. Todavia, com as várias ações de ativistas feministas no passado, hoje a mulher pode estudar e seguir uma carreira à sua escolha. Contudo, a mulher não deixa de ter, aos olhos da sociedade, a obrigação de também ser uma dona de casa a tempo inteiro, enquanto ao homem tal questão nem sequer é colocada, exceto aos pais solteiros. E apesar de hoje se verificar um aumento de mulheres em posições executivas e administrativas, elas não deixam de ser uma minoria em relação à maioria masculina e ao poder que esta ainda exerce na sociedade.

Hollywood é sem dúvida um dos cinemas mais dominantes e de sucesso na indústria cinematográfica. Este sucesso da indústria americana em muito se deve às grandes empresas e produção e de distribuição, que levaram o cinema americano ao seu auge, como por exemplo, Universal, MGM, 20th Century-Fox, Paramount, Warner Brothers, Columbia, entre outras.

Benshoff e Griffin caracterizaram o cinema clássico de Hollywood como a construção de uma narrativa linear e de uma edição contínua. De acordo com estes escritores, o cinema de Hollywood tem um início, meio e fim, e os eventos sucedem-se de forma cronológica. Em primeiro lugar, na caracterização da “edição contínua” (2006:26), Benshoff e Griffin comentam que os realizadores deste tipo de cinema têm tendência a elaborar cenas e shots que com uma relação ao anterior. Isto é, se a personagem olha para uma fotografia de uma pessoa querida, a cena seguinte estará, de alguma forma relacionada com essa pessoa, ou se vemos uma pessoa a sair de uma sala, o shot seguinte será a mesma pessoa a entrar na sala para onde se dirigia no shot anterior. Tal como existe este tipo de facilidade no cinema de Hollywood, também a sua narrativa será de fácil compreensão para o espectador. Como Benshoff e Griffin defenderam, a narrativa clássica centra-se num protagonista, que será o herói da narrativa. Assim, a narrativa será baseada nos desejos e objetivos desta personagem. Normalmente, o protagonista não está sozinho, e muitas vezes vai encontrar obstáculos, nomeadamente, o seu inimigo, o antagonista, e ainda é acompanhado por

aquela que representará o seu interesse amoroso, que segundo Benshoff e Griffin, ela irá acompanhar o protagonista na concretização dos seus objetivos, ou ela será o objetivo (prémio) do protagonista. No entanto, estas personagens serão construídas com base nos estereótipos sociais e culturais já existentes (2006:27). A narrativa clássica termina quando chega ao seu clímax, isto é, o momento pelo qual o protagonista se preparara durante todo o filme, e ele sai vitorioso no seu “duelo” com o seu antagonista. Frequentemente, o fim da narrativa clássica termina com o famoso “final feliz”, onde o protagonista vence o seu inimigo e faz as pazes com a sua namorada (normalmente, e nos vários filmes do cinema de Hollywood que assisti, durante vários anos, por alguma razão, mesmo que o conflito do herói seja outro, ele acaba por se afastar da sua namorada, o que leva a um conflito secundário, que é, também, normalmente, resolvido, quando o protagonista, no seu último conflito, vai enfrentar o seu antagonista). Assim, e como Benshoff e Griffin afirmam, a narrativa clássica faz querer que o conflito terminou, pelo que o espectador não precisa de pensar mais sobre o assunto (2006:28). Eles afirmam que a narrativa de Hollywood visa o menor desconforto do espectador, em relação aquilo que ele vê, como também não pede uma reflexão das imagens que lhe são apresentadas. Assim, é facultado ao espectador os aspetos mais importantes da narrativa, através da ampliação de um diálogo, que de outra forma, seria perdido num lugar com muito barulho, numa discoteca, por exemplo. Tal como Benshoff e Griffin dizem, os realizadores de Hollywood defendem que a narrativa do filme ou a forma como ela é apresentada é diferente ou constituiu um desafio ao espectador, este vai-se sentir desorientado e descontente com o filme, o que pode levar a que ele vá dizer a um amigo que o filme não é interessante ou a exigir o dinheiro do seu bilhete (mais uma vez, preocupações financeiras) (2006:26).

O cinema clássico de Hollywood é uma representação da sociedade americana, sendo que os seus protagonistas são, sobretudo, homens, brancos (raça) e pertencem ao capitalismo (2006:28). Esta representação do homem, leva a que, segundo Benshoff e Griffin, a mulher (aquela que partilha uma relação com o protagonista e que é geralmente, também, branca) assuma uma posição secundária, bem como as restantes minorias, como os homossexuais e as pessoas de cor. Benshoff e Griffin argumentam que enquanto o homem é definido com base nas suas ações, trabalho e princípios, a mulher é analisada com base na sua beleza e no seu sex appeal (2006:28). Como nota final a esta ideia, Benshoff e Griffin dizem que atualmente, existe mais mulheres, pessoas de cor e homossexuais que ocupam o lugar de protagonistas ou um papel mais importante na história. No entanto, como eles dizem, no caso das mulheres protagonistas, a narrativa, em que elas são as personagens principais, foca a sua atenção no desejo da mulher pelo homem, o que na opinião dos autores serve apenas para reforçar a ideologia patriarcal da narrativa (2006:29). Deste modo, mesmo atualmente, as mulheres são retratadas como “princesas”, as pessoas de cor como vilões ou

ajudantes, as pessoas de raça, os espanhóis ou mexicanos como membros de gangs e o homem branco como forte e o herói (2006:43). Mas, como argumenta Benshoff e Griffin, a pouca exploração de outros tipos de narrativa e da importância de outras figuras, como a mulher, as pessoas de cor, ou os homossexuais, sem os envolver diretamente com o sistema patriarcal, se deve, sobretudo, à sua preocupação constante com o lucro financeiro (2006:44), o que, conseqüentemente, se aplica à necessidade do maior número de espectadores. Para maximizar este lucro, estas grandes empresas cinematográficas, vão comercializar e publicitar ao máximo os seus filmes através posters, brinquedos, jogos, entre outras formas de atrair as pessoas ao máximo.

Finalmente, o cinema de Hollywood impôs-se a um nível nacional (América), impedindo que os filmes independentes tivessem mais exposição, mas também impôs a sua hegemonia a nível internacional, através de três características fundamentais, apontadas por Douglas Gomery, no seu texto “Hollywood as Industry” (1998), nomeadamente, a produção (através das várias empresas cinematográficas que já referi anteriormente), a distribuição (interior (nacional) e exterior (internacional)) e a apresentação (em várias salas de cinema, a um espectador vasto) (Gomery, 1998:245).

Tal como Benshoff e Griffin defendem, muitas pessoas pensam que só há uma forma de fazer filmes, nomeadamente, a de Hollywood, devido à importância que a cultura americana assume no mundo. No entanto, como os autores referem, há muitos tipos de filmes e várias formas de os realizarem, o que permite uma nova representação da raça, classe, género, e sexualidade. Este cinema à margem, é um cinema que não se rege pelas regras do sistema de Hollywood, que tem outras formas de produção e constituem uma série de escolhas formais, tais como, a mise-en-scène, montagem, som e a narrativa. Para além disso, estes são filmes que são visionados em locais previamente seleccionados, como casas de arte, universidades e museus. E ainda, estes filmes, em princípio, não têm preocupações financeiras, nomeadamente, os lucros que podem resultar da apresentação de um filme. Benshoff e Griffin dizem que este tipo de cinema é caracterizado, frequentemente, como cinema independente, avant-garde, experimental ou estrangeiro (Benshoff e Griffin, 2006:24). Este cinema independente e marginal será aquele que à partida desenvolve temas que são considerados tabus no cinema dominante. Apesar de Benshoff e Griffin quando falaram deste tipo de cinema, referiam-se a um cinema marginal existente nos EUA, no entanto, as suas características também se podem aplicar à ideia pré-definida atribuída ao cinema europeu. Ao contrário do cinema caracteristicamente americano, o método britânico é apresentado como muito mais analítico, metodológico e objetivo, tendo como principais representantes (teóricas feministas)

Laura Mulvey e Claire Johnston. Estas duas vozes (o método americano e o método europeu) são contrárias e distantes uma da outra, mas como R. Ruby Rich exemplifica, no seu texto “The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism” (1999), uma complementa a outra, isto é, o que falta a um método, o outro tem, e vice-versa.

Ginette Vincendeau, no seu texto “Issues in European cinema” (1998), caracteriza o cinema europeu “high art”, em oposição clara ao cinema de Hollywood. Assim, o cinema europeu é considerado um cinema de autor, em que o realizador ganha poder e importância na realização do filme, ao invés do realizador do cinema de Hollywood (Vincendeau, 1998:444). Isto resulta num cinema cuja produção é a uma escola mais pequena, fragmentada e desorganizada (1998:442). No entanto, dá lugar a um cinema de arte institucional e estético, que tem como principal função opor-se ao cinema de Hollywood. Desta forma, o cinema europeu é inovativo, e tem preocupações sociais e humanistas. Para além disso, este tipo de cinema desenvolve o que o cinema de Hollywood prefere ignorar, nomeadamente, a elaboração de narrativas ambíguas, personagens que dão mais importância ao significado do que à ação, representações da sexualidade feminina, homossexual e heterossexual, o que também requer um tipo de espectador diferente. (1998:440-1). Na opinião de Vincendeau, os grandes nomes representativos deste tipo de cinema são Jean Renoir, Ingmar Bergman e Frederico Fellini. Apesar de estarmos a falar num cinema europeu, este é mais desenvolvido, e tem com mais notoriedade, não só em território nacional mas também internacional, e o cinema produzido em Inglaterra, França, e Alemanha. Apesar de já haver países que têm vindo a desenvolver o seu cinema, e a ganhar estatuto, como Itália e Espanha. Porém, os restantes países pertencem a uma minoria, cujo cinema tem apenas importância nacional, como é o caso da Bélgica, Holanda, Grécia, Portugal, Áustria, e Suíça. Todavia, é de salientar que, no caso do cinema português, ainda de ser um cinema ainda pouco desenvolvido, e pouco acessível, mesmo em Portugal, há momentos de destaque de um ou outro filme em festivais do cinema no exterior.

De acordo com Vincendeau, a partir dos anos 70, com o desenvolvimento dos estudos culturais, parece ter havido uma desvalorização do cinema europeu e dos seus autores. Tal como esta crítica também comenta que devido ao sistema de distribuição do cinema de Hollywood, em comparação a um inexistente na Europa. Vincendeau diz que os únicos géneros europeus que têm uma maior procura no exterior são os filmes de arte e os filmes históricos (1998:446). Esta diminuição do interesse do público no cinema europeu leva a que os atores, considerados as “estrelas de cinema”, tenham pouco reconhecimento. No entanto, no cinema europeu nota-se uma maior atenção aos realizadores do que aos atores, o que já não acontece no cinema de Hollywood (1998:447). A desvalorização advém em muito do facto do cinema de Hollywood, ser visto, pelo grande público, como o verdadeiro cinema, como Benshoff e Griffin referiram no seu texto, mas

também à grande potência económica que ele é. Armand Mattelart, no seu texto “European film policy and the response to Hollywood”, fala precisamente nas desigualdades, entre um cinema internacional, com base em Hollywood, e um cinema nacional, com base ainda num cinema em desenvolvimento (obviamente, que me refiro ao momento em que o cinema começou a ser explorado noutros países, para além dos EUA, com vista a um grande público). Mattelart diz que a hegemonia do cinema americano foi de tal forma imposta, mesmo na Europa, não dando lugar a uma maior visibilidade do cinema europeu. Por exemplo, França produziu 120 filmes antes da guerra, em 1946 produziu apenas 96, e em 1947 diminuiu para 74 (1998:479). Atualmente, esta situação continua a acontecer, e a forma como o cinema europeu teve de combater a influência de Hollywood foi precisamente desenvolver os géneros fílmicos que Hollywood ignorou, nomeadamente, o cinema de autor e independente. Tal como Mattelart refere, no comunicado inaugural de UFA (Universum-Film-Aktiengesellschaft), uma instituição alemã, mas que terá repercussões a nível europeu:

We are pleased to note that the general public is increasingly of the opinion that films are not just produced as a diversion for people, but that they must respond to the national educational and economic needs. It is for this reason that it was necessary to give the German film industry a more solid base, particularly in commercial and financial terms, so that when a peace has been concluded, it will be able to compete on an equal footing, both in terms of capital and also in terms of organization, with foreign films whose influence has, until now, been dominating. (*apud*. Mattelart, 1998:479)

No entanto, os próximos anos serão, na minha opinião, cruciais no crescimento deste tipo de cinema, sobretudo tendo em conta que com as novas tecnologias e a cada vez maior acessibilidade às mesmas pessoas que anteriormente tinham bastantes dificuldades em poder ver um filme de cariz independente, consigam ter acesso ao visionamento dos mesmos, através de *sites* especializados para o efeito, como é o caso de Women Make Movies (WMM). Desta forma, as dificuldades de financiamento que são evidentes, quando, por exemplo, Mattelart comenta que um filme americano, com uma grande produção, pode ir até aos 60 milhões de dólares de custo, na França, a média por filme ronda os 4 milhões (1998:482). Mas estas desigualdades podem e devem ser reduzidas através das novas tecnologias, de um público mais vasto através da ajuda da internet, e uma nova forma de atrair novos espectadores para esta forma de arte.

1.3. Dorothy Arzner e o cinema de Hollywood

A narrativa do cinema clássico de Hollywood define-se como o espetáculo do olhar do homem e a objectificação da mulher, sendo uma preocupação a afirmação da autoridade heterossexual. Contudo, Hollywood é absoluto nos seus códigos e convenções da narrativa, possibilitando apenas a conquista da mulher e a afirmação do contrato heterossexual que é inevitável. A narrativa da teoria feminista é diferente da narrativa de Hollywood. Dorothy Arzner é uma das realizadoras mais conhecidas e que se tornou bastante importante para o desenvolvimento e importância da teoria feminista. Foi das poucas realizadoras que conseguiu ter sucesso em Hollywood e trabalhar dentro do sistema patriarcal que aí se havia estabelecido. E apesar de sofrer limitações desse mesmo sistema, ela conseguiu não só ter sucesso, como também desafiar algumas regras do cinema patriarcal, ainda que de uma forma discreta. Judith Mayne, no seu texto “Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship” (2004), explica que o trabalho de Arzner é compreendido em duas partes fundamentais pela teoria feminista. A primeira caracteriza uma Arzner textual, cujos filmes prestam atenção ao desejo da mulher como uma variação irónica das normas patriarcais. A segunda diz respeito à construção de uma imagem que fala um tipo de desejo e sugere um tipo de leitura que é frequentemente ausente das discussões acerca dos filmes de Arzner.

Nos filmes desta realizadora pode-se dizer que existe um discurso da mulher, o que para Claire Johnston se baseia na noção de des-familiarização, o que constrói uma narrativa estranha, subvertendo-a ou deslocando-a ao nível do significado. Johnston dá o exemplo do filme *Dance, Girl, Dance* (Dorothy Arzner: 1940), e explica o momento em que Judy, uma bailarina de vaudeville, confronta a audiência e diz-lhe como a vê. Para Johnston, este é um momento bastante importante, pois resulta numa quebra real entre o discurso dominante e o discurso da mulher nos filmes de Arzner. Porquê? A mulher, submissa ao discurso patriarcal, é submissa no ecrã, mas assim, Arzner dá a esperança da existência e intervenção da mulher no cinema. Contudo, a cena seguinte mostra as condições limitadas em que Arzner teria de trabalhar, pois depois de Judy confrontar a sua audiência, ela envolve-se numa luta com Bubbles, para o gozo da audiência.

Na capa e contracapa do livro *Working Girls* (1930) mostra-se duas mulheres sentadas ao lado uma da outra, e nela podemos interpretar um certo sentimento de hostilidade. Depois à sua frente está uma câmara e atrás desta está Arzner e um homem. O olhar do homem é a representação do olhar masculino, que vê as mulheres como um objeto de prazer voyeurista. Enquanto o olhar de Arzner serve para descentralizar o olhar do homem e erotizar a troca de olhares entre as duas mulheres sentadas. Apesar de Arzner criar uma esperança quanto à possibilidade de intervenção da

mulher no cinema, como a cena de que já falei entre Judy e Bubbles em *Dance, Girl, Dance*, os filmes de Arzner não deixam de mostrar a mulher como objeto e a dominância patriarcal na narrativa fílmica. Johnston argumenta que os filmes de Dorothea Arzner representam, por um lado, as mulheres como espetáculo que existe dentro do universo masculino. E por outro lado, a mulher como forma a criticar as construções do estereótipo da mulher. Desta forma, há uma duplicidade nos trabalhos de Arzner que balançam entre o desejo da mulher em agradar o homem e o desejo de autoexpressão.

Em *Dance, Girl, Dance*, é evidenciada a ironia que é tanto ilustrada por Arzner nos seus trabalhos. Na famosa cena em que Judy confronta a sua audiência, podemos compreender este ato não como uma ação de comunicação entre Judy e o espectador, predominantemente, mas não exclusivamente, masculino. Esta comunicação pode ser compreendida entre Judy e a audiência feminina que se levanta e a aplaude. A luta que se segue entre ela e Bubbles significaria a transformação da ameaça que surge devido à intervenção revolucionária de Judy num espetáculo ainda mais atraente. Desta forma, o palco transforma-se não só no lugar da objectificação do corpo da mulher, mas também no lugar da teatralização da amizade feminina. Se compreendermos o cinema como apenas uma dimensão, cujo sistema se rege pela caracterização do homem como sujeito e a mulher como objeto, então a ironia nos filmes de Arzner é significativamente limitada. Apesar das rígidas hierarquias da diferença sexual serem características do cinema dominante, elas não são absolutas, e os filmes de Arzner representam outros tipos de prazer e desejo cinematográfico.

Em *Christopher Song*, Katherine Hepburn é uma aviadora reconhecida, mas que nunca teve um relacionamento amoroso. Christopher Song é um homem de idade, casado e fiel à sua esposa, contudo, ele é precisamente o homem por quem a personagem de Hepburn se vai apaixonar. No filme, Hepburn caminha e veste-se com roupa que lhe dá um porte masculino e atlético. Esta roupa representa uma identidade lésbica, que relembra a forma como Arzner se vestia na época. Na opinião de Mayne, isto poderá significar que Hepburn representa assim uma mulher dedicada à sua carreira profissional mas, ao mesmo tempo, uma mulher sem identidade sexual. Por isso, o caminho que o filme segue é o de precisamente aquisição de uma identidade heterossexual, o qual é um dos objetivos do cinema dominante de Hollywood. Todavia, Mayne sugere que este jogo com a identidade sexual da personagem de Hepburn, que balança entre a heterossexualidade e a homossexualidade (lesbianismo) é um dos prazeres nos filmes de Arzner e essa ironia é um objetivo do cinema das mulheres (*women's cinema*). E assim, o termo “diferença sexual”, na teoria feminista, surge da tensão entre masculinidade e feminilidade num determinismo onde não há uma representação sem a heterossexualidade.

Mayne sugere que as condições da representabilidade do cenário lésbico são simultaneamente o de tensão, conflito e pressão exercida contra as grandes suposições heterossexuais. Se a função das realizadoras e teóricas feministas for a de quebrar e perturbar os dogmas da narrativa do cinema clássico de Hollywood, então, o lesbianismo poderia assumir uma função importante nesse sentido. Um dos problemas do lesbianismo, no que diz respeito à representação, é o ajuste entre os paradigmas do sexo e da ação, o alinhamento do masculino com a atividade e o feminino com a passividade. Este problema do lesbianismo pode ser melhor explicado com o recurso à psicanálise. Laura Mulvey argumenta que o espectador ideal do cinema clássico – independentemente do seu sexo biológico ou gênero cultural – é masculino (branco e heterossexual). Muitos críticos desafiaram ou adicionaram às implicações de Mulvey, argumentando frequentemente que para as mulheres, e ocasionalmente para os homens, a identificação cinematográfica ocorre para lá das linhas do gênero, quer seja em termos bissexuais ou de travesti. Mayne afirma que a identificação cinematográfica não funciona apenas para afirmar as normas heterossexuais, mas também encontra a sua condição mais básica da possibilidade na divisão heterossexual do universo.

Claire Johnston afirma que todos os filmes (comerciais, filmes experimentais, filmes políticos) e trabalhos de arte são um produto, e este produto rege-se por um sistema de relações económicas. Os filmes resultam também num produto ideológico, nomeadamente a ideologia *bourgeois* (patriarcal). A ideia de que a arte é universal e por isso potencialmente andrógina é idealista, contudo, a arte pode apenas ser definida como um discurso dentro uma conjectura particular. É importante salientar que os trabalhos ideológicos não envolvem um processo de intencionalidade, contudo, não há forma de eliminar esta ideologia. O cinema emergente da mulher adotou características estéticas da televisão e técnicas *veritée* do cinema. Estes filmes representam imagens de mulheres a falar diretamente para a câmara acerca das suas experiências, com pouca ou nenhuma intervenção da realizadora. O que a câmara capta é o mundo “natural” da ideologia dominante, contudo, o cinema de mulheres não pode fazer o mesmo, pois a verdade da nossa opressão não pode ser captada com a “inocência” da câmara. Desta forma, a verdade do mundo da mulher tem de ser construída e manufaturada.

Finalmente, os realizadores são, atualmente, mais capazes de experimentar e explorar as “estéticas da feminilidade”, formuladas pelos primeiros teóricos franceses, como Helene Cixous e Luce Irigaray, e depois aplicadas à análise do filme por teóricas, como Annette Kuhn, Laura Mulvey e Constance Penley. No seu livro, *Women's Pictures: Feminism and Cinema* (1994), Annette Kuhn define o “texto fílmico feminino” como altamente consciente e desrespeitador das estratégias do olhar/ver e do prazer do cinema dominante. No entanto, Kuhn defende que mesmo

que o texto feminino, como modelo teórico, nunca se materializasse numa cultura de massas, transformou-se, em alguns casos, numa poderosa contracultura.

2. Cinema de Mulheres e Teoria Feminista

2.1. Questões de Género

“Whatever is unnamed, undepicted in images, whatever is omitted from biography, censored in collections of letters, whatever is misnamed as something else, made difficult-to-come-by, whatever is buried in the memory by the collapse of meaning under an inadequate or lying language – this will become not merely unspoken but unspeakable.”

Adrienne Rich (*apud*. R. Ruby Rich 1999:41)

A importância que é dada ao homem, tanto pela nossa sociedade, como pela narrativa clássica de Hollywood, resulta no desenvolvimento de um caso de sexismo profundo, em que o homem é visto e representado, na maior parte das vezes, como um ser superior à mulher. Para entender este sexismo é necessário compreender a diferença entre sexo e género. Beshoff e Griffin argumentam na introdução do capítulo “Gender and American Film”, do seu livro *American on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* (2004), a palavra sexo pode significar o ato sexual entre duas pessoas, mas também tem um significado biológico, isto é, o cromossoma (XY; XX) responsável pela criação das características fundamentais masculinas e femininas (2004:204). Por outro lado, eles defendem que o género refere-se aos papéis sociais, culturais e históricos, que são associados com o sexo masculino e o sexo feminino. Desta forma, enquanto o sexo se subdivide em sexo masculino e sexo feminino, o género define-se em feminilidade e masculinidade (2004:205). No entanto, a feminilidade adquire, do poder patriarcal, o significado de que a mulher deve ser “inferior”, silenciosa, passiva, emocional, carinhosa, dependente, não agressiva, e fraca. Enquanto, segundo os mesmos padrões, a masculinidade define o homem como sendo “superior”, barulhento (poder de ter uma voz na sociedade), ativo, agressivo, não emocional e com fortes capacidades de liderança. Evidentemente, esta ideia favorece o poder patriarcal e a ideia de superioridade do homem sobre a mulher. Assim, Beshoff e Griffin insistem na ideia de que o sexo de uma pessoa tem a ver com a sua genética, enquanto o género é apreendido por instituições ideológicas, como por exemplo, a família, as escolas, pelas outras crianças e pessoas e pelos meios de comunicação de massa (2004:205). Um exemplo que Beshoff e Griffin elaboram no seu texto é que as crianças, a partir do momento em que nascem, elas são imediatamente integradas nesta ideologia, quando, logo após o parto, elas são embrulhadas num cobertor, e a cor desse cobertor pode variar entre o rosa ou o azul. Assim, as meninas são ensinadas a gostarem da cor rosa, brincar com bonecas e a serem obedientes. Enquanto os rapazes são

ensinados a gostarem da cor azul, a brincar com carros e a gostarem de desporto. Não quer isto dizer, que tanto as raparigas como os rapazes sigam estas diretivas, contudo, um desvio a estas “regras” significará que tanto os rapazes como as raparigas serão alvo de chacota, tanto da parte dos seus colegas da escola como dos seus familiares. No entanto, Benschhoff e Griffin comentam que um rapaz, que é mais sensível e frágil, será muito mais ostracizado, do que uma mulher mais agressiva, que será vista como pouco feminina (2004:205). Eles explicam que esta situação acontece, porque uma rapariga que se torne mais agressiva, significa que ela se está a aproximar do sexo masculino, enquanto, que um rapaz sensível está mais próximo do sexo feminino, ou seja, o sexo fraco dentro da hierarquia patriarcal. Estas ideias convencionais do género (como ser social) resultam numa complicação dos processos de identificação do espectador com as personagens femininas, e com algumas personagens masculinas, quando eles são efeminizados.

Tal como já tinha referido anteriormente, R. Ruby Rich argumentou no seu texto que a teoria feminista estava (e está) a atravessar uma crise, devido à sua incapacidade de se impor como um movimento credível e coeso, e com visibilidade. No entanto, Teresa de Lauretis, no seu texto “The Technology of Gender” (1987), argumenta que nos textos feministas e as práticas culturais dos anos 60 e 70, a noção de género como diferença sexual serviu para aumentar as diferenças sociais entre os homens e as mulheres, e para enraizar a ideia de inferioridade da mulher em relação ao homem. Assim, esta noção do género levou a um aumento das restrições da cultura feminina, na sociedade, e do pensamento feminista (Lauretis 1987:1). Na opinião de Lauretis, estas representações convencionais do género, levam a que seja difícil articular as diferenças entre ou *within* as mulheres, por exemplo, aquelas que usam um véu, “wear a mask” ou uma *masquerade* (Lauretis, 1987:2), o que não pode ser entendido como uma diferença sexual, mas que resulta na representação dos arquétipos da essência da mulher. Mas a mulher em si também tem várias características que as distinguem, como por exemplo, a classe, a cor, a idade, a etnicidade, e entre muitos outros fatores, tal como Macedo e Amaral referem (2005:87). Assim, Lauretis defende que é preciso desconstruir estas construções convencionais da mulher, e da noção de diferença sexual entre o homem e a mulher, pois como Lauretis defende, o género não é algo intrínseco ao corpo nem é algo que existe no ser humano desde o início da sua existência (Lauretis 1987:2-3).

Numa tentativa de classificar o género de acordo com as ideias preestabelecidas na sociedade, Lauretis recorreu a um dicionário (obviamente, da língua inglesa) e retirou a seguinte explicação “classification of sex; sex”. (Lauretis 1987:4). Na continuação desta definição de género, Lauretis conclui que o mesmo é visto como uma representação de uma relação entre uma entidade e outra, onde a uma destas entidades (ou um indivíduo) é atribuída uma posição dentro de uma classe (Lauretis 1987:4). Se esta definição for imutável, então a mulher está “condenada” a ser

representada nos termos patriarcais, em que a classe que lhe é atribuída é a do “outro”, uma vez que ela pertence à minoria. No seu livro *Dicionário da Crítica Feminista* (2005), Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral defendem que o género tem implicações políticas, sexuais e culturais (Macedo e Amaral, 2005:87), que como Lauretis argumenta, atribuem uma identidade, um valor, um estatuto na hierarquia social, entre outros. (Lauretis, 1987:5).

Apesar de Macedo e Amaral citarem Simone De Beauvoir “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.”, elas também levantam a questão da dificuldade de modificar a compreensão tradicional do termo. Tal como elas citam Susan Bordo:

Numa cultura que é de facto construída pela dualidade sexual, não se pode ser simplesmente “humano”. Isso é tão impossível quanto é impossível ser-se simplesmente “gente” numa cultura racista. (...) A nossa linguagem, história intelectual e formas sociais são sexuadas. Não podemos fugir a este facto nem às consequências que ele tem nas nossas vidas. Algumas destas consequências podem não ser intencionais, podem até ser ferozmente combatidas; o nosso maior desejo pode ser “transcender as dualidades da diferença sexual”; não ter o nosso comportamento categorizado em termos de “masculino” e “feminino”. Porém, quer nos agrade ou não, na cultura presente as nossas atividades são codificadas como “masculinas” ou “femininas” e funcionarão como tal no sistema prevalecente das relações de poder entre os sexos. (*apud.* Macedo e Amaral, 2005:88)

Assim, numa tentativa de fugir a este sistema, “the sex-gender system” (Lauretis 1987:5), é necessário uma alteração das definições tradicionais do género que não sejam baseadas na diferença sexual, isto é, na necessidade de criar estereótipos femininos. Desta forma, esta modificação passaria pela destruição destes estereótipos, através de uma nova representação da mulher no cinema, daí que as relações lésbicas (*Antonia’s Line, Mrs. Dalloway, Orlando*) sejam, talvez, uma das formas que as realizadoras, e alguns realizadores encontram para combater estas noções convencionais do género. Curiosamente, a realizadora britânica, Sally Potter, no seu artigo “Between Image and Representation” (1980), comenta a situação da mulher na sociedade, e no filme, relatando algumas estratégias, talvez necessárias, para começar a revolução da imagem da mulher nos *media*. Assim, Potter diz que algumas artistas começaram a usar a conceção feminista da subjetividade, de forma a alterar como a mulher é vista, por ela mesma, e pelo outro. Neste sentido, a realizadora diz que algumas artistas escolhem expor o corpo feminino, durante a sua menstruação, reprodução e representar a sexualidade feminina, revelando, desta forma, uma imagem da mulher que até então era ocultada e misteriosa (Potter, 1980:449). Por outro lado, outras artistas escolhem “brincar” com os estereótipos que já vêm sido atribuídos às mulheres, de forma a

os contradizer, lutando, assim, contra as noções de passividade e incompetência, que há muito tem sido atribuída à figura feminina (Potter, 1980:450).

Sharon Smith, no seu texto “The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research” (2003), argumenta que a mulher foi esquecida nos filmes, o que torna difícil alguém querer identificar-se com ela, sobretudo, quando a realização era feita por homens, os quais transpunham para o filme a sua percepção da realidade. Desta forma, os papéis, que a mulher recebe, circulam à volta do homem, através da atração física e de ‘jogos de acasalamento’, os papéis do homem não dependem tão obviamente da sua relação com as personagens femininas, tendo uma maior variedade de papéis, como por exemplo, a luta contra a natureza, contra o militarismo ou provar a sua masculinidade. E a mulher apenas é significado de problemas ou “pausas/intervalos” na narrativa, adquirindo, desta forma, um lugar com um significado sexual, para as personagens masculinas. Mesmo que aconteça que a mulher seja a personagem principal, ela é representada como confusa ou desamparada e em perigo, ou passiva, ou como um ser puramente sexual. Para Smith é importante mudar as mentalidades dos realizadores quanto a estes estereótipos sobre o papel sexual da mulher, sendo que o grande problema reside no desejo de simplificar e tornar clara a mensagem do filme, que resulta numa fraca caracterização das personagens.

Mas as mentalidades não devem ser apenas alteradas nas cabeças dos homens envolvidos na criação de filmes e texto, esta alteração de mentalidades também deve de ocorrer nas atrizes e mulheres. A partir de 1920, a mulher começou a trabalhar, e nos filmes, elas trabalhavam como ‘manicurist, usherette, waitress, cigarette girl, táxi driver, and lingerie saleswoman’. Contudo, nenhum destes trabalhos deixava de ter uma componente sexual e de servidão da personagem feminina para com as personagens masculinas. Smith afirma ‘Why take yourself seriously when all you have to do is be young and pretty to succeed where it really counts – with a man!’ (2003:16). Quer isto dizer que a mulher face à sua impotência para se afirmar num mundo potencialmente masculino, ela desiste e decide ficar dependente daqueles que a mais oprimem. E com a falta de uma personagem feminina forte e independente, a mulher, como espectadora, aprendeu a gostar de ver a mulher a ser maltratada e ridicularizada nos filmes, no entanto, ela não se identifica com aquela representação da mulher, como irei mais à frente neste texto falar. Através de alguns processos de identificação, ela vai alterar o seu enfoque de empatia e isto resulta numa divisão ainda maior entre as mulheres, o que, de acordo com Smith, é o objetivo da sociedade patriarcal. Desta forma, há uma maior utilização da sexualidade da mulher no grande ecrã, com o objetivo de implementar a ideia de que a mulher deve apenas ter como sua missão amar o homem e apenas existe em relação a ele, nunca sozinha. Contudo, se a mulher assumir um papel mais ativo na narrativa, quanto à sua posição sexual, respeitando as suas próprias regras de desejo, ela será vista

negativamente pelos homens, dando lugar à representação da mulher, conhecida como a ‘castrating woman’ (Smith, 2003:18).

Para Smith, os filmes são um reflexo de um passado do homem em que este dominava o mundo, face a uma mulher que dependia dele financeiramente e emocionalmente, “Films use all their powers of persuasion to reinforce – not the *status quo*, but some mythical Golden Age when men were men and women were girls. Traditionally the entire world is male. ‘Man’ means the whole human race, and ‘woman’ is just a part of it.” (Sharon Smith 1999:17) Smith defende que as mulheres devem receber outros papéis, para além dos tradicionais, como por exemplo, doméstica, esposa, e mãe (ou, então, o que é mais comum no cinema, a mulher, a sedutora, e objeto de desejo sexual masculino). Assim, esta autora defende a inversão dos papéis da mulher pelo homem, isto é, a exploração sexual do homem, da mesma forma que a mulher foi e continua a ser explorada. Tal como Smith diz:

I hope by now it is obvious that women must be shown in a much wider variety of roles. Their characterizations must have heroism and human dignity – expressed in fields besides homemaking, loving a man, and bearing children. Women must be shown as active, not passive; strong women shouldn’t constantly face ridicule and unhappy endings. Women should be shown in adventures which don’t revolve around sexual attraction for a man; or working with other women without cattiness. Men will become more sensual in sex roles – how many films I have seen in which the hero somehow makes love without unzipping his fly! This does not mean that men and women’s roles in films must be completely reversed. Women just want a chance to be heroes; a chance to be shown as humanly (not just femininely) frail; a chance to see men in some of the ungainly situations in which women have so commonly been shown. When you think “in female” you will know that traditional themes, characterizations, and even, perhaps, standard approaches to tragedy and comedy, need to be translated “into female.” (Smith, 2003:18)

Desta forma, a mulher deve deixar de lado o seu papel de mulher frágil e submissa, e deve ter a oportunidade de ser heroína e embarcar em aventuras que não giram à volta de uma atração sexual por um homem ou trabalhar com outras mulheres que envolva o sentimento de inveja. Todavia, Smith não acredita que o aumento de mulheres no mundo da realização levará a uma resolução imediata da situação precária da imagem da mulher no cinema, devido a três razões. A primeira é que a mulher levará algum tempo até que comece a ser representada de forma equitativa e as realizadoras a ganharem estatuto dentro da indústria cinematográfica, como ela cita ‘women are discriminated against all aspects of the media. They are given the lower jobs, and have to fight twice as hard and be as twice as good as males to get comparable jobs’ (Smith, 2003:18). A segunda razão prende-se com o facto de os homens continuarem a criar estereótipos com os seus escritos e filmes, e o caminho para mudar esta tendência ainda é longo. E por fim, muitas realizadoras, devido aos estereótipos criados pelos homens, declaram-se também elas antifeministas. Por exemplo, J. B. Batchelor, no seu texto “Feminism in Virginia Woolf” (1971), afirma que Woolf não é

propriamente uma feminista, pois a escritora não concordava com a definição do feminismo, pois para a escritora britânica este é um movimento que está interessado nos direitos da mulher, pondo de lado os interesses masculinos. No entanto, ao longo dos anos, a palavra feminismo e o movimento feminista, ganhou um significado pejorativo, tal como Sally Potter diz na sua entrevista a Shari Frilot, que citei na introdução. Potter, nesta mesma entrevista faz uma análise pessoal sobre o movimento feminista:

There is some way in which the jargon of the radical liberal arena, has become an alienated disservice to its own causes. I also think that the word feminism doesn't imply enough in terms of solidarity with other liberation struggles. I am firmly committed to the notion that no one group can be freed until all groups are freed. The female struggle implies the black struggle, it implies the struggle with anti-Semitism, it implies all of the other struggles. That is the only possible way to think about human liberation. However, I could never forget what it has been to me to understand the historical oppression of women—and my own. But I really see women's struggle as one of the great interlocking struggles. If you are describing any of them, you are describing all of them. So that consciousness will always be around in my work. But I am not interested in making didactic polemical statements. That is not the way I want to make films. There is a place for polemics, but I don't think that it is in fictional cinema. Fictional cinema works subtly and deeply. (Shari Frilot 1993)

Por isso, é necessário uma mudança na forma de pensar e representar a 'realidade', tanto nos homens, como nas mulheres (Smith, 2003:19). Para Smith, a resolução destes estereótipos levará à construção de novas imagens da mulher e do homem nos filmes, o que resultará em modelos construtivos para os espectadores.

A realizadora australiana Jane Campion na sua entrevista com Lewis, fala da importância de representar a mulher no grande ecrã: "I like to be able to project myself into the parts [film], and being a woman I like to therefore have heroines. We don't have many, you know? So I feel like it's my job. Not a crusade – just a natural thing to want to do." (Lewis, 2007:158) Pois para Campion, a pressão que existe no homem, exercido pela sociedade, é maior do que aquele que é exercido à mulher, uma vez, como a realizadora, diz, a sociedade não exige nada à mulher, o que lhe dá mais liberdade para desenvolver os seus desejos mais criativos. Tal como Campion diz:

I love being a woman. It's a pretty good role, like being in the background of an amazing painting. The background isn't being focused on so it's good time; you have more freedom, you don't have to sit still, you're less examined. You don't have the responsibilities that you have in the foreground, responsibilities that can numb you creatively. A guy is told, "You have to earn a living." That's a life sentence of its own, and I would think that could be really horrible. I was told, "You'll never have to earn a living – you'll never be able to, so don't think about it". There's a freedom in that. (Lewis, 2007:158)

Na mesma entrevista Champion continua a salientar as diferenças entre o homem e a mulher, mas a realizadora australiana refere a diferença estabelecida entre o homem e a mulher na sociedade e das leis patriarcais estabelecidas, mas que são invisíveis. Tal como Champion descreve:

The laws of men and women in Western society are carefully unwritten. [...] And feeling them, facing them up to them, is like the pain of having a baby – no one will ever tell you about it, really, because it’s just beyond communicating. It’s so bad, so big, so enormous, that you can’t describe it or even believe it. In a way it’s the same for women feeling the world, facing the world. I don’t even talk about it, because it sounds like whingeing. But I’m not whingeing. I’m screaming. (Lewis, 2007:157-8)

Virginia Woolf foi uma escritora que sempre teve preocupações com o estatuto das mulheres na sociedade (Batchelor, 169). Segundo Batchelor, no seu artigo acima citado, comenta que numa tentativa de acabar com a discriminação da mulher é necessário que tanto os homens e as mulheres se reconheçam, para que se aceitem como indivíduos (Batchelor, 171). Assim podemos deduzir que Woolf seria contra os processos que Mulvey, Doane e Rivière descrevem, nos seus textos, sobre os processos de identificação da mulher com o homem, pois para a escritora inglesa, segundo Batchelor, a mulher deve de assumir um papel muito mais importante, não só em relação a ela própria, mas também em relação ao homem. Como ela diz:

Women must not emulate men; they have a better role of their own. [...] Women can give men a “renewal of creative power” by the contact of contrasting ways of life, and for this reason women’s education should “bring out and fortify the differences rather than the similarities. (*apud.*, Batchelor, 172)

Assim, Virginia Woolf deseja a libertação da mulher, nos termos das suas restrições económicas, sociais, políticas e domésticas (Batchelor, 172).

Finalmente, Adrienne Rich partilha da mesma opinião que Woolf quando afirma, no seu texto “Notes toward a Politics of Location” (1986), que a mulher deve de estar no centro do desenvolvimento da “questão feminina” (Rich 1986: 20). Assim, a mulher tem de deixar de lado o seu individualismo, o “eu”, que não resulta na libertação da mulher na sociedade (Rich 1986: 28). Por isso, tem de haver um “nós”, o que leva ao aparecimento de um novo problema. O “nós” da mulher não inclui todas as mulheres, tal como a teórica explica usando o seguinte exemplo:

A política de localização. Mesmo para começar com o meu corpo tenho de afirmar que, à partida, esse corpo tinha mais do que uma identidade. Quando me trouxeram do hospital para o mundo, fui vista e tratada como uma mulher, mas também vista e tratada como branca – tanto pelos negros como pelos brancos. Fui localizada pela cor e pelo sexo, exatamente como qualquer criança negra era localizada pela cor e pelo sexo – embora quaisquer implicações de uma identidade branca fossem mistificadas pela certeza de que os brancos são o centro do universo. (Rich 1986/2000: 20)

Desta forma, a mulher tem de se unir, independentemente da sua nacionalidade, raça e classe, pois tal como Rich refere, a mulher não é só a mulher de cor branca, da classe-média, que vive no mundo ocidental (Rich 1986/2000: 34).

2.2. As representações femininas no cinema

Claire Johnston questiona, no seu artigo “Women’s Cinema as Counter Cinema” (2003), o porquê da imagem do homem se ter diferenciando à medida que era representada e a imagem primitiva da mulher continuou a ser representada com poucas alterações. Johnston argumenta que os meios de comunicação de massas têm uma visão monolítica que é repressiva e manipuladora; sendo assim, Hollywood funciona como uma máquina dos sonhos, na medida em que produzem um produto cultural padrão do papel opressivo da mulher, não só no grande ecrã, mas também na sociedade. A questão que Johnston vai colocar é se esta opressão, que resultará na criação de estereótipos, nomeadamente, da imagem da mulher, é resultante de uma ação intencional ou inconsciente desta máquina que é Hollywood. Johnston cita Erwin Panofsky, pois esta localiza a origem da iconografia e do estereótipo no cinema em termos de necessidade prática. Panofsky sugere que no início do cinema, os espectadores tinham dificuldade em compreender o que estava a acontecer no ecrã, por isso, a elaboração de uma iconografia fixa teve, como principal objetivo, ajudar o espectador a compreender o que lhe estava a ser mostrado, através do uso de factos simples e básicos. Esta iconografia assenta numa série de convenções de Hollywood, dentro dos quais se refletem, ao nível do género, as hierarquias sociais dos estereótipos do masculino e do feminino, fixando-se, assim, no ecrã de Hollywood, o que resulta na criação dos estereótipos da mulher no cinema comercial. Johnston declara que há, desta forma, uma grande diferenciação entre os papéis desempenhados pelo homem e os papéis desempenhados pela mulher no cinema, o que acentua uma ideologia sexista que salienta a oposição entre o homem dentro da história e uma mulher que existe fora da história (ahistory) e eterna, uma vez que a sua representação no grande ecrã é inalterável, à exceção das alterações ao nível do vestuário, por exemplo. Johnston argumenta que dentro de uma ideologia sexista e de um cinema dominado pelo homem, a mulher apresenta-se numa representação que tem por base a sua relação com o homem e como este a vê. Deste modo, a mulher não se representa a ela mesma, mas através de um processo de deslocação, ela representa o falo do homem. Apesar da enorme ênfase na mulher como espetáculo no cinema, a mulher como mulher é ausente. Mas como Johnston refere, ela não é só ausente no grande ecrã, a mulher também está em minoria, e por isso, torna-se ausente como espectadora. Desta forma, a mulher será confrontada com a impossibilidade (não imutável) de um papel ativo no texto fílmico.

Contrariamente a Johnston, R. Ruby Rich acredita que a mulher não só interage com o texto e o contexto fílmico, como também é um elemento ativo na produção de significado do mesmo. Deste modo, para Rich, é criada uma ‘dialética cultural’ (‘the ultimate cultural dialectician’), pois a mulher, como espectadora, consegue posicionar-se dentro e fora das estruturas da cultura patriarcal. Assim, para a teórica feminista (Rich), a junção da experiência pessoal da mulher como espectadora traria mais credibilidade ao argumento de Johnston, uma vez que para Rich, ‘our experience [como espectadoras] is like that of the exile’ (Rich, 2003:45).

No entanto, o grande problema, talvez, resida no facto de que a própria crítica feminista se encontra fragmentada, pois já não podemos falar em nome de todas as mulheres, isto é, esta categoria de todas as mulheres está dividida por diferenças de poder, classe, raça e orientação sexual. Por isso, a mulher já não se encaixa tão facilmente na categoria do oprimido (‘other oppressed peoples’). Contudo, isto não quer dizer que a mulher não deixa de ser oprimida e sujeita ao sistema patriarcal de forma pejorativa. Deste modo, a crítica feminista tem como objetivo destruir a representação da mulher como objeto, e transforma-la no sujeito que produz significado. Todavia, esta transformação, da mulher de objeto para sujeito, também consiste na relação da mulher como espectadora, que deve de entender e refletir sobre a sua própria objectificação e representação como um objeto de espetáculo.

Se, por um lado, o filme é, geralmente, uma representação do homem e do seu ponto de vista. Por outro, a mulher é uma classe oprimida que é obrigada a rever-se nas representações masculinas e sujeitas a uma pequena variedade de papéis, como por exemplo, rececionistas, ‘odd job-girls’, ‘prop girls’, entre outros. A imagem feminina equivale à de objetos sexuais, vítimas ou as mulheres sedutoras, como mais à frente neste texto irei falar. No entanto, estes estereótipos criados e implementados nos filmes representam a influência da sociedade patriarcal nos mesmos, ainda que possam ter sido criados de forma inconsciente. No texto “The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research” (2003), Sharon Smith defende a necessidade de eliminar estes estereótipos, o que requer um aumento nos papéis desempenhados pelas mulheres no grande ecrã, no aumento do número de realizadoras, e numa mudança profunda das mentalidades. Já para Molly Haskell, no seu texto “The Woman’s Film” (2003), comenta que a ideia da inferioridade da mulher é perpetuada pela “máquina” do Sonho Americano, que faz parte do cinema de Hollywood. Enquanto as medidas necessárias para uma mudança efetiva não forem realizadas, a mulher vai continuar a ser, como Haskell comenta, representada como “the vehicle of male fantasies” e “the scapegoat of men’s fears” (2003:11). Também Claire Johnston defende que é necessária uma mudança nos modos de representação da mulher no cinema, mas para que tal aconteça é necessário efetuar uma transformação nos meios de realização, em que as realizadoras devem extrapolar a

ideologia dos filmes convencionais e, através dos seus textos fílmicos, representar os desejos e as fantasias femininas.

No início do cinema americano, as mulheres eram representadas com base na mulher da classe média vitoriana, sendo que ela deveria de ser um modelo de virtude, tendo características e comportamentos parecidos com os de uma criança, e era associada à inocência, pureza, e à necessidade de ser protegida. Assim que atingisse uma certa idade, ela casar-se-ia, não com base em sentimentos amorosos, mas como um negócio entre duas famílias. Assim que ela se casasse, a sua lealdade e devoção era transferida do pai para o marido. Era esperado destas mulheres que se dedicassem à vida doméstica, como cozer e cozinhar, e à criação dos seus filhos. A sexualidade para estas mulheres era inexistente, não podendo vestir ou falar de forma mais provocadora, e o ato sexual, não deveria ser encarado como algo em que a mulher obtém prazer mas, uma obrigação (um dever). Estas características representam, o que no cinema americano inicial, era considerado a mulher “boa”.

Em contraste com as mulheres “boas”, o cinema (mas também a literatura e até a pintura) criou modelos daquilo que a sociedade Vitoriana considerava serem mulheres “más”, através da divisão da mulher entre dois grupos, o primeiro era a virgem e o segundo era a prostituta. Sendo que a última representava uma mulher mais livre a nível sexual, e ela era usada nos filmes como um exemplo daquilo que as mulheres “boas” não deveriam ser. A Revolução Industrial permitiu a que as mulheres que dantes apenas se dedicavam à vida doméstica, pudessem agora trabalhar em fábricas, onde o trabalho físico era facilitado pela introdução das novas máquinas. Muitas mulheres começaram a trabalhar pelo simples facto de trabalhar, enquanto que outras trabalhavam para ajudar-se a si própria ou à sua família. De qualquer das formas, o salário que recebiam deveria de ser devolvido ao chefe da casa, nomeadamente, o pai. Contudo, isto possibilitou que a mulher ganhasse uma certa independência financeira, que a possibilitava de comprar roupa, ou divertir-se com uma ida ao cinema ou aos parques de diversão. No entanto, a sociedade não viu esta independência de forma positiva, e acreditavam que ela perturbava o equilíbrio natural da dependência da mulher sobre o homem.

No cinema, surgiram então dois tipos de personagens femininas que representavam as mulheres “más”. A primeira é a *vamp*, que era uma mulher negra e exótica, sexualmente ativa, e que normalmente era de outra raça, etnicidade ou nacionalidade. Esta mulher usava a sua sexualidade para controlar os homens brancos, e com isso, roubar-lhes todo o seu dinheiro e os seus princípios morais. A grande representante deste tipo de mulher no grande ecrã foi Theda Bara. A segunda mulher “má” era denominada de *flapper*, que era uma jovem mulher, urbana, com uma

carreira orientada. A *flapper* rejeitava as noções vitorianas do que deveria de ser a mulher e criou o seu próprio estilo. A sua imagem ficou marcada pelo cabelo curto e negro, o uso de vestidos curtos que não acentuavam as curvas do seu corpo. Ela fumava e dançava em público e tinha affairs sexuais fora da instituição do matrimónio. Apesar de parecerem bastante radicais, elas mantinham o desejo de se casarem. A grande representante das *flappers* foi a atriz Clara Bow (Benshoff e Griffin, 2004:211).

Para além desta divisão das mulheres em duas categorias por Benshoff e Griffin, Molly Haskell também divide as mulheres em três. A primeira corresponde á mulher da classe média-alta que condiz com as mulheres extraordinárias, por exemplo, atrizes como Marlene Dietrich, Katherine Hepburn, Bette Davies, entre outras. Estas mulheres possuem um ponto de vista singular, pessoal, o que faz com que elas transcendam os limites das suas identidades sexuais. Apesar de serem mulheres emancipadas e de possuírem qualidades excepcionais, elas têm pouco valor político, pois representam uma excecionalidade, o que as tornam pouco populares tanto entre homens como entre mulheres. O segundo tipo de mulheres corresponde à mulher “comum”, que vêm a sua vida a ser regida por fatores exteriores a ela, como o casamento, o rendimento, a idade e os filhos. Estas mulheres não têm um ponto de vista singular e pessoal, mas ao invés têm uma perspectiva padrão e plural, com valor político. Elas apresentam-se aos espectadores como vítimas de rejeição, sacrifício e martírio. Contudo, o objetivo destes filmes, não é que a mulher se rebelde contra o seu papel, mas que o aceite e se reconcilie com ele. Por fim, Haskell define uma última categoria da mulher como sendo a mulher comum que se torna extraordinária. Esta mulher começa o seu caminho como uma vítima mas que renasce através da dor, obsessão e desafio, para se tornar na dona do seu destino.

Tal como Haskell define estas três categorias da mulher no cinema dos anos 30, ela também caracteriza quatro temas principais dos filmes da mulher, que eram sobretudo caracterizados pelas sessões de matines (novelas), uma vez que o cinema e, a programação televisiva noturna não têm a preocupação de agradar a uma audiência feminina. O primeiro tema era o sacrificio que deveria ser feito em várias circunstâncias, mas todas com o mesmo fim, o sacrificio da mulher. Assim, Haskell divide este sacrificio da mulher do seguinte modo:

In the first, the woman must ‘sacrifice’ (1) herself for her children – e.g., *Madame X*, *The Sin of Madelon Claudet*; (2) her children for their own welfare – e.g., *The Old Maid*, *Stella Dallas*, *To Each His Own*; (3) marriage for her lover – e.g., *Black Street*; (4) her lover for marriage or for his own welfare – e.g., *Kitty Foyle* and *Intermezzo*, respectively; (5) her career for love – e.g., *Lady in the Dark*, *Together Again*; or (6) love for her career – e.g., *The Royal Family of Broadway*, *Morning Glory*. (Molly Haskell, 2003:24)

Apesar de os filmes de mulheres normalmente acabarem com um “final feliz”, Haskell afirma que a maior parte dos filmes dos anos 30 e 40 (que não integram os dramas românticos, ou as comédias

românticas feitas a pensar numa audiência feminina), acabavam de forma trágica, o que poderia ser uma indicação da perspectiva da mulher sobre si própria. A segunda categoria diz respeito a uma aflição que ataca a heroína, e de que ela mantém segredo. Quando tal acontece a heroína só tem duas opções, ou ela morre apesar dos esforços do seu médico que se torna no seu amante, ou é curada pelos esforços do seu amante que se torna no seu médico. Na terceira categoria, a mulher tem de fazer uma escolha entre pelo menos dois pretendentes, e desta decisão dependerá a sua futura felicidade. E finalmente, a quarta categoria corresponde a uma competição, em que a heroína conhece e luta contra a mulher que está agora com o homem que ela ama. A ironia nesta categoria é que enquanto o homem decide o seu futuro, ambas as mulheres compreendem que preferem a companhia uma da outra, do que à dele.

Johnston, no artigo “Women’s Cinema as Counter Cinema” (2003), fez uma análise de dois realizadores que mostram um papel diferente da mulher. O primeiro é Howard Hawks. Johnston argumenta que os filmes de Hawks são centrados na perspectiva do homem, que se dedica a uma vida de aventura e ação, mas com uma rígida ética profissional. Por outro lado, as mulheres são independentes e agressivas quando em confronto com o homem, têm uma carreira profissional, mas ela não deixa de ser vista como uma ameaça à existência do homem. Nos filmes de Hawks existe o homem e o não homem; para que a mulher seja aceite no mundo dos homens, a mulher tem de se tornar um homem ou ela transforma-se na mulher-como-falo. Assim, a presença da mulher, para Hawks, deve ser negada, pois ela representa uma presença traumática. O segundo realizador é John Ford. Os filmes de Ford atribuem à mulher o papel principal, uma vez que é à sua volta que existem as tensões entre o desejo de deambular, viver uma vida selvagem, sem preocupações e o desejo de fixação. Para Ford, a mulher representa o lar, e com isso a possibilidade de cultura.

2.3. Laura Mulvey e o “prazer visual”

O que conta é o que a heroína provoca, ou o que ela representa. Ela é aquela, ou o amor ou medo que ela transmite ao herói, ou a preocupação que ele sente por ela, que faz com que ele atue de certa forma. Em si própria, a mulher não tem a mínima importância.

Bud Roetticher (*apud.*, Sue Thornham 1999:63)

A ideia da desvalorização da mulher, no cinema, vem sendo, há muito tempo, veiculada pelo poder dominante nos media, no geral, e no cinema, em particular. Penso que seja, relativamente, visível que a mulher “sofre” de uma espécie de discriminação no momento de ser representada no grande ecrã. E não podia ser mais flagrante quando Bud Boetticher firmemente declara, na citação inicial, que a mulher não tem qualquer importância na narrativa cinematográfica, excetuando o que ela pode motivar na atuação do protagonista masculino. Desta forma, a mulher é apenas uma presença simbólica na narrativa, não tendo qualquer significado próprio. Assim, Laura Mulvey, no seu texto “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (2003), estabelece duas funções da mulher dentro desta dominação patriarcal: a primeira diz que a mulher simboliza a ameaça de castração pela ausência real de um órgão sexual masculino (o pénis); e a segunda é que ela vai criar o seu filho dentro/para o simbólico. Assim que a segunda função é concretizada, o significado dela neste processo chega ao fim, isto é, ele não é duradouro, à exceção de que ela será lembrada como uma memória que oscila entre a plenitude maternal e a falta de algo. Ambas as funções estão ao nível da natureza ou anatomia. Desta forma, a imagem da mulher é associada à ameaça de castração ou à falta de algo (“bleeding wound”), e ela só existe em relação a esta imagem, o que resulta numa impossibilidade de ir para além mais do que ela representa, de a transcender. Logo, Mulvey reforça as palavras de Boetticher quando, a crítica feminista também comenta, que a mulher existe apenas em relação ao homem. Sendo assim, o homem torna-se o criador de significado, capaz de viver as suas fantasias e obsessões de forma ativa, enquanto a mulher representa esse mesmo significado mas de forma passiva.

No texto “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Mulvey também define dois tipos de prazeres visuais que são característicos do cinema clássico de Hollywood, cuja influencia e poder ainda não foi desafiado pelo cinema alternativo (apesar das tentativas, sobretudo, do cinema europeu, em combater a hegemonia de Hollywood). O primeiro prazer que Mulvey menciona é a escopofilia que resulta em obter prazer através do uso de uma outra pessoa como objeto de estimulação sexual através do olhar. No entanto, este prazer não exclui o prazer reverso, em que se pode sentir prazer em ser olhado. Contudo, a escopofilia cria uma ilusão no espectador em que ele observa com curiosidade o que vê, como se estivesse a olhar um mundo exterior ao seu e privado. Esta ilusão resulta do facto de que o ecrã mostra um mundo diferente e indiferente à presença de uma audiência, o que cria uma separação entre a narrativa que está a ser contada e as fantasias voyeuristas do espectador. Esta ilusão é também possível com as características físicas em que o filme é, normalmente, apresentado, como por exemplo, num auditório escuro, iluminado apenas pela luz do ecrã (Mulvey, 2003:60-61).

O segundo prazer visual que Mulvey descreve é o desenvolvimento da escopofilia num aspeto narcisista, pois daqui surge uma curiosidade e um desejo pelo ver, aliados a uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento do corpo e face humanas, a relação do corpo humano com o que o rodeia, isto é, a presença visível da pessoa no mundo. Mulvey cita Jacques Lacan e descreve o momento em que a criança vê pela primeira vez o seu reflexo (fase do espelho), e que é capaz de se reconhecer, mas que imagina que aquele reflexo dele mesmo é mais perfeito, e por isso, ideal. Assim, é na concretização desta fase que a criança se apercebe das diferenças entre si e a mãe. É, também, nesta fase, argumenta Mulvey, que se constrói o ego. (Este momento do espelho precede/antecede a linguagem para a criança. Então a linguagem em si não é o problema da objectificação e desvalorização da mulher, mas o poder que é dado à imagem masculina.) Assim, este prazer que oscila entre o narcisismo e constituição do ego resulta de uma identificação com a imagem que nos é apresentada no grande ecrã.

Apesar de ambos os prazeres estarem intimamente ligados com o espectador, cada um requer condições diferentes. Assim sendo, a escopofilia baseia-se em instintos sexuais e uma distanciação do objeto que está a ser observado, enquanto o prazer advindo do narcisismo e da construção do ego se baseia na fascinação e identificação com o objeto que é alvo dos olhares, exige, por isso, proximidade entre o espectador e a imagem. Contudo, ambos os prazeres não passam de um mecanismo ou estrutura formativa, que individualmente não tem qualquer tipo de significado (Mulvey, 2003: 62).

Assim, o cinema dominante é marcado por um desequilíbrio sexual que se divide entre passivo/feminino e ativo/masculino. É o olhar masculino que determina o corpo da mulher como um objeto sexual, cujo principal papel é ser olhado e exibido para que tenha um impacto visual e erótico no protagonista e espectadores masculinos. Assim, a mulher representa e fornece significado apenas para os desejos e fantasias do homem. Tal como já foi dito, no início deste texto, e retomando as palavras de Boetticher, a mulher é uma figura indispensável ao espetáculo nas narrativas do filme dominante, mas apenas em relação ao homem. Todavia, a sua presença significa uma estagnação ou pausa na narrativa, para permitir, tanto ao espectador, como ao protagonista masculinos, um momento de contemplação erótica. Desta forma, os olhares do protagonista masculino e dos espectadores masculinos fundem-se, uma vez que a mulher é um objeto erótico tanto para um como para o outro. Mulvey argumenta que o impacto sexual da performance da mulher, bem como os convencionais *close-ups* das pernas e dos rostos, transportam o homem para um espaço exterior à narrativa fílmica (*no-man's-land*). Esta situação, em que a mulher parece ser vista como um objeto sexual, é concretizada no cinema de forma bastante convencional, mas tal como Katrien Jacobs argumenta no seu artigo “The Effects of Youth on Pornography” (2012), estas

convencionalidades são levadas a um extremo (“ridículo”) da objectificação do corpo da mulher. Katrien usa o filme japonês “East Building Kappa Female”, para mostrar como é que a mulher tem sido representada em filmes pornográficos. Numa escola, um grupo de rapazes despem uma rapariga, numa sala de aula. Se, ao início, esta cena revelava uma clara situação de bullying, ela deixa de o ser quando os rapazes começam a acariciar e a beijar a rapariga. Assim, este acontecimento deve ser encarada como um início de uma tentativa de violação, e este deveria provavelmente de ser o pensamento da jovem rapariga. Mas a forma como representam a mulher neste tipo de situações, em que ela é forçada a corresponder sexualmente, é que ela está precisamente a gostar do toque do homem. Katrien continua o relato desta cena, ao explicar que à medida que os rapazes a começam a acariciar, a rapariga começa a ficar excitada, o que a leva a entrar na “brincadeira” iniciada pelos rapazes. Este tipo de imagens levam com certeza a consequências negativas para as mulheres na vida real, pois, recentemente li um artigo que revelava as palavras que os violadores usavam para, de certa forma, “confortarem” a sua vítima. E uma delas é “I know you want it”. Estas imagens, de uma suposta violação fazem passar a imagem de uma mulher que não corresponde à realidade, e por vezes, alguns espectadores não sabem distinguir a realidade das imagens que lhes são apresentadas no ecrã. Num pequeno à parte, “I know you want it” faz parte de um refrão de uma música de muito sucesso este ano, 2013, de Robin Thicke, “Blurred Lines”, que objectifica claramente a mulher, na letra e no vídeo oficial da música, o que foi fortemente criticado, e usa expressões usadas por violadores, como Sezin Koehler referiu no seu artigo online “From the Mouths of Rapists: The Lyrics of Robin Thicke’s ‘Blurred Lines’” (2013).

Obviamente que a pornografia, tal como, Laura Kipnis afirma, no seu texto “Pornography” (1998), é direccionada para o espectador masculino, pois segundo a teórica, as representações das mulheres neste tipo de filme (não tem necessariamente de ser pornografia, o que também depende da noção de pornografia que cada um tem. Em muitos filmes comerciais, atualmente a mulher exhibe, muitas vezes o seu corpo nu, como por exemplo, *The Proposal* (2009), da realizadora Anne Fletcher, e em que a atriz Sandra Bullock aparece completamente nua no ecrã, ainda que ela tente tapar algumas partes do seu corpo.), envolvem questões do poder patriarcal, que resulta numa opressão da mulher. Muitas feministas caracterizam a pornografia fílmica exactamente como aquela que objectifica as mulheres nos media, em capas de cds, e na publicidade, no cinema e na televisão. Para além de que, para algumas feministas, a pornografia é uma das razões principais pela qual a mulher é oprimida. Kipnis diz que, referindo-se a Freud, o uso constante desta imagem sexual da mulher, resultará numa inibição na mulher, acerca da sua sexualidade, pois em alguns estudos, conclui-se que a violência do homem em relação à mulher aumenta depois do visionamento destas imagens (Kipnis, 1998:153-154). No entanto, e como a teórica argumenta, analisar o texto fílmico

da pornografia é sempre algo complicado, uma vez que neste existe uma mistura entre a realidade e a representação, pelo que a sua análise não seria considerada tão “simples” como um filme ficcional, porque ainda que haja uma história, que é a construção de uma fantasia, o filme também mostra o real acontecimento de um envolvimento sexual entre duas pessoas (Kipnis, 1998:156). Com a transgressão óbvia das fronteiras da narrativa ficcional, há uma complicação dos processos de identificação e do prazer, pois, como Kipnis refere, o espectador deixa de ser espectador e passa a ser testemunha de um ato sexual real (Kipnis, 1998:156). Para Kipnis, a pornografia é uma representação das preocupações centrais da nossa cultura e para a constituição do “eu”, na medida em que, ela (pornografia) nos define dentro dos códigos do sexo (Kipnis, 1998:157). No entanto, no seu texto, Jacobs recorre a um testemunho de um anónimo, Yang, que afirma que a pornografia é importante, na medida em que ensina o homem a beijar e acariciar uma mulher. Todavia, ela tem sido usada para fins negativos, nomeadamente, a reafirmação da superioridade masculina sobre a mulher. No entanto, está nas mãos das novas gerações mudar esta ideia da representação da mulher no cinema dominante, e na pornografia.

Em contrapartida, Mulvey alega que a figura masculina não conseguiria suportar transformar-se num objeto sexual, pois ele é resistente quanto a ser olhado e exibido. Por isso, o homem é representado como sendo uma personagem ativa na história, isto é, ele é aquele que faz a ação, uma vez que é ele próprio que controla o filme através das suas fantasias, apoiadas pelo espectador masculino, e assim, capaz de controlar o espectador feminino. Este controle é possível pois as estruturas fílmicas usam a figura com quem o espectador se vai identificar, e essa figura é a masculina, uma vez que ele é capaz de controlar os eventos e o ambiente que o rodeia através do olhar erótico. Mulvey dá como exemplo os filmes *Only Angels Have Wings* e *To Have or Have Not*, em que a mulher combina ambos os olhares do espectador e do protagonista masculino sobre si. Ela é apresentada como uma mulher fascinante, um objeto sexual, em exibição, até que se apaixona pelo protagonista masculino. A partir do momento em que ele também se apaixona, ela transforma-se em propriedade do homem e perde, automaticamente, todas as suas características anteriores. Mulvey conclui que como o espectador se identifica com a personagem masculina, então ela é também propriedade, ainda que indiretamente, do espectador. Um outro exemplo que Mulvey dá, e que é flagrante nesta combinação dos olhares do herói e do espectador é o filme *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock. Neste filme, a personagem principal masculina é forçada a permanecer em casa, devido a um acidente. Como não pode andar, ele começa a espiar a vida das pessoas do outro lado do seu apartamento, através de um telescópio. Com este instrumento, ele observa todos os movimentos de Lisa, a sua namorada. Mas ao fazer isto, ele está a colocar-se na posição de espectador (Mulvey, 2003:66-67).

Alfred Hitchcock é talvez um dos realizadores mais conhecidos do cinema clássico e que representa com os seus filmes um dos prazeres que Mulvey explicou no seu ensaio. Sendo assim, Mulvey argumenta que nos filmes de Hitchcock o olhar é central para a narrativa do filme, e este oscila entre o voyeurismo e a fascinação fetichista (Mulvey, 2003:65). O homem, o herói da ação, são os exemplos da ordem simbólica e da lei. Enquanto que a mulher é o objeto das vontades sádicas e dos olhares voyeuristas do homem, cujo poder advém da lei (*Vertigo*, 1958) ou do dinheiro (*Marnie*, 1964). Contudo, a verdadeira perversão em Hitchcock ocorre por detrás de uma máscara ideológica, ou seja, o homem está do lado certo da lei, e a mulher do errado. Através do uso de processos de identificação, Hitchcock forçou uma relação entre o protagonista masculino e o espectador, o que transporta este último para uma posição de voyeurismo. Mulvey declara que o herói de Hitchcock pertence à ordem do simbólico e tem todos os atributos do superego patriarcal. E, por isso, o espectador vê e identifica-se com o olhar do herói, o que o torna, de certa forma, cúmplice nas suas ações (Mulvey, 2003:66).

Mulvey no seu ensaio “Afterthoughts on “Visual pleasure and Narrative Cinema” Inspired by King Vidor’s *Duel In The Sun* (1946)” (2003) procura reafirmar a influência do ponto de vista da personagem masculina sobre a perspectiva adotada pelo espectador. A grande questão que se impõe é, qual é a posição dada ao espectador feminino dentro do auditório. A mulher tem duas opções: a primeira é que ela não adota o ponto de vista do homem, mas, conseqüentemente, sentir-se-á deslocada e isolada do prazer que o filme oferece; e a segunda opção é que a mulher se deixa levar pelo poder e influência da perspectiva masculina e adota-a para si mesma. Ambas as opções, que Mulvey fornece, resultam numa crise de identidade na personagem feminina e também no espectador feminino.

Mulvey cita Freud para definir feminilidade, mas há medida que lemos as citações dele, percebemos que a dicotomia entre masculino e feminino está bastante enraizada na nossa sociedade, ainda que ele se tenha referido a um período histórico diferente daquele que vivemos atualmente. Freud fala de uma diferenciação entre as duas sexualidades, o que resultaria numa separação da libido de cada uma. Assim, as necessidades do feminino e do masculino eram concretizadas de forma separada, Mas, como Freud declara, o problema reside no facto de que as funções e necessidades do feminino e do masculino são realizadas dentro da mesma libido:

Social life is dominated by the polarity of masculine – feminine (...) It would not be surprising if it were to turn out that each sexuality has its own special libido appropriated to it, so that one sort of libido would pursue the aims of a masculine sexual life and another sort those of feminine one. But there is one libido, which serves both the masculine and the feminine functions. (...) (Freud, 1996:231)

A concretização de ambas as sexualidades através da mesma libido leva a que haja uma oposição entre elas, sendo que a esfera masculina é caracterizada como ativa, e a feminina como passiva. Desta forma, a sexualidade feminina fica a perder em relação à masculina, uma vez que esta última terá sempre mais poder na sua representação no cinema, resultante da influência patriarcal.

A dicotomia que Freud estabeleceu em cima, para Mulvey é caracterizadora das narrativas clássicas do cinema, em que a mulher em perigo espera que o herói masculino a venha salvar. Esta característica do cinema clássico é bastante evidente em *Marnie* (1964) de Alfred Hitchcock, em que Mark Rutland apanha Marnie em pleno ato de roubar dinheiro. Mas ele não chama a polícia, ao invés, ele investiga o passado dela, e tenta de alguma forma salvá-la da sua autodestruição, através de uma série de chantagens. Neste tipo de narrativas, o espectador identifica-se com o herói masculino, e não com a personagem feminina, mesmo que em *Marnie*, a câmara siga a personagem feminina e não a masculina. A mulher que assiste no auditório irá identificar-se também com o herói masculino, o que resulta de um desejo de assumir um papel ativo na narrativa e exige um processo de transformação sexual, em que a mulher, de certa forma, se torna num travesti. Este processo, argumenta Mulvey, resulta numa crise de identidade sexual na mulher (Mulvey, 2003:124/125).

Mulvey questiona, neste ensaio, o que aconteceria à narrativa caso a mulher fosse a personagem central da história. E na verdade, Mulvey chega à conclusão que a natureza da ação de uma personagem feminina é diferente caso a narrativa se centrasse no homem. A ação seria dividida entre dois conflitos: a passividade adjacente à feminilidade e a “masculinização” da mulher. Os filmes que tornam a mulher o centro da ação são denominados de melodramas, em que a mulher espera gloriosamente pelo seu príncipe encantado e deseja ter o seu final feliz como nos contos. Enquanto na sala de cinema, a mulher que assiste ao filme não se identifica com a personagem feminina precisamente porque ela deseja ter um papel ativo na história. Apesar deste processo de “masculinização” não agradar à maior parte das mulheres, pois cria uma confusão na sua identidade sexual, ela permite esta transformação, temporária, da sua sexualidade como forma de resistir ao poder dominante nos filmes.

No texto “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator” (2013), Mary Ann Doane estabelece uma relação entre a mulher e os hieróglifos. Tanto um como o outro representam algo complexo e misterioso, mas ao mesmo tempo podem ser tão fáceis de ler, pois os hieróglifos sendo imagens, permitem uma melhor e rápida compreensão. Mas a mulher é também associada a uma imagem que se torna um objeto para o espectador e o protagonista masculino. Desta forma, a

imagem que é atribuída à mulher representa o que ela é. E, sendo que ela existe dentro de um espaço dominado pelo homem, ela é possuída pelo homem (Doane, 2003:131-132).

Doane questiona no seu trabalho como é que podemos reverter a situação da mulher no cinema e criar uma audiência feminina, cujas necessidades de uma representação ativa e independente sejam satisfeitas. A teórica feminista argumenta que tal é difícil, não só pela influência da cultura patriarcal nos filmes, mas também pelo controlo do homem do espaço fílmico através do olhar, o qual a mulher tem tido dificuldades em desenvolver (Doane, 2013:134).

Doane adiciona mais dois conceitos, aos de Mulvey de passividade e atividade, que são proximidade e distância (Doane, 2013:134). O voyeurismo, que Mulvey descreveu como sendo um dos prazeres associados ao cinema clássico, exige que o espectador mantenha uma certa distância da narrativa, de forma a manter o domínio masculino no filme, e a não perder o seu interesse no objeto erótico exposto no ecrã. Ora como a mulher é o corpo do objeto erótico exibido no grande ecrã, ela não consegue distanciar-se da narrativa, o que leva a uma proximidade excessiva com a imagem em exibição. Doane afirma que o facto de a mulher não conseguir evitar esta aproximação resulta no seu afastamento da ordem do simbólico e da posição que o homem ocupa dentro dela. Assim, a mulher não se consegue afastar da imagem que é apresentada, pois desde pequena que ela é habituada a ser um objeto de desejo, enquanto que o homem, após ver o seu reflexo no espelho e compreender que é diferente da mãe, ele passa a desejá-la. Doane cita Freud, e explica que a mulher compreende imediatamente o significado do órgão sexual masculino quando o vê pela primeira vez. E neste processo de assimilação extremamente rápido, ela compreende que a falta desse órgão nela é significativo da sua passividade. O que na opinião de Torok, no seu artigo “The Meaning of ‘Penis Envy’ in Women” (2000), leva ao surgimento de uma “inveja do pénis”, pois a mulher sabe a importância que ele tem na sociedade, e na sua diferenciação do homem. Pelo que a mulher, sabendo da “falta” desse órgão em si, ela vai pensar que isso resulta na sua fraqueza, inércia, falta de inteligência, e uma dependência do masculino exacerbada (Torok, 2000:79). Enquanto o homem, através do seu olhar e da ameaça de castração, se coloca numa posição de superioridade que o torna capaz de ver a mulher como um objeto sexual e alvo do seu fetiche. O que já não é possível para a mulher que é incapaz de fetichizar em relação ao seu próprio corpo. Assim, se a mulher se identificar com a personagem feminina, ela é “forçada” a assumir a sua passividade de uma forma masoquista. Mas se pelo contrário, a mulher assumir a posição de travesti, para adotar a perspectiva do herói masculino, então este travestismo torna-se como uma segunda sexualidade/natureza para a mulher, pois lhe é relativamente fácil fazer a transformação do feminino para o masculino. Enquanto que o homem, quando obrigado a assumir a posição da mulher, ele mostra a sua resistência, o que no caso do homem, esta transformação é também visivelmente uma farsa. O

problema é que neste processo de transformação sexual, o homem também não aceita que a mulher seja “masculinizada”, o que o leva a ver como algo errado e mau. Doane diz que este processo implica que a mulher use uma máscara que tem como finalidade esconder a sexualidade da mulher e a sua feminilidade.

Joan Rivière, no seu texto “Womanliness as a Masquerade” (1929), defende que existem mulheres que desejam obter o mesmo nível de masculinidade atribuída ao homem, mas para o conseguir elas têm de usar uma máscara, a “womanliness” (Riviere, 1929:70). A máscara ou *masquerade*, como Rivière lhe chama, é o processo que a mulher usa para se identificar com o homem, isto pode ser associado ao processo que Mulvey falou que envolve o travestismo do espectador feminino, pois a mulher vai adquirir, ainda que temporariamente, características masculinas, que lhe vão possibilitar um nível de igualdade, que enquanto mulher lhe parece impossível. Rivière diz que esta máscara é visível às mulheres, isto é, uma mulher sabe quando a outra está a usar uma máscara, no entanto, o homem é frequentemente iludido. Rivière coloca uma questão importante, que é a seguinte: “what is the essential nature of fully-developed femininity?” (Riviere, 1929:77) E, eu coloco ainda outra questão, quando é que a mulher, depois de anos a lutar pela sua independência política, religiosa e social, conseguirá espaço para se desenvolver, a todos os níveis, sem que seja julgada pelos vários estereótipos que lhe são associados?

Rivière caracteriza a mulher “perfeita” tendo em consideração, a noção patriarcal da mesma, como a mulher que é doméstica, esposa, mãe, social, e com uma carreira profissional. Para Rivière, esta noção da mulher leva a que a mesma desenvolva um complexo de inferioridade, em relação aos homens, o que leva ao desenvolvimento de uma necessidade na mulher, de ser admirada e elogiada pelo homem (complexo paternal) (Riviere, 1929:72). Tendo em conta esta mini introdução à teoria psicanalítica feminista, será que a mulher, quando obtém sucesso na sua vida profissional e pessoal (a manutenção de um grupo de amigos, um lar saudável), então estará ela condenada a sentir-se culpada em relação ao homem, pois, na minha opinião, uma mulher de sucesso (ou não) em nada tem de se sentir inferior a um homem, quer seja ele de sucesso ou não.

Com base nos argumentos de Mulvey e de Doane, a audiência feminina é praticamente inexistente nas salas de cinema, uma vez que a mulher por meio de processos de transformação sexual, da sua “masculinização” e do olhar dominante do homem, ela é incapaz de resistir ao domínio masculino e à posição de objeto sexual que lhe é frequentemente atribuída, daí que ela precise de criar processos (travestismo, ou a máscara) que lhe permitem uma identificação com o personagem masculino, e conseqüentemente, o desenvolvimento do desejo ativo, ainda que temporariamente, no espectador feminino.

2.4. Breve referência à psicanálise

Na introdução do seu livro *Psychoanalysis and Feminism* (1974), Juliet Mitchell afirma que Freud é o inimigo público de muitas feministas, devido às suas tentativas de compreender a feminilidade. No entanto, apesar das ideias de Freud se aplicarem a um período histórico completamente diferente ao de hoje, Mitchell considera que a psicanálise, bem como o trabalho de Freud e de outros psicanalistas, são essenciais para uma melhor compreensão da posição das mulheres na cultura patriarcal. Apesar de não ter intenções de explorar muito esta área da psicanálise, acho que seria interessante rever algumas ideias que Freud usou, no seu texto “Femininity” (1933), para termos uma noção mais profunda da discriminação social da mulher, pelo que, também, ao longo do texto irei sempre voltar a alguns conceitos que Freud usou neste seu texto.

Freud argumentou que quando o homem e a mulher começam a desenvolver os seus desejos, eles vão entrar na estrutura da sociedade patriarcal, pelo que os seus desejos serão denominados de ativos ou de passivos. O psicanalista diz que o primeiro desejo a ser desenvolvido é o pela sua mãe, o que lhes dá entrada, no caso dos rapazes, no complexo de Édipo, e no caso das raparigas, na fase do pré-Édipo, e será este complexo nas raparigas que será fundamental para este trabalho. O primeiro desejo da rapariga é a sua mãe, devido à sua proximidade, pois é esta a primeira relação de amor que a criança tem “acesso”. No entanto, à medida que a rapariga é integrada na sociedade patriarcal, este desejo inicial que ela sentia pela mãe, vai se dissipar, e dar lugar a uma hostilidade, que pode durar a vida toda. Esta hostilidade representa o desenvolvimento de um novo complexo, o da castração. Ele acontece quando a rapariga compreende a importância do órgão sexual masculino (importância simbólica; “inveja do pénis”, Torok e Freud). Este acontecimento leva, segundo Freud, a um afastamento da rapariga da mãe, pois ela vai culpar a sua progenitora pela diferença entre si e o homem. Assim, a rapariga deixa de lado a fase do pré-Édipo e do complexo de castração, para entrar na fase do Édipo, em que ela passa a desejar o seu pai, pois ele representa o grupo dominante na sociedade, o homem. Ao contrário dos rapazes, que depois de destruírem o seu complexo de Édipo desenvolvem um superego que lhes permitirá desenvolver um carácter independente dos desejos e medos que o marcaram durante a sua infância, o desenvolvimento do carácter das raparigas é afetado por essas mudanças. Desta forma, o desenvolvimento das raparigas fica marcado por três novas fases: a primeira é marcada por uma inibição sexual; a segunda pela constituição de um complexo de masculinidade; e a terceira, pelo desenvolvimento de uma feminilidade normal. Assim, a rapariga será vítima de um desenvolvimento mais complicado, marcado pela ausência de

um órgão sexual masculino e das desvantagens que daí advêm, nomeadamente, no seu lugar na sociedade. No entanto, a reconciliação entre a mãe e a filha pode acontecer, uma vez que quando a filha passa a desempenhar o papel de mãe, ela compreenderá a sua. Esta noção da psicanálise será depois retomada nos filmes que me dispus a analisar neste trabalho, no entanto, ela é bastante evidente, na minha opinião, no filme *The Portrait of a Lady* (1996), de Jane Campion, pois Isabel Archer escolhe Gilbert Osmond, o seu pior pretendente, devido ao relacionamento do vilão com a filha, que depois será substituído pelo desejo da protagonista de ser mãe.

Freud tenta explicar o que é ser mulher ou como a rapariga se torna numa mulher na nossa sociedade. Ele tenta compreender como é que a mulher começou a ser o sexo oprimido e o que é que a torna diferente do sexo masculino. Apesar da explicação de como os complexos de Édipo e castração afetam ambos os sexos, Freud considera a inferioridade da mulher como uma garantia. Ainda que ele deseje uma mudança desta opressão, ele não deixa de atribuir os estereótipos que a sociedade patriarcal atribui às mulheres. Apesar de Mitchell ter argumentado que a psicanálise não é uma recomendação, mas uma análise da sociedade patriarcal, Freud atribui a passividade à mulher quando esta alcança o complexo de Édipo, e atribui sempre a atividade ao rapaz. Ainda que ele tenha argumentado, que no início da vida sexual da rapariga, em que ela obtém prazer através da estimulação do seu clítoris e, tendo a sua mãe como objeto de desejo, ela é um sexo ativo. Mas a partir do momento em que ocorre uma mudança no seu desenvolvimento, ela obtém instintos passivos, que não lhe permitem mais instintos ativos.

Na minha opinião, se o complexo de castração e o complexo de Édipo são fatores importantes para compreender em que medida a rapariga é diferente do rapaz, é necessário também olhar para os termos ativo e passivo e permitir-nos pensar neles, de forma a compreender o porquê do homem ser o sexo ativo e a mulher o sexo passivo. E aqui, talvez Simone de Beauvoir pode nos ser útil. Para compreendermos esta diferença, talvez tenhamos de recuar na história da humanidade, e olhar para a história do homem e da mulher. Mas para isso, é preciso que ambos tenham uma história individual e independente um do outro. No entanto, De Beauvoir, na introdução do seu livro *O Segundo Sexo* (1975), declara que a mulher não tem uma história, ela sempre foi dependente do homem e das suas definições do que é ser mulher, como ela diz “o eterno feminino”. De Beauvoir diz que a mulher não se define por si só, ela precisa do homem para definir a sua existência, enquanto o homem existe em si próprio. O homem é o sujeito, e a mulher o objeto. Mas esta definição foi criada pelo homem, por isso, tal como Laura Mulvey disse no seu ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, como é que a mulher pode se tornar independente e autónoma, conseguindo definir-se a si própria sem o auxílio do homem, quando estamos numa sociedade, visivelmente, criada e dominada por ele?

II. O cinema australiano, a realizadora Jane Campion

1. *The Piano*

O Piano é uma das obras mais emblemáticas da realizadora Jane Campion, sendo visto como uma grande obra feminista. Porém, como Ann Hardy explica no seu ensaio “The Last Patriarch”, Campion não tem como fim criar uma obra com uma mensagem política e/ou feminista, talvez devido ao seu meio limitador que Angela Martin refere no seu artigo “Refocusing Authorship in Women’s Filmmaking” (2008). Só há alguns anos atrás é que a mulher, como realizadora, é que começou a ter alguma ressonância no mundo cinematográfico, ainda que tal como Angela Martin refere no seu texto acima citado, desde o início do cinema que havia mulheres que trabalharam como realizadoras, contudo, esses registos foram esquecidos, dando assim lugar a um cinema dominado pelo homem. E, como sendo um cinema dominado pelo homem, este teria como consequência a construção de uma identidade feminina estereotipada, cujas qualidades eram desenvolvidas de acordo com o homem, enquanto a identidade masculina desenvolveu-se de forma a ser a figura detentora do desejo e do olhar. Algo que realizadoras atuais, como Jane Campion, estão, através dos seus trabalhos cinematográficos, a mudar. Contudo, era de esperar que essa mudança levasse à igualdade entre o homem e a mulher no grande ecrã. Todavia, Jessica Hundley no seu artigo “Where the boys are”, revela que tem havido uma objectificação do corpo masculino, e este facto pode ser reconhecido, sobretudo no filme *O Piano* de Jane Campion, em que pelo menos, por duas vezes, Baines aparece nu, expondo o seu corpo ao olhar feminino do espectador e também ao olhar de Ada. Também na cena em que Ada acaricia o peito e as costas de Stewart, o corpo do Stewart está a ser objectificado pelo desejo de Ada e pelo espectador feminino. Hundley termina o seu artigo com a ideia de que, finalmente, a mulher realizadora está a começar a desconstruir a imagem masculina, e a submete-la aos mesmos estereótipos que a mulher tem, até agora, sido submetida.

Por fim, usando as palavras de Robert Ebert (1993), na sua crítica ao filme, *The Piano* é um filme sobre a timidez, a repressão e o abandono, uma mulher que não fala, um homem que não ouve e uma filha que consegue, de alguma forma, controlar, por breves momentos, a narrativa. Mas *The Piano* é também um filme, ainda que de forma muito menos acentuada, sobre o encontro entre duas culturas, a Europeia e a indígena, e também sobre classes.

1.1. Ada McGrath e o espectador

O Piano é um filme que conta a história de Ada McGrath, uma mulher que não fala por vontade própria e com uma filha de uma relação anterior. O filme relata o ponto de vista desta mulher, Ada, e nos primeiros instantes do filme, o espectador é “convidado” a tomar o ponto de vista da protagonista, quando ela, em voz off, nos comunica que a voz que ouvimos não é a sua voz, mas a voz da sua mente (Ann Hardy 2000:63; Kathleen McHugh 2007:79/80). Assim, o espectador estabelece uma relação não só baseada no exterior, isto é, não compreendemos a história só pela perspectiva da protagonista, mas, também, temos acesso aos seus pensamentos, à sua mente. Sendo assim, a relação é também do foro psíquico/mental, tal como Hardy refere no seu ensaio, há uma certa intimidade entre o espectador e Ada.

Ada, ao princípio, parece-nos uma personagem cuja vontade é mais poderosa do que qualquer outro poder no filme, contudo, esta personagem vive enclausurada nas regras do poder patriarcal e da sociedade do século XIX. Jane Campion desenvolve esta personagem com base numa complicada oposição entre liberdade e reclusão (Alan Stone). Ada mostra a sua liberdade quando, ainda muito jovem, decide não falar mais. A sua persistência e a sua teimosia permitem-lhe fazer jus a essa decisão ao longo da sua vida. As formas de comunicação que ela usa são a escrita num papel, linguagem gestual e a música do seu piano. A linguagem gestual é apenas compreendida por Flora, a sua filha, havendo até gestos que apenas Flora percebe (Hardy, 2000). Flora é também um meio de comunicação de Ada, pois é ela quem traduz a linguagem gestual da mãe para o som audível.

Laura Mulvey, no seu trabalho “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, define dois modos de prazer visual característicos do domínio patriarcal e da mulher como espetáculo (ideia também de Doane). O primeiro é denominado de escopofilia, e o segundo é o desenvolvimento da escopofilia através de um interesse narcisista (Laura Mulvey 1999:60/61). O primeiro prazer descrito encontra vários ecos ao longo do filme. A narrativa fílmica é contada do ponto de vista de Ada, o que a deveria de tornar no sujeito do filme, isto é, aquela cujas ações permitem o desenvolvimento da narrativa e dão significado à mesma. Contudo, a posição de Ada balança entre o sujeito e o objeto, e o mesmo, se poderia dizer, acontece com a personagem de George Baines. Há dois momentos reveladores no filme que exemplificam esta ideia. Em relação a Ada, a partir do momento que ela permite ser o objeto do olhar de desejo de Baines em troca de peças do seu piano, Ada passa a ser um objeto de desejo ou espetáculo (Doane) para Baines e para o espectador. Ao contrário de Ada que negocia a sua objectificação, Baines oferece-se para ocupar esse lugar, quando num ato de

desespero, se revela completamente nu à protagonista, para que ela nutra o mesmo desejo que ele sente por ela.

Apesar de o toque ser o principal meio de expressão de desejo da personagem principal, o prazer visual também existe no filme, por exemplo, Alisdair Stewart vive, ele mesmo, um momento de “verdadeira” escopofilia, quando através de um buraco na cabana de Baines, ele espia Ada e Baines a fazer amor. Este momento, faz parte de uma série de imitações que ocorrem ao longo do filme, pelo que Flora também já esteve na posição de Stewart a espiar a mãe. Ainda que o ver e o desejo visual desta cena tem menos impacto em Flora, ela vai imitar Ada e Baines ao esfregar-se contra uma árvore, com alguns dos seus novos amigos Maori. E pelo seu comportamento, ela é castigada, o que instiga nela, uma revolta contra a mãe, Ada. Pelo contrário, o impacto em Stewart é diferente, ele passa a estar na posição de espetador, ele assiste imóvel à cena e torna-se na “piada porca” (“dirty joke”) (Mary Ann Doane 1999:141/142) para o “verdadeiro” espetador do filme. Baines está ajoelhado em frente a Ada, e com a cabeça debaixo das saias dela, Ada parece estar a ter prazer, e enquanto Stewart assiste à cena, ele próprio começa a sentir o que Ada sente. Contudo, a sensação “prazerosa” de Stewart advém das lambidelas do seu cão na sua mão. A ironia/piada reside no fato de que Stewart é o marido de Ada, mas não é ele que vive aquele ou qualquer outro momento íntimo com a sua mulher. Para além disso, nas relações entre marido e mulher, em que à partida é o homem que domina a relação, neste caso, é Ada que controla Stewart e ele é o seu objeto de desejo, mas apenas como substituto temporário de Baines. Na cena em que Stewart barrica Ada e Flora dentro de casa, a heroína, após o acordar do seu desejo sexual pelo toque de Baines, ela vai imitar este último, numa tentativa frustrada de apaziguar o seu desejo. Contudo, enquanto Ada se permite a tocar no tronco e nas costas de Stewart o mesmo não acontece quando Stewart pretende fazer o mesmo a ela (Alan Stone).

1.2. A erotização de Ada

No seu artigo, “The Return of the Repressed? Whiteness, femininity and colonialism in *The Piano*” (1995), Lynda Dyson argumenta que a sexualização de Ada ao longo do filme é evidente através da roupa que usa e da brancura da sua pele, o que a coloca em contraste com as mulheres Maori. Para Dyson, este contraste é acentuado quando numa cena uma empregada Maori urina na terra ou até mesmo a tia de Stewart o faz. Ada tem uma certa repulsa pela precariedade das condições na ilha, o que a distingue das outras mulheres, não só em modos/comportamentos, bem como em beleza (questões da raça/cor). O cabelo de Ada também pode ser erotizado através de close ups. Por exemplo, numa cena em que Ada está a tocar piano, a câmara aproxima-se do

pescoço dela, na parte de trás, e foca-se num caracol que lá está. Isto faz parte de uma erotização de Ada e é significativo da libertação sexual da personagem através do desprender do cabelo (Dyson 1995:271).

Estas duas relações, toque – corpo e olhar – corpo, acabam por ter também ligação com a roupa de Ada, segundo Bruzzi. No filme, a roupa assume algumas funções, como a de proteção da protagonista, uma vez que na primeira tentativa de violação de Stewart, nos bosques, após ter conhecimento da relação entre Ada e Baines, é a complexidade das suas roupas que lhe permitem escapar às intenções de Stewart. Esta cena revela a distância entre o casal, no entanto, quando Stewart espreita Ada e Baines, a primeira imagem que vemos é Baines debaixo das saias de Ada, o que revela uma aproximação entre os amantes. Stewart não foi capaz de quebrar o escudo que protegia Ada dos outros e que mantinha o seu desejo sexual suprimido, enquanto Baines, através da insistência, da sua passividade conseguiu penetrar as saias de Ada. A câmara por diversas vezes, segue também o desejo expresso tanto de Baines como Ada através de close-ups, por exemplo, como quando Ada está a tocar piano e Baines esta debaixo deste a olhar e a tocar as pernas dela, havendo até um close-up de um buraco que está nas meias dela. Tal como Roger Ebert cita, na sua crítica ao filme, uma conversa com Champion, em que a realizadora comenta a erotização da roupa de Ada:

That was one of the challenges; I was trying to re-examine what erotica is. To see if you can create it in a half-centimeter square flesh. Of course, what amazed me when we were researching the costumes was something I hadn't really clicked on: Victorian women wore crotchless underwear, so that under these very elaborate and formidable gowns, their bottoms were completely bare. And the men knew that! (Ebert 1993)

No mesmo texto, Ebert continua a citar Champion, quando esta afirma que os homens compreendiam as roupas femininas e que isso era uma adição ao desejo deles por elas, o que hoje seria totalmente incompreensível: “Otherwise, she'd be at a loss, wouldn't she? I'm thinking that the men must all have known that. I'm sure everyone was permanently eroticized by the idea and no wonder: just a little ankle to suggest so much more. These days, with pantyhose and panties, it's certainly not the same idea.” (Ebert 1993)

Bruzzi afirma que o uso da roupa, em *O Piano*, em conjunto com o corpo feminino de forma a fazer frente às convenções da escopofilia e do fetichismo à mulher (Bruzzi, 1995:261). Para além do seu piano, Ada usa também a linguagem da roupa, que lhe confere uma certa independência e controlo. A roupa é um significado marcante das limitações históricas da personagem, e a supressão do seu desejo sexual. Contudo, a roupa n' *O Piano*, na personagem de Ada, pode assumir outro significado, nomeadamente o controlo da personagem sobre o seu destino (desejo sexual e posição

social – roupa). É através das roupas que Ada é capaz de manter uma posição rígida, no entanto, elas transformam Ada no fruto proibido, tanto para Baines, como para Stewart. Bruzzi cita Freud (“Fetichism”), em que argumenta que a própria roupa pode ser interpretada como um fetiche, pois para o homem é como se a mulher estivesse ainda na idade fálica (Bruzzi, 1995:261).

1.3. A “língua” da música

Ada McGrath tem uma forma diferente de se expressar do resto das outras personagens, colocando, assim, em questão as formas tradicionais patriarcais do desejo e da comunicação. Aos seis anos de idade, Ada decide deixar de falar, as razões para esta decisão são-nos misteriosas, tal como é para a protagonista. Contudo, este é o primeiro passo de Ada de se rebelar contra as leis patriarcais da sociedade, começando pela negação da linguagem criada pelo homem. Os dedos passam assim a ser a sua forma de comunicação, através do piano, através de linguagem gestual e ao escrevinhar num bloco de folhas. Mas a devoção e paixão de Ada pelo piano fazem com que Stewart tenha ciúmes deste objeto, deixando-o desconfortável e abandonando-o na praia. O piano é a linguagem mais importante e flagrante de Ada, é através dela que ela comunica sobretudo com Baines, e ele parece ser o único que percebe esta sua voz. No início do filme, Stewart desvaloriza o piano talvez devido à imagem convencional da mulher como um entretenimento, isto é, a mulher toca piano apenas para agradar o outro e nunca a ela. Desta forma, a música que produziam era uma produção criada/inventada pelo homem, aquele que quando toca, toca revelando as profundezas da alma e os sentimentos mais profundos (Gorbman, 2000). Contudo, apesar de Ada não ser uma música profissional, ela toca música sem partituras, e por vezes, cria música própria, e o espectador vê a música dela como pessoal e a sua própria linguagem, mesmo quando a música não é exclusivamente criada por ela (Claudia Gorbman, 2000). Gorbman revela que quando Ada está afastada de Baines, a música dela revela o seu estado de desespero, tal como a tia Morag diz: “She does not play the piano as we do.. No, she is strange creature and her playing is strange, like a mood that passes into you.. To have a sound creep inside you is not all pleasant.” (Gorbman 2000: 48) É como se a música de Ada ultrapassasse as fronteiras do “um” e do “outro”, quebrando todas as formas de ver e ouvir que permitem a observação e o silenciamento, e todas as formas de amor das mulheres em objetos que podem ser comprados, catalogados e utilizadas (Attwood, 1998: 97). O que prova não só o grau de excelência da técnica de Ada no que toca ao piano, bem como ao caráter pessoal da música que ela produz. Contudo, Gorbman também argumenta que a música no filme é indeterminada até que seja associada com um dado momento no filme. Por exemplo, Ada toca o tema principal quando chega à ilha com a filha, e o mesmo tema repete-se quando ela em casa olha

pela janela e pensa, supostamente, no piano. Estas duas cenas representam a necessidade e a importância do piano na vida dela. No entanto, quando Stewart corta o dedo a Ada, o espectador ouve exatamente a mesma música, agora associada à violência, tragédia, agonia e luta. (Gorbman 2000: 53)

A música de Ada parece estar cheia de desejos reprimidos, que ninguém consegue compreender, nem mesmo o seu marido. Ebert (1993) argumenta que quando Stewart decide que o piano não é importante, e o deixa na praia, ela está também a revelar a importância que Ada tem para si, pelo que, na opinião de Ebert, Stewart parece preferir, de forma inconsciente, uma mulher silenciosa. Uma prova disto, é quando Stewart vende o piano de Ada, a sua voz e o seu item mais precioso, por terra, a Baines, porque Stewart vê ao mesmo tempo Ada como um dado adquirido, e assim, o corpo dela é apenas a representação do seu desejo. Tal como Attwood comenta, a mulher ou o seu corpo são vistos como uma tela em branco à espera de serem preenchidos pelos seus próprios desejos, mas pelo desejo masculino, que em última instância, é a representação dos seus medos (a ameaça que ele representa para ele) e fantasias (Attwood 1998:87). Também Silverman comenta que sob o olhar controlador, o corpo da mulher é construído de forma a ser o mais acessível possível para o olhar masculino (Silverman 1990:313). Tal como Mulvey argumenta, este processo serve apenas para reforçar a mulher como objeto, usando uma das suas expressões mais famosas, "to-be-looked-at-ness" (Mulvey 1989). Quando Ada conhece Baines, ela foi forçada pelo marido a ensiná-lo a tocar piano, no entanto, Baines parece mais interessado na música que ela cria, porque segundo Hal ele compreende-a (Hal, 1993). À medida que estas lições vão acontecendo, também a atração erótica entre os dois vai crescendo. Contudo é o que não é dito que deixa, sobretudo, o espectador curioso. Porque é que Ada deixa de falar aos seis anos e ninguém parece saber a razão? Quem é o pai de Flora? Como é que o piano se transforma num meio de comunicação pessoal de Ada? Como é que a sua aparência severa (roupa escura, o cabelo preso e a postura rígida de Ada) combina com a sua paixão incontrolável? O que é que passa pela cabeça do marido quando ela o recusa e descobre a sua traição?

Numa entrevista a Ebert (1993), Campion explica porque é que Ada não fala:

And when you're trying to tell a romantic gothic story, you try to put situations in their most extreme form. So I thought, what if she doesn't speak? She doesn't speak and so the piano is going to be so important to her. She must have it in order to live. That would mean she'd do a lot more - she'd do anything to get it back. Whereas if she could speak and say, 'That dirty old man over there,' the whole story would be over.

Assim, "That was the next challenge. Holly manages to capture Ada's aloofness with no sense of the handicapped person. It's the rest of the world that's handicapped by speaking." (Ebert 1993) Deste

modo, o silêncio de Ada é escolhido como forma de afastar do poder patriarcal, aumentar a sua resistência e diferenciá-la de todas as outras mulheres que já viveram ou estiveram na mesma situação que a personagem principal. Attwood também argumenta que o silêncio da personagem feminina pode ser uma recusa consciente em falar a língua dominante, a língua dos homens (Attwood 1998:87/8) Silverman estabelece um paralelo em que define a mulher nos termos da interpretação masculina, nomeadamente, o ser ouvida sem ser vista e ser vista sem ser ouvida, o que parece ser um impedimento da representação da mulher e a sua análise por parte do homem. Desta forma, Silverman argumenta que a libertação da mulher do seu próprio corpo, tornam-na “inaccessible to definitive male interpretation ... put her beyond the control of the male gaze [and] ... open the possibility of woman participating in phallic discourse, and so [escape] the interrogation about her place, her time and her desires which constantly resecures her” (Silverman 1990:313). Assim, Ada encontra no seu piano a forma mais segura de se expressar, e expressar, sobretudo, os seus desejos. Tal como Attwood descreve, a música é a voz de Ada e o piano representa o seu corpo, sobretudo, na cena em que Baines, nu, o acaricia (Attwood, 1998: 98). Attwood descreve a música de Ada como sendo uma peça trabalhada vezes sem conta para expressar as suas emoções, desejos e estados de espíritos, através da repetição. No entanto, quando Ada está a tocar, ela não está a conversar, pelo contrário, ela está a expressar-se sem qualquer condicionamento, as peças são sensualidade e não declarações ou exigências (Attwood, 1998:99). Parafraseando Irigaray, Ada não é “expected to speak the same language as man’s”. No final do filme, o espectador vê o corpo de Ada a flutuar no fundo do oceano, preso por uma corda ao seu piano. E é quando voltamos a ouvir a sua voz, onde ela fala da sua nova descoberta, a sua voz, uma voz que, como forma de manter a sua resistência à autoridade patriarcal, ainda precisa de um silêncio só seu, “It is a weird lullaby; and so it is. It is mine.” (Attwood, 1998:88-9) Attwood afirma que Ada não compreende a sua relação misteriosa com a sua própria voz, ao considerar a sua vontade ou desejo como “estranho”, mas isso é talvez porque Ada não sabe o que quer dizer (ou o que quer, tal como, Isabel Archer).

Hal (1993) comenta que nos seus filmes (*Sweetie, An Angel At My Table, The Piano*), Champion tem a preocupação de explorar a questão da feminilidade, revelando personagens que são assombradas pelas suas emoções. Desta forma, o filme não é sobre sexo ou sedução, mas sim sobre controlo e vontade. Hal argumenta que Ada não é uma personagem inteiramente passiva, uma vez que, ela é capaz de identificar as suas necessidades e de as satisfazer. Assim, como Ebert argumenta (1993), Ada não é uma vítima do seu próprio destino, mas uma mulher capaz de perceber a sua situação, e combatê-la.

1.4. O toque, a “voz feminina”

Apesar de o olhar ser um ponto fulcral na história, o toque é igualmente importante, por exemplo, na dominação de Baines por Ada. Baines não só explora o desejo visual e auditivo, uma vez que ele é o único que percebe o autoeroticismo inerente à música de Ada (Alan A. Stone), como também, ele começa a explorar o corpo dela enquanto ela toca piano. Numa cena do filme, Baines está deitado debaixo do piano, e enquanto ela toca, ele puxa a saia dela até acima do joelho e toca-lhe nas pernas. No início, Ada mostrava-se desconfortável com o toque insistente dele, mas depois começa a apreciá-lo, o que será a base do despertar do desejo sexual da protagonista (Alan A. Stone). Outra cena emblemática é quando Baines, sozinho na sua cabana, se despe e limpa o piano com as suas roupas. Baines está claramente a mostrar o seu desejo por Ada, através do objeto que, para ela, tem mais valor.

Enquanto o olhar é o meio dominado pelo homem na sua expressão do desejo, no caso da mulher é o toque, argumenta Bruzzi em “Tempestuous petticoats: costume and desire in *The Piano*” (*Screen* 1995:260). Bruzzi argumenta que este facto é explícito na cena em que Ada e Baines negociam favores sexuais pelas teclas negras do piano dela. Ao princípio, Ada era objeto de desejo de Baines, pois ele via-a a tocar o piano. Mas como Baines procurava outro tipo de relação com Ada, o olhar evolui para o toque. Mas, como Canby (1993) comenta, Ada não fica surpreendida com a sua intenção e com as palavras que Baines usa para lhe dizer “there are things I’d like to do while you play”. Baines teve que compreender, o que Stewart nunca compreendeu, que para que alguma relação mais íntima com Ada fosse possível, ele teria de ser aquele que se regia pelas vontades delas, isto é, ele teria de ser o objeto de desejo e ela o sujeito (Sue Gillet 1995:282) Tal como Gillet diz no seu artigo “Lips and Fingers: Jane Campion’s *The Piano*”, Baines só conseguiu seduzir Ada quando ele compreendeu que não podia desejar a docilidade e dominação dela, daí que ele lhe entrega o piano, dando-lhe a oportunidade de o escolher e de o desejar. Assim, a nudez dele e a sua passividade são pensadas para que ele se torne o objeto de desejo para a protagonista, isto é, para que Ada o deseje como ele a deseja a ela.

Assim que Baines estabelece uma relação de “falsa” passividade com Ada, é quando a relação dos dois evolui para uma relação sexual consentida, revelando o nível da intimidade entre as duas personagens, a acariciarem-se na cama, completamente nus, através do voyeurismo de Flora e Stewart. Esta sedução de Baines, através do toque, implica uma proximidade que Stewart não conseguiu estabelecer, e que Baines foi bem sucedido. E como Canby (1993) afirmou, marca uma transformação de Baines de “lobo selvagem” para um “príncipe romântico” com terra nas unhas.

1.5. O desejo feminino

Brussat comenta que *The Piano* é uma continuação da exploração por parte da realizadora, Jane Campion, das formas únicas que as suas personagens femininas encontram/usam para expressar as suas emoções e desejos. Numa entrevista a Brussat, Jane Campion disse:

I have enjoyed writing characters who don't have a 20th century sensibility about sex. We've grown up with so many expectations that the erotic impulse is almost lost to us but these characters have nothing to prepare them for its strength and power. I think the romantic impulse is in all of us and sometimes we live it for a short time, but it's not part of a sensible way of living. It's a heroic path and generally ends dangerously. I treasure it and believe it's a path of great courage. It can also be a path of the foolhardy and the compulsive. (Brussat, 1993)

Na realidade, Ada parece controlar o que a rodeia, por exemplo, a vontade de não falar e o fato de não permitir um contato íntimo entre ela e o marido, parecem ser denominadores do controlo e liberdade da mulher. Contudo, Ada parece não ter escolha quanto a casar-se com Stewart, não consegue fazer com que o mesmo compreenda o significado do piano para si e é colocada numa posição em que tem de negociar para se conseguir expressar. Por exemplo, Baines compra o piano de Ada a Stewart, através da oferta de terras, enquanto Stewart, inconsciente sobre o que o futuro lhe reservava, “vendeu” Ada a Baines, ao oferece-la como professora de piano (Alan Stone). Ada é depois colocada numa posição em que pode negociar as teclas negras do piano por favores sexuais. Apesar da forte vontade da personagem feminina, Ada é forçada a viver sobre regras patriarcais. Estas trocas não são incomuns no decorrer do filme, Stewart, também, negocia tecidos pelas terras sagradas dos Maori.

O Piano tem como característica a inversão das convenções patriarcais da relação sujeito - objeto, por exemplo, o sujeito e o agente do olhar no filme, salvo algumas exceções, é, maioritariamente, feminino, sendo que o objeto é o corpo masculino. O olhar implica distância, uma vez que o voyeurismo dá-se através de alguém a espreitar um outro sem permissão do outro (Bruzzi 1995:260/261). As análises do olhar (Mulvey, 1989) focam a importância de definir um sujeito dominante e um objeto submisso. Mas, na concretização deste processo, o homem torna-se efeminizado e a mulher é masculinizada. Tal como Attwood declara, os lugares podem ser invertidos, mas existirá sempre o objeto e o sujeito (Attwood, 1998:90/1). Poderíamos dizer que esta relação do olhar – corpo é estabelecida entre Stewart e Ada. Na cena em que Ada acaricia o marido, Stewart é apenas o substituto de Baines, uma vez que ela não pode ir ter com este último, pois o marido descobriu a sua relação. Enquanto Stewart está deitado na sua cama a dormir, Ada aproxima-se dele, e começa a acariciar-lhe o peito, mas não o deixa retribuir o toque. Ada nunca autoriza Stewart a tocar-lhe, mesmo quando ela, numa cena de expressão do seu desejo sexual toca o peito e as costas dele (desejo de proximidade fomentado por Baines). Contudo, Stewart não tem a

mesma reciprocidade, o que o leva a desejar à distância, através do seu olhar, como por exemplo, quando ele espia Ada e Baines a fazer amor e não intervém para parar com a cena. Ao invés, ele procura um lugar que lhe dê uma melhor visibilidade do que está a acontecer na cabana, e ironicamente, pode sentir o que Ada sente quando o cão lhe lambe a mão insistentemente (mais uma vez Stewart é colocado no lugar da mulher). Nesta cena, o espectador assume a posição de Stewart, e o que vemos é sobretudo o corpo nu de Ada. Desta forma, Ada coloca o corpo feminino em exposição para o espectador. Outra cena, ainda que indiretamente, é quando Baines acaricia o piano com a sua própria roupa, e nu. Nesta cena é visível o desejo sexual de Baines por Ada, e ainda que haja uma objectificação do corpo de Baines, porque é esse que o espectador vê, também há uma objectificação de Ada através do piano, o seu bem mais precioso.

Attwood afirma que é feita, normalmente, uma questão à mulher, nestes filmes, em que ela está no centro da ação, “o que é que ela quer”. No filme Ada é muda, e apesar da sua força, ela tem de se submeter as regras que lhe são impostas, como, por exemplo, ter de se casar com Stewart, quando visivelmente ela não o deseja. No entanto, como Attwood refere, não é dada a oportunidade à mulher de responder esta questão, sendo que elas são forçadas a aceitar sobreposição do desejo do homem sobre o seu. Como Attwood refere, “women... are considered merely as the objects of desire, and as the objects of the question. To the extent that women “are the question”, they cannot enunciate the question; they cannot be the speaking subjects of the knowledge... that the question seeks.” (Attwood 1998:86); “The itinerary of the female’s journey... is guided by a compass pointing... to the fulfillment of the promise made to “the little man”... And so her story... is a question of his desire” (de Lauretis 1984:133 / Attwood 1998:86). A mulher parece não ter outra opção do que aceitar a sua passividade através do sacrificio dos seus próprios desejos. Attwood coloca uma questão importante, o que aconteceria se fosse dado à mulher a oportunidade de contar a sua própria história. Attwood argumenta, através da comparação de Ada com personagens de contos infantis, como a pequena sereia, o capuchinho vermelho, a mulher de Bluebird e Barbara Allen, que estas personagens representam uma esperança na luta de Ada contra a autoridade patriarcal, no entanto, estas personagens parecem ser colocadas numa posição em que respondem ao homem, que as vê como o “outro”, e que por isso, devem ser castigadas, a não ser que, se sacrificarem pelo amor, trocando os seus desejos pelos desejos do homem (Attwood 1998:86). Assim, Ada incapaz de se sacrificar, especialmente os seus desejos, é punida por Stewart quando este lhe corta o dedo.

As cenas em que Ada “ensina” Baines a tocar piano são importantes para estabelecer os termos do encontro entre homem e mulher, que, no futuro, vai levar ao afastamento entre Ada e Flora, terminando com o seu mundo privado. (Attwood, 1998: 92) Inicialmente, Baines olha Ada

enquanto ela toca piano. De acordo com Gillet, as mulheres têm a necessidade de serem olhadas, pois o ser olhado significa ser visto, isto é, ser amado ou desejado (Gillet, 2009:238). Mas, à medida que a sua relação avança, há uma grande troca de olhares entre eles, e eventualmente chega ao ponto em que o olhar é substituído por outros prazeres sensuais como o cheiro ou o toque (Attwood, 1998: 92). Um movimento errado de Baines seria confrontado com uma resistência da protagonista, por exemplo, numa cena Ada quebra o ambiente erótico com música mais alegre, noutra ela puxa de volta o seu casaco que Baines está a acariciar. Através deste sistema de negociação, Ada descobre não só que ela é capaz de ganhar de volta a sua “voz”, mas que o seu próprio desejo e o desejo masculino podem não ser mutuamente exclusivos; e enquanto Stewart usa a imagem dela como um espelho seu, o interesse de Baines leva Ada a se olhar ao espelho. O desejo de Baines, recetivo e atento não leva à negação do desejo de Ada, mas confirma-o e arranja espaço para ele. O que Ada descobre é a possibilidade de uma vida onde ela não é um objeto fixo, nem na ordem patriarcal, o que o seu marido representa, ou a realidade feminina que ela já presenciou. (Attwood, 1998: 93) Mas Baines devolve o piano a Ada sem que o seu acordo chegue ao fim, porque, de acordo com Ebert (1993), Baines apercebe-se que a negociação coloca Ada numa posição de “prostituição”, pois está a “vender-se” por teclas do piano, e depois, eventualmente, pelo instrumento no seu todo. Para além disso, como Attwood argumenta, Baines tem pouco prazer em comprar a presença de Ada, pois ela está a ser forçada a fazer algo que ela não o deseja (Attwood, 1998: 96). Attwood refere que o desejo de Baines vai completá-la, o que é na minha opinião, um bocado assustador, pois se é o desejo de Baines que desperta o desejo de Ada, isso, de alguma forma, significa, que a mulher por muito que resista à autoridade do homem, ela vai sempre precisar dele. Depois de eles terem feito amor, Ada toca-se e olha-se com prazer ao espelho. Ao recusar ser objectificada, a protagonista recupera o seu próprio corpo, e, assim, o seu próprio prazer. Attwood comenta que Baines também se descobre ao desistir do seu “direito” de comprar, de olhar, porque ele também se vai afastar do poder fálico. Assim, cria-se um espaço em que tanto o homem e a mulher podem partilhar os seus desejos, sem que sejam divididos em “um” ou “outro” (Attwood, 1998: 97).

Por fim, poderíamos considerar a Lucy de *Sleeping Beauty*, de Julia Leigh (2011), uma Ada moderna, com a sua capacidade adquirida de praticamente não falar. Para além disso ambas as personagens, no seu respetivo filme, fazem uma jornada pela descoberta da sua sexualidade. No *The Piano*, Ada conseguiu escapar às duas tentativas de violação de Stewart, e de uma possível violação de Baines, caso o acordo entre ambos se tivesse mantido ao longo do filme. Contudo, em *Sleeping Beauty*, Lucy é “violada” repetidamente (eles concretizam todas as suas fantasias), sem ter consciência daquilo que aqueles homens lhe fazem. Ambas as personagens fazem um acordo por algo que precisam, Ada é a sua voz, o piano, e Lucy é o dinheiro. Ambas estabelecem um acordo

que permitem alcançar as premissas entre o amor (pelo outro e pelo próprio) e a violação (física, emocional, e/ou espacial), e até uma violação do inconsciente no caso de Lucy.

1.6. A relação entre mãe e filha

Jane Campion, no “Making of *The Piano*”, revela que Flora é uma miniatura de Ada, daí a proximidade entre mãe e filha. Segundo o ensaio de Sigmund Freud, “Femininity”, no início do filme, Ada e Flora estariam na fase do pré-Édipo, em que Flora venera a mãe e vê-la como o seu objeto de desejo. A ligação entre mãe e filha é tão grande e profunda que Stewart as inveja. Quando Ada e Flora chegam à nova colônia, Flora promete à mãe não tratar Stewart por pai e diz odiá-lo. Gillet afirma que Flora é uma imitação de Ada e a sua mãe é a cópia original, pois ela imita as expressões faciais de Ada, o discurso, a aparência, o abanar da sua cabeça, os seus gestos gestuais e até os seus beijos, assim, Gillet conclui que a ligação entre mãe e filha é visualmente coreografada (Gillet, 2009:241/2; Attwood, 1998: 91). Em conjunto elas habitam um mundo privado, um espaço definido como feminino e maternal. Flora é também a intérprete da linguagem gestual da mãe, o que significa que ela é frequentemente a ligação de Ada com os outros. (Gillet, 2009:241-2) De igual forma, a voz de Nessie é frequentemente um eco da voz da tia Morag e as suas empregadas Maori cantam o hino nacional em uníssono (Attwood, 1998: 91-2). Contudo, quando Baines se intromete na relação delas as duas, ao captar a atenção de Ada para si, Flora entrará, também numa outra fase descrita por Freud, como sendo, a fase de Édipo. Com o abandono da mãe, uma vez que Ada dá agora mais atenção a Baines do que Flora, pois os encontros entre os dois começaram a ter um teor mais sexual, Flora sente-se traída, e por isso, a sua atenção vai-se virar para Stewart.

Canby comentou que Flora é a primeira a condicionar a sua mãe ao colocá-la numa posição de superioridade. Gillet também comenta sobre o grande poder que é atribuído no *The Piano* às crianças, sobre as sociedades adultas (Gillet, 2009:237). Depois de chegarem à ilha, Flora vai contar a história de Ada às empregadas Maori e à tia Morag. Antes de ficar muda, a sua mãe e pai eram cantores de ópera, conhecidos e admirados. Um dia, caminhavam numa floresta, quando foram apanhados por uma tempestade, e o seu pai foi eletrocutado por um raio. De acordo com Flora, desde esse momento, Ada nunca mais disse uma palavra. (Canby 1993)

Gillet argumenta que a união harmoniosa entre Flora e Ada é possível de ser mantida, caso Ada se afaste dos dois homens que lhe oferecem uma “relação” baseada em diferentes versões da economia patriarcal: o seu pai deu-a a Stewart para se casar, e ele vê-a nos mesmos termos que ele vê um animal (Gillet, 2009:242); Baines por outro lado, permite que ela lhe compre o piano em

troca de favores sexuais. Devido à natureza das lições de piano, Flora começa a ser excluída destes encontros, o que levanta a primeira barreira de separação entre mãe e filha. Também, com o florescer do seu desejo e a descoberta da sua sexualidade, Ada tende a afastar-se cada vez mais a sua filha. Quando antes era Flora que estava por debaixo das saias de Ada (momentos iniciais do filme), agora é Baines. Gillet afirma que a aproximação entre Ada e Baines, obriga Flora a ocupar a mesma posição de voyeur que Stewart, no entanto, a imagem que ambos verão terá implicações diferentes nestas personagens. Flora não compreende o que presencia, tal como Gillet questiona: “What does it mean to have a child, a daughter, in this most unusual position, a peeping Tom, a Norman Bates?” (Gillet, 2009:244) O novo relacionamento de Baines e Ada, significa para Flora a perda da sua mãe (passagem entre a fase do pré-Édipo, que Freud analisa esta questão numa situação de matrimónio convencional, para a fase de Édipo). Este afastamento faz com que Flora, que outrora, tinha orgulho de ter sido o elo de ligação da sua mãe com o mundo, ela agora começa a imitar Stewart, repetindo os seus desejos e ordens, referindo-se a ele como “papa”, apesar da sua resistência inicial. A relação de Ada com Flora, e a sua exclusividade, trabalham agora a favor das ordens patriarcais. (Gillet, 2009:242) Para Gillet, esta situação marca a entrada de Flora na fase de Édipo, em que ela desafia o controlo da sua mãe, e vê Stewart como o substituto do amor de Ada. Assim, a sua teimosia inicial, em reconhecê-lo como pai, passa agora pela necessidade da sua atenção. (Gillet, 242)

Depois de ter sido enclausurada, devido à sua indiscrição com Baines, Ada é forçada a pedir a Flora que leve uma mensagem ao seu amante. Ainda que contrariada, Flora obedece à vontade da sua mãe, contudo, Flora chega a uma encruzilhada em forma de “V”, sendo que o caminho da esquerda é o caminho de Baines e o da direita é o caminho para Stewart. Flora começa por escolher o caminho da esquerda, mas, ela volta atrás na sua decisão e escolhe, no fim, o caminho da direita, tomando assim a decisão quanto ao futuro da sua mãe, e escolhendo ser o “braço direito” de Stewart e do sistema patriarcal, ao escolhe-lo como correspondente da sua mensagem. Nesta situação, Flora ganha uma importância e um poder tremendos na narrativa e no futuro das personagens. Apesar de esta ser uma escolha feita de forma consciente e livre (Isabel Archer), Flora vai ter de viver com as consequências do seu ato. Como Gillet descreve, na cena em que Stewart castiga Ada, Flora está vestida de anjo, desta forma, ela é o “anjo mau” que leva a carta a Stewart e o “anjo bom” que leva o dedo a Baines (Gillet, 2009:243). Ada havia enviado uma tecla, que no final transformou-se no seu dedo (Gillet, 2009:246). Flora coloca novamente a sua mãe numa posição de sofrimento, que vai ficar marcado no seu corpo para o resto da sua vida. Curiosamente, como Gillet refere, a luta de Flora, pelo seu desejo de reaver o amor da sua mãe, fica marcado no corpo de Ada, como uma espécie de castigo, não pela traição a Stewart, mas pela traição de Ada a Flora (Gillet, 2009:247).

Gillet argumenta, também, que Flora não vê Stewart como substituto da sua mãe. Pelo contrário, esta criança, que sente, de alguma forma, necessidade de controlar a vida dos adultos, talvez devido ao grande problema de comunicação da sua mãe, e ao seu papel como intérprete, ela vai tentar usar Stewart para o seu próprio proveito, tentando afastar a sua mãe de Baines, através das responsabilidades matrimoniais. Apesar de o resultado final, ser algo que Flora obviamente não deseja, ela leva a peça do piano a Stewart com o intuito de rever e ter de volta a sua mãe só para si (Gillet, 2009:244/5). Assim, tal como Gillet refere no seu texto, Flora quer ter a exclusividade de uma relação com mãe. Na minha opinião, Flora revela-se mais condicionadora do que o poder patriarcal, pois ao desejar a sua mãe só para si, ela condenou-a e castigou-a fisicamente, fazendo com que Stewart lhe cortasse um dedo. E é nesta relação que talvez resida o verdadeiro problema da mulher, a tensão entre homem e mulher existe, como podemos ver pelas tentativas de violação de Stewart, ou a compra da mulher como objeto, no caso de Stewart, mas também no caso de Baines. Julgo que o principal problema resida, então, entre as mulheres, pois tal como Isabel Archer, Ada McGrath é traída pela inveja e possessividade de Flora, que não permite a mãe ir mais além.

1.7. A passividade masculina

A troca dos olhares entre Ada e Flora, Ada e Baines, acontecem num lugar próprio entre cada uma das personagens, o qual Stewart não consegue penetrar. Stewart é excluído destes prazeres, ele é um intruso e um voyeur. Se Ada, Flora, e Baines olham e falam e desejam de forma diferente é porque eles escolhem expressarem-se dessa forma. Estas três personagens estão condicionadas por um sistema que os fixa como representantes do “*outro mundo*”. Assim, eles vão usar os seus desejos e forças para resistir e perturbar o sistema convencional, e tentar reescrever as regras das relações amorosas (Attwood, 1998: 93). Um exemplo evidente disto é quando Baines desiste de objectificar Ada, e dá-lhe espaço para que ela desenvolva os seus próprios desejos por ele.

Em contraste, Stewart proíbe a sua mulher de olhar e de desejar, pelo que Attwood caracteriza-o como uma personagem perigosa, pois Stewart vai tentar controlar Ada, através dos seus olhares, e da sua tentativa de violação, transformando-o numa personagem não só perigosa como reprimida (Attwood, 1998:94; Canby 1993). O perigo que Stewart representa acontece quando ele se descontrola e corta o dedo a Ada, na cena mais violenta do filme e uma representação óbvia da violência das relações patriarcais, numa tentativa frustrada de a castrar. Contudo, apesar de Ada perder um dos seus dedos, aqueles que usa para se expressar através do piano, Ada não volta a suprimir o seu desejo nem fica condicionada na sua forma de comunicação. Pelo contrário, como

Attwood comenta, quem fica a perder é Stewart que perde a sua mulher, Flora, a sua autoridade e o autorrespeito, e é só na concretização dos seus desejos mais violentos que Stewart se encontra como homem (Attwood, 1998: 94). A cena da “falsa castração” não é a única cena de violência. Tal como Attwood (1998: 95) diz, Stewart só tem prazer quando aniquila a voz e o desejo de Ada e fica excitado quando a tenta forçar a ter relações consigo. Ebert (1993) também é da opinião de que Stewart, para além de não se compreender a si próprio, ele não compreende e não sabe lidar com uma mulher. Todavia, quando Stewart tenta violar Ada pela segunda vez, enquanto ela está inconsciente e febril, é a aparência da protagonista que o faz parar. E é neste momento, que Stewart consegue pela primeira vez ouvir Ada, tal como Campion descreve a cena, “As he watches her his face transforms; his eyes fill, his lips soften, and his eyebrows take on the exact expression of her own” (Campion in Attwood, 1998:94/5) Stewart imita Ada pela primeira vez, em vez de a transformar no seu espelho e reflexo (Attwood, 1998: 95), assim, ao desprezar aquilo que se tornou, ele vai aceitar a sua passividade na sua relação com Ada e vai permitir que ela possa partir com Baines.

1.8. A “violação” social da mulher

Gillet no seu artigo “Lips and Fingers: Jane Campion’s *The Piano*” explora o tema da violação de Ada. Neste contexto introduziu uma citação de Luce Irigaray: “Woman exist only as an occasion for mediation transaction, transition, transference, between man and his fellow man, indeed between man and himself” (Irigaray, 1985:193) . Quando Ada vai ao encontro do seu mais recente marido, o qual ela nunca conheceu nem viu, ela está a fazer parte de uma transação económica entre o seu pai e Stewart. A família de Ada não aparentava, no início do filme, ser uma família pobre, logo não havia absoluta necessidade em Ada se casar. Mas provavelmente na construção deste casamento, o pai de Ada ganhou algo de Stewart. Desde o primeiro encontro entre Ada e Stewart é visível um desconforto entre ambos, e uma certa repulsa de Ada, o recente casal, não é obviamente feroso. Algo que o próprio Stewart comenta com Baines no início do filme quando se dá o primeiro encontro. Ele pergunta, ironicamente, a Baines o que ele acha de Ada, e pela expressão facial, Stewart não parece muito contente com o que viu e o adjetivo que usa para caracterizar Ada é “stunted” (atrofiada – problema no crescimento). Attwood argumenta, que nesta cena, apenas Baines é capaz de ver Ada, quando ele diz a Stewart que ela parece apenas cansada (Attwood, 1998: 91).

Como se não bastasse, Ada faz parte ainda de outro negócio económico entre Baines e Stewart, em que o último troca o piano por terras, e Stewart, com uma má interpretação do valor

emocional do piano para Ada, faz a troca sem o consentimento da mulher. Mas quando Baines devolve o piano a Ada, é a sua forma de tornar as coisas mais equilibradas na relação dos dois, sendo que a música é o lugar onde as diferenças entre estas duas personagens coabitam sem preconceitos, hierarquias e poderes de dominação. Contudo, na narrativa inicial, Ada, ainda que contrariada, não deixa de ser um peão à mercê das convencionalidades patriarcais e dos negócios entre homens.

A questão da violação é um assunto complexo neste filme. Por um lado temos Stewart, cujas tentativas de obrigar Ada a “cumprir” o seu dever como mulher dele, são claramente interpretadas pelo espectador como uma violação clássica, isto é, o forçar Ada a fazer algo que à priori não tem qualquer interesse. Contudo, a “violação de Baines, se assim a quisermos entender e chamar, é muito mais complexa e não tão clara. A negociação que ocorre entre Baines e Ada acontece por livre escolha da protagonista, mas tendo em conta o valor que o piano tinha na vida desta, ela também não tinha muita escolha. Contudo, muitos entendem que Baines forçou esta negociação sabendo precisamente da importância que o piano tem para Ada. Todavia, ainda que ela, ao princípio, reagisse com severidade aos avanços de Baines, como por exemplo, parar abruptamente a música, ou mudar o tom de música para um som que significava a sua reprovação, o que levava ao recuo de Baines, no que diz respeito ao seu comportamento num dado momento.

No entanto, a posição de Ada, o controlo dela e a não-aceitação das convenções da sociedade, levam a que Baines e Stewart adotem uma posição de passividade, e cada um reage de forma diferente (Gillet 1995:286). Baines aceita a sua passividade em relação a Ada e usa-a para se aproximar dela; enquanto Stewart fica confuso e frustrado e, por isso, tenta forçar Ada a uma relação sexual, pois julga que esse é o seu direito, e o dever de Ada (Gillet 1995:286). Quando Stewart está deitado na cama ele passa a um objeto passivo, ele obtém uma característica feminina, mas quando tenta violar Ada e lhe corta o dedo ele assume a sua masculinidade. Stewart tem tendência a querer entrar no simbólico da sociedade patriarcal, enquanto a relação de Baines com Ada vai para além do simbólico (Gillet 1995:286). Apesar de serem vistas como “violações” diferentes, alguns críticos veem ambas de forma negativa, por exemplo, tal como Gillet cita Elizabeth Ward, *Father/Daughter Rape*, diz que a violação é “the experience of powerless of being conquered. The conquered territory is our own bodies.” (Ward in Gillet 1995:286) No entanto, Ada quando faz a negociação, ela faz uma escolha, ela não é obrigada a nada, ela pode, simplesmente, dizer que não. Margolis recorre a Carelyn Cage que argumenta que Stewart é “the violent rapist” e Baines “the sleazy rapist” (Cage in Margolis 2000:28). Porém a situação muda, quando Baines se apercebe que está a impor o seu desejo a Ada, e que esse mesmo desejo não é recíproco. Numa última tentativa de acordar o desejo de Ada por ele, Baines devolve-lhe o piano, não a obrigando a

cumprir a negociação que haviam feito no início da sua relação. Quando este momento se dá, Ada é forçada a mostrar que sente o mesmo desejo que Baines (Alan Stones review). Contudo, para o crítico Alan Stones, quando Ada começa a expressar o seu desejo por Baines, ela perde a sua subjetividade. A perda da subjetividade acontece porque ela deixa de ser a mulher independente do início do filme e passa também a ser sujeita às convenções da sociedade patriarcal.

1.9. A importância dos Maori

No geral, os Maori são figurantes na narrativa, isto é, encontram-se nas margens do filme, no entanto, há momentos que assumem uma importância enorme no filme, como por exemplo, no início do mesmo, quando Stewart se encaminha para a praia, onde Ada se encontra, há um Maori que o segue de mais perto e o imita. Num dado momento desta imitação, o Maori olha diretamente a câmara, dando-nos o primeiro indício de que Stewart pode não ser boa pessoa.

Para além desta cena, os Maori assumem também importância no destino de Ada, que é revelada aquando da peça de sombras. Este acontecimento gira em torno de uma série de imitações ou ecos que ocorrem ao longo do filme, dando-nos indícios do futuro das personagens. Flora imita Ada e Baines quando se esfrega contra uma árvore. O espectador vê esta cena como algo inocente, uma vez que Flora não tem bem conhecimento daquilo que presenciou, mas quando Stewart imita Flora, as proporções desta imitação trarão consequências importantes para o desenrolar da narrativa, ainda que, no primeiro momento, revele uma certa inércia por parte do marido traído. Mas a imitação que tem um papel importante no filme, é quando Stewart corta o dedo de Ada. A meio do filme, alguns locais encenam uma peça, em que o marido vai cortar a mão da mulher, com um machado de papel. Contudo, nesta peça de sombras, os indígenas não compreendem a diferença entre a realidade e a encenação e invadem o palco, para proteger a mulher em perigo na peça (Ann Hardy 2000). A diferença em relação a Ada é que quando Stewart lhe cortou o dedo nenhum indígena a tentou ajudar, e os gritos, arrependidos, de Flora em nada contribuíram para o fatal destino da mãe. Contudo, o destino da Ada foi previamente revelado no desenrolar da narrativa e num momento em que a relação dela com Baines estava, ainda, no início. O momento poderia ter sido evitado, mas se tal acontecesse, Ada não tinha descoberto o seu desejo sexual, estaria a subjugar-se às leis patriarcais e a uma vida de infelicidade.

1.10. O final

Nos últimos momentos do filme, Ada é forçada a escolher entre dois futuros: o do silêncio, através da sua morte, em conjunto com o seu piano, ou a vida como uma mulher comum que está a aprender a falar. Ao escolher o segundo caminho, ela vai escolher a vida e a liberdade (Gillet, 2009:239), ela também se vai tornar na mulher de Baines, e, como Attwood refere, ao aprender a falar; Ada corre o perigo de entrar na ordem convencional da sociedade (Attwood, 1998: 98), contra a qual lutou durante quase todo o filme. No entanto, Attwood também argumenta, que esta nova predisposição de Ada em aprender a falar só acontece depois de dela impor a sua presença como mulher, só depois de Baines se colocar numa posição de igualdade com ela, e Stewart ser capaz, finalmente, de ouvir a voz interior dela (Attwood, 1998: 99). No entanto, Attwood também comenta que Ada continuará a não estar em sintonia com os seus próprios desejos, pois ela continua a considerá-los como “estranhos”, pelo que, devido ao seu dedo de metal, Ada torna-se a “freak” da aldeia. Na última vez que Ada se dirige ao espectador, ela fala sobre o momento em que estava submersa no mar, e diz que esse silêncio é como uma música de embalar para si. Tudo isto, na opinião de Attwood, impede que Ada se transforme no ideal da mulher patriarcal (Attwood, 1998: 99-100).

Na cena em que Stewart corta o dedo a Ada ela não grita (Hal, 1993), pelo contrário, fica completamente chocada com a ação violenta de Stewart. Nesta cena, ela mostra a força da sua resistência, pois se ela mostrasse dor, Stewart teria vencido este duelo. Tal como na entrevista com Ebert (1993), Champion diz: “It worked for her to have a certain restraint all the time, and a pride, and even when she’s savaged and her finger is cut off, even then the most important thing to do is to keep that sense of herself, that pride and that sort of pathos in her holding herself together.”

Por fim, Gillet afirma que Ada, Sweetie, Pauline, Kay e Isabel são as “falling women” de Champion (2009:238), uma vez que elas vão confrontar as leis da sociedade, através do seu não cumprimento das mesmas, ainda que, devido à sua necessidade de explorar os seus desejos sexuais, elas sejam castigadas por aqueles que veem nas leis patriarcais um dever.

2. *The Portrait of a Lady*

The Portrait of a Lady é um romance do século XIX de Henry James adaptado ao cinema por Jane Campion em 1996. O romance conta a história de uma americana aventureira, Isabel Archer, que viaja até à Europa, Inglaterra e Itália, para se encontrar com os seus tios e primo Touchett, mas que acabará por viver uma história bastante trágica. Hermione Lee em “Portrait of a Novel: Henry James and the Making of an American Masterpiece by Michael Gorra – review”, faz uma análise da obra literária mais do que propriamente do filme, mas estabelece uma ligação importante com o escritor da obra, Henry James. No processo de criação de Henry James, Isabel Archer nasce numa tentativa de criar um futuro para uma prima próxima do escritor, que falecera aos vinte e três anos de vida. O percurso de Isabel é o que James imagina o que poderia ter acontecido com a sua prima. Mas então qual seria o intuito de Campion em criar, através do cinema, um novo meio de comunicação para esta história? Bessièrè, no seu texto “Portrait of a Woman, Jane Campion and Henry James”, debate-se com esta questão, sobre a necessidade de voltar a reviver esta história quando há quase um século de diferença entre as duas obras. Por que é que a história de Isabel Archer é importante? De forma a justificar o seu ponto de vista, Bessièrè cita Sophia Menoux, “According to Jane, the story of Isabel Archer, in *The Portrait of a Lady*, could be the story of every young women the same age” (Bessièrè, 2009:126). Isabel Archer é importante porque ela é a história de qualquer mulher, a história de todas as mulheres, o que será futuramente analisado neste texto.

2.1. O prelúdio

O filme começa com um pano negro onde ouvimos apenas, em *vozzoff*, a voz de várias mulheres que segredam a sensação do primeiro beijo e o encontrar da “alma gémea”, o espelho da nossa alma. Passo a citar:

Acho que a melhor parte de um beijo é quando vemos aquela cabeça a aproximar-se de nós e percebemos que nos vão dar um beijo. Esse momento preliminar é delicioso. Eu nunca tinha sentido o toque de outra pessoa da minha idade. A sensação trespassou-me. Eu adoro. Adoro beijar. Estávamos viciados naquele entrelaçar um no outro, quer fosse positivo, como no início, quer negativo. Fico com um ar intenso que diz: “Sou tão misteriosa, sou muito mais do que o olhar revela. Não descobrir esse tipo de coisas.” Eu acredito no destino. Acredito que eu e essa pessoa nos encontramos um ao outro. Significa encontrar um espelho. O mais límpido e mais fiel dos espelhos, de forma a que quando amar essa pessoa esse amor ser-me-á devolvido num reflexo. (*The Portrait of a Lady*, 1996)

Esta introdução é um prelúdio desta história, o que o espectador pode esperar dela. A narrativa será uma história de amor, uma história de uma mulher, tendo em conta que as vozes são

femininas e, sabendo *a priori* que *The Portrait of a Lady* é um livro que já existe desde 1886 e um dos mais conhecidos de Henry James. Bessière comenta que esta introdução é uma declaração de Campion sobre o filme, a forma como a história de Isabel será contada. Para Bessière este prólogo tem duas funções importantes, que são as seguintes: o filme foca-se tanto no romantismo como na intimidade, o que para Bessière torna a obra relevante para o espectador contemporâneo (quer seja de 1996, ano em que o filme começou a ser comercializado, bem como para o espectador de 2013, pois, sem factos científicos que comprovem, o filme passa frequentemente num canal de televisão por cabo em Portugal, *Hollywood*); para além disso, esta introdução é uma espécie de aviso quanto à reconstituição da história de Isabel no presente (Bessière, 2009:135). Assim, tal como McHugh argumenta, o *The Portrait of a Lady* de Jane Campion é um estudo das repercussões da violência, sexualidade e dos contornos perversos do amor romântico, neste caso, especialmente para as mulheres. (McHugh, 2007:95)

No discurso deste prelúdio há alguns elementos que vão ser importantes no desenvolvimento dos eventos no filme, tais como, o beijo, o seu lado positivo e negativo, e o ideal do amor romântico, em geral, e do beijo, em particular. Enquanto ouvimos estas vozes, que acabam por ser a moldura do genérico do filme, os nomes dos atores vão aparecendo num fundo negro, até que a imagem se abre para uma espécie de bosque em que as mulheres aparecem deitadas na relva, a formar um círculo, uma espécie de união. Neste momento, aparece a frase “a film by Jane Campion”, o que nos leva a pensar que este é um filme feminino, centrado no desejo da mulher. Murphy caracteriza este prelúdio como hipnótico, devido à sua transformação da escuridão para o bosque iluminado. Esta cena abre caminho para o retrato individual ou coletivo de algumas das mulheres, entre os quinze e vinte anos, numa floresta, que nos são apresentadas ora a dançar, a andar, a conversar, a rir, a mexer no cabelo, a ouvir música, sérias, tristes, pensativas e a olhar diretamente para a câmara. Esta sequência de imagens termina com o nome do filme, *The Portrait of a Lady*, escrito numa mão de uma mulher, e que se estende ao longo do dedo do meio dessa mesma mão. McHugh (2007) estabelece a partir desta última imagem uma ligação comum com um outro filme de Jane Campion, *The Piano*, devido à importância que as mãos adquirem neste último filme, nomeadamente, por causa da cena em que Stewart corta o dedo a Ada. Mas McHugh também acredita que o dedo e a mão adquirem um significado próprio, de que Campion leu Henry James e adaptou-o às suas visões, revelando, algo que Bessière também defendeu no seu texto, a interpretação individual e feminista da realizadora contemporânea. Para além de que, McHugh argumenta que quando Isabel recusa Lorde Warburton, algo que será depois discutido no decorrer deste texto, ela não está apenas a recusar a segurança económica e a distinção social, mas também está a recusar a mão de Warburton e a salvaguardar a sua, e o seu dedo em particular. Assim,

McHugh argumenta que Ada e Isabel são o espelho uma da outra, apesar de serem distintas na forma como protegem o seu dedo e nos seus atos de recusa. Tal como McHugh escreve “(...) if Ada gave up her literal finger rather than sacrifice her desire, Isabel would have given her figurative finger in order to feel.” (McHugh, 2007:95)

Esta mão com o nome do filme parece, na opinião de McHugh, apontar para o rosto de Isabel Archer, a imagem que aparece a seguir a esta introdução do filme. Há um enfoco na face da protagonista que gradualmente se aproxima do rosto dela, até só podermos ver os seus olhos azuis. Isabel move os seus olhos freneticamente, o que significa que algo não está bem, pois ela parece que a qualquer momento vai começar a chorar. De repente, há movimentação por detrás da protagonista, vemos um homem a aproximar-se e Isabel parece ficar ainda mais agitada. O diálogo que se segue será mais à frente comentado, tal como as cenas que se sucedem a seguir a este encontro. Mas o que é muito comentado, entre os críticos, é a relação de Isabel, a detentora do olhar, que está representada a cores com as mulheres iniciais que estão a preto e branco. Tendo em conta que algumas destas mulheres, de preto e branco, olham pensativamente para a câmara, e no seu conjunto, elas parecem que estão reunidas para assistir a algo. Nick Davis (1999), na sua recensão ao filme, argumenta que o olhar é longo e revelador, e que estabelece um paralelo com as primeiras mulheres representadas no filme. Este olhar sozinho adquire um significado contemporâneo, o olhar das mulheres de preto e branco, porque não vemos mais nada, a não ser os olhos de Isabel que podem pertencer a qualquer época. Também Bessière argumenta que a Isabel não é apenas uma representação de si mesma ou das mulheres, no geral, mas a representação das mulheres do passado, presente e futuro. Na opinião de Davis, estas mulheres são o futuro de Isabel, por isso elas estão a avaliá-la e a observar os seus movimentos e escolhas. Desta forma, argumenta Davis, estas mulheres estão representadas a preto e branco, e Isabel a cores, pois Isabel é o passado, uma história já vivida, enquanto as outras mulheres são ainda bastante jovens, entre os quinze e vinte anos, e assim, estas últimas ainda estão a começar a viver, e à medida que vão vivendo e experienciando elas vão preencher a sua vida também com cores.

2.2. Quem é Isabel Archer?

Isabel Archer é uma jovem americana que vive sozinha, pois o seu pai já faleceu e a sua irmã mais velha já é casada. Ela é trazida para a Europa pela sua tia, a senhora Touchett, com o intuito de a integrar na sociedade europeia e eventualmente casá-la. Esta é a Isabel de Henry James, a história oculta no filme de *Campion*, uma vez que no filme, o passado das personagens é como que escondido do espectador. Mas, tal como Maslin argumenta, ao contrário de Ada, Isabel é uma

personagem que já é conhecida pelo espectador. Maslin afirma que a Isabel do romance é mais admirada e teimosa, enquanto a Isabel do filme é mais reservada. Como estudo do romantismo exacerbado, e talvez para evitar que o filme fosse apenas outra história de amor, Campion mostramos uma Isabel sentada num tronco de uma árvore, bastante perturbada. Na opinião de Bessièrre este estado emocional de desespero de Isabel contrasta com o jardim, que serve de imagem de fundo para a protagonista. Por outras palavras, a serenidade e o calor do verão e da natureza estão, nesta imagem, em grande contraste com as emoções da personagem. Curiosamente, é nesta altura que Isabel ainda pode ser quem quer ser, ou ter esperanças em o alcançar. Na opinião de Bessièrre, a árvore funciona como uma espécie de abrigo, tanto no início do filme, como no seu fim. E este abrigo tem como função “ajudar” Isabel a manter-se, de certa forma, independente, depois de recusar a mão de Warburton. Isabel está a chorar, e limpa a sua face com a mão esquerda, mostrando ao espectador que não tem nenhum anel no seu dedo, isto é, ela continua “livre”. De repente um homem aproxima-se, Lorde Warburton, e diz “When I’m touched, Miss Archer, it’s for life.” (McHugh, 2007:96) Esta preocupação com o toque será depois analisada neste texto. Desta forma, a insistência de Warburton leva-o a prometer que procurará outra casa se ela quiser, devido ao fosso que a sua casa presente tem. Mas Isabel responde “I adore moat.”, o que leva Maslin a declarar que Isabel gosta de “moat” porque ela está rodeada dele. Mais uma vez, após a insistência do Lorde, Isabel foge, passando pelo pequeno grupo que convivia no jardim da casa dos Touchett, sob o olhar curioso de todos, mas em particular de Ralph Touchett. Ninguém vai atrás dela, à exceção de um pequeno cão que a segue a ladrar insistentemente, levando Isabel a pegar nele ao colo e a levá-lo consigo para o interior da casa.

Na cena que se segue, Isabel procura o seu tio, o senhor Touchett, para lhe explicar o que acontecera. Ela dirige-se ao quarto dele, que está envolto em escuridão. Como já escrevi anteriormente, Isabel recusa Warburton, mas não ela não o recusa só, porque ele significa segurança económica e distinção social. Ela recusa-o, porque ela quer mais da vida, e é isso que ela vai explicar ao seu tio, “There was a moment when I would have given my little finger to say yes. But I think I have to begin by getting a general impression of life, and there’s light that has to dawn.” (apud. McHugh, 2007:96) Isabel quer mais do que simplesmente a esposa de um homem rico e nobre, ela quer viver experiências e descobrir coisas, ela quer ver lugares e pessoas, por isso, ela via o casamento como um impedimento a esse conhecimento e a essa viagem. Nestes primeiros instantes, o espectador olha para Isabel como uma mulher segura, confiante e independente, mas Davis e McHugh argumentam que apesar da aparência inicial, Isabel é na realidade uma mulher insegura. McHugh argumenta que o contraste entre a luz (no jardim) e a escuridão (no quarto do tio) têm uma influência na cena em que Isabel se explica, pois parece sugerir uma jovem mulher com

muitas teorias, mas cega para o que a rodeia, e por isso frágil às tentativas de manipulação. Murphy também argumenta que por Isabel ver a vida como arte, ela será uma *voyeur* cega sobre a complexidade da sua situação e das suas relações. Davis sugere que a descentralização de Isabel da imagem e o fundo escuro revelam a insegurança da protagonista.

Tal como Isabel explica depois a Ralph, ela recusou Warburton, não por causa da sua riqueza, mas porque para além de viver várias aventuras, ela não quer um casamento convencional (relação intelectual), pois como Bessière diz a história de Isabel seria diferente se ela tivesse escolhido aceitar casar-se com Warburton, ou até com Casper Goodwood. Isabel não quer ser apenas outra mulher, ela deseja por algo diferente das mulheres do seu tempo. Contudo, após a confissão destes desejos um pouco generalizados e abstratos, Bessière afirma que o grande problema de Isabel na história será não saber exatamente o que quer, ela não sabe vocalizar o que deseja de forma concreta, nem, na minha opinião, sabe como conseguir aquilo que mais anseia. Como espectadores perguntamo-nos o que é que realmente Isabel quer? Murphy explica que Isabel viajou até à Europa não só para ver e conhecer, mas também para encontrar, como as vozes nos momentos iniciais afirmaram, o seu “espelho mais fiel”.

Estabelecer comparações entre as várias heroínas de *Campion* é inevitável, pelo que Murphy compara o cabelo de Isabel com o de Janet Frame (no filme *An Angel at My Table*). Há uma cena que revela o grau de intimidade entre Isabel e Ralph, que é quando eles começam a viajar em conjunto, e ela vai para o quarto, onde Ralph está à sua espera, com o cabelo molhado. Enquanto eles estão a conversar sobre Warburton e os desejos de Isabel, ela penteia-se e arranja-se em frente ao seu primo. Para Murphy, esta altura representa a época em que Isabel ainda era livre, que podia desejar e fazer, e podia viver paixões e usar a sua imaginação. Contudo, como Murphy explica no seu texto, quando Isabel se casa, o seu cabelo parece escurecer, estar constantemente preso, num penteado que parece artificial e misterioso (uma espécie de máscara para a antiga Isabel).

Todavia, Murphy não vê só o cabelo como elemento da independência de Isabel, as suas saias parecem adquirir o mesmo significado. Apesar de Isabel ter sido facilmente conquistada por Osmond, Murphy defende que o enquadramento das saias de Isabel são também um marco da sua independência e do seu poder sobre o seu próprio corpo. Murphy diz que Isabel é quem escolhe quando, como e quem a vai tocar. Contudo, a julgar pela fantasia que ela tem, a envolver três homens, a afirmação de Murphy não me parece muito realista. Murphy também argumenta, que as mesmas saias que, anteriormente, lhe davam poder, também são capazes de lhe tirar esse mesmo poder, como por exemplo, quando Osmond prende a cauda do seu vestido com o pé, fazendo Isabel cair.

Bessière faz também uma comparação com Ada McGrath, nomeadamente com a roupa que as protagonistas partilham. Depois de a câmara se afastar dos olhos de Isabel, podemos ver a sua roupa, e a heroína está com um vestido negro, o que na opinião de Bessière é uma forma de afirmar, de forma mais clara, os desejos da personagem e a sua independência. Bessière defende que Ada McGrath, Isabel Archer e Janet Frame partilham de algumas características como: as três abandonaram o seu país, descobriram o mundo e descobriram-se a si mesmas. Assim, Bessière estabelece que as heroínas de *Campion* iniciam uma viagem pela descoberta do eu e do seu lugar no mundo. Desta forma, Bessière caracteriza-as como sobreviventes, uma vez que elas acabam por vencer e se libertarem da sociedade e das suas regras, apesar de que o final de Isabel é um pouco mais dúbio. Todavia, a esperança mantém-se dando lugar a um processo longo e demorado de transformações nas heroínas de *Campion*.

Isabel tinha tudo para ser quem ela queria ser, viver de forma livre, conhecer pessoas e lugares, mas a protagonista faz uma série de escolhas que a levam por um caminho que ela, obviamente, nunca desejou. Depois da morte do seu tio Touchett, Isabel recebe uma boa quantia da fortuna do tio, que todos pensam que tinha uma afeição especial pela sobrinha, mas foi a intervenção de Ralph que lhe abriu portas para ela poder viver e conhecer tudo o que a sua imaginação lhe permitia imaginar. Para Davis, o facto de a vida de Isabel ser dominada pelas cores, transforma a sua história numa série de constrangimentos, que vão depois limitar a protagonista. Esta teoria das cores não pode nem deve ser vista como uma teoria afirmativa. Davis argumenta que, no início do filme, Isabel é mais livre para experimentar o mundo e cultivar a sua alma, e por isso ela está associada à primavera e ao verão, pois é a altura em que ela pode crescer e florescer. Em contrapartida, quando Isabel passa a ter uma vida miserável ao lado de Osmond, o seu estado de espírito parece ser descrito pelo inverno e pelo frio que o representa. Bessière estabelece também uma oposição entre o artificial e a natureza, e Murphy estabelece o mesmo tipo de comparação entre casa e jardim. Sendo que a casa e o artificial são significado da prisão de Isabel e todos os seus movimentos são monitorizados. Por outro lado, o jardim e a Natureza são os lugares em que Isabel está mais à vontade, livre e capaz de se descobrir.

Há sem dúvida um fundo de verdade na comparação do estado de espírito de Isabel com a paisagem ou as estações do ano. Durante o verão, Isabel é visivelmente mais alegre e livre, e no Invernos mais triste e fria, devido à sua relação com Osmond. Mas, aquando da recusa de Isabel de Warburton, a protagonista, parece mais perturbada do que em qualquer outra situação no filme, e quase no fim do mesmo, aquando do encontro final entre Merle e Isabel, esta última está bastante calma, tendo em conta o que ela está prestes a fazer, ou até, tendo em conta a descoberta do passado de Merle com Osmond. Bessière também defende a ideia de que o antes de Isabel, que corresponde

à primeira parte do filme, é uma mulher com certezas, enquanto o depois, a segunda parte do filme, mostra uma Isabel mais insegura. Este é outro argumento com o qual não posso concordar. Apesar das consequências terríveis que o relacionamento com Osmond teve na protagonista, Isabel ganha um propósito e descobre aquilo que quer fazer e sabe como o conseguir. Porventura, Bessière argumentou que, no início do filme, os desejos de Isabel eram demasiados generalizados e Davis disse que Isabel era “uma jovem mulher cheia de teorias”. No final, Isabel já é uma mulher com um objetivo claro, porque a heroína tornou-se exatamente aquilo porque tanto lutou no início do filme. No início, Isabel lutou contra a convencionalidade da sua existência, contudo, na minha opinião, no final, ela permitiu que a transformassem num “retrato de uma senhora”.

2.3. A análise dos pretendentes

A história de *The Portrait of a Lady* é sem dúvida sobre uma mulher, mas também é a história dos quatro pretendentes que a tentam conquistar. Bessière argumenta que o filme é repleto de vários confrontos/encontros, sendo o choque entre a cultura americana e a cultura europeia um deles. Mas, de acordo com Bessière são os encontros com Ralph Touchett, Gilbert Osmond, Madame Merle, Lord Warburton e Casper Goodwood que parecem ser os mais importantes (Bessière, 2009:127).

Lorde Warburton é o primeiro dos pretendentes a ser revelado ao público. Os momentos iniciais revelam uma Isabel visivelmente perturbada, e um Warburton bastante insistente. No entanto, apesar de ter sido obviamente rejeitado, Warburton continua próximo de Isabel, apesar de ele se tornar, após esta cena inicial, um pretendente silencioso, como que à espera de uma outra oportunidade, mesmo que essa oportunidade não esteja relacionada diretamente com Isabel, mas que o mantenha próximo dela. Quase no fim do filme, Warburton começa a fazer a corte a Pansy, a filha de Osmond, o que leva a uma proximidade entre ele e Isabel. Numa cena em que Ralph lhe pergunta sobre os sentimentos dele pela jovem rapariga, ele não responde de forma direta, pelo que a cena em si dá a entender ao espectador que Warburton não está, verdadeiramente, interessado em Pansy, e que continua de certa forma ligado a Isabel. Assim, Warburton é um segundo Osmond em relação a Pansy, pois ambos estariam numa relação indesejada, apaixonados por outras pessoas. Mas Warburton parece ter um qualquer sentido de consciência, pois ao descobrir que Pansy ama outro homem ele afasta-se, levando a que Isabel sofra as consequências desta decisão. Todavia, em conjunto com Ralph, Warburton aponta as diferenças visíveis no comportamento e postura de Isabel, após o seu casamento, pois ele comenta “I can’t believe she’s so cold.” Portanto, Isabel

recusa Lorde Warburton, porque ele é demasiado certo, seguro e convicto, e ela parece procurar uma espécie de inspiração no seu futuro marido.

O segundo pretendente é **Casper Goodwood**, um americano que, no início da história, está a ter sucesso com a sua fábrica de algodão, que deseja apenas partilhar a sua vida com Isabel e, na opinião de Bessiére, é a única personagem que não muda ao longo da narrativa. No filme, Casper Goodwood aparece-nos quando Isabel está a começar a sua viagem com Henrietta Stackpole, a sua melhor amiga, e Ralph Touchett. Isabel está sozinha no seu quarto, quando ele aparece. Ele vem reafirmar o seu interesse por ela, pedir-lhe uma oportunidade ou a continuação de uma qualquer que ela lhe tenha dado, uma vez que Henrietta admite que ela lhe deu esperanças de um relacionamento entre os dois. Isabel continua irredutível quanto à ideia de se casar, talvez no momento em que ele lhe fala, e é por isso que ela lhe pede um tempo, uns dois anos, para ela ir à descoberta, viver coisas e conhecer coisas. Goodwood dá-lhe esse espaço, mas não se vai embora sem antes lhe tocar no rosto como forma de despedida. Este toque é um dos mais importantes na história, enquanto o toque de Warburton, “When I’m touched, Miss Archer, it’s for life.” (McHugh, 2007:96) O “toque” de Warburton parece ter pouco efeito na heroína, enquanto o toque de Goodwood leva à exploração visual de uma fantasia sexual de Isabel. Após a saída de Goodwood, Isabel vai para o seu quarto, sempre a acariciar o seu queixo, o lugar onde Goodwood a havia tocado, e dirige-se para a cama. Ela roça a sua face contra os adornos da sua cama do século XIX, até que Isabel já não está mais sozinha. Com ela estão Casper Goodwood que a acaricia na mão e a beija apaixonadamente, o Lorde Warburton que a beija incessantemente no seu joelho, e Ralph Touchett que está deitado ao lado dela simplesmente a ver, o *voyeur* da história. Esta cena é controversa, e explora a questão da sexualidade mais do que James explorou no seu romance, mas é um belíssimo exemplo do desejo e da sexualidade feminina. As mãos, o toque está lá para satisfazê-la, mas curiosamente, tal como Ralph, nós somos apenas espectadores da cena o que nos torna também *voyeurs*, e o desenvolvimento da sexualidade e a exploração do desejo feminino é um espetáculo para os *voyeurs* que estão na mesma posição que Ralph Touchett. Contudo, a presença de Ralph parece agitar Isabel, levando ao término desta fantasia. Bessiére argumenta que Goodwood é sem dúvida o Plano B de Isabel, e apesar de todos os seus pretendentes nunca desistirem dela, Goodwood é o único que mesmo passado vários anos desde a sua rejeição final, ele continua a demonstrar o seu amor por ela. Mas Goodwood é o Plano B de Isabel por alguma razão, e eu penso que este americano sempre teve um lugar especial no coração de Isabel e, de certa forma, ela gostava dele, e é por isso que o toque dele desperta esta fantasia nela, e o toque de Warburton não. Para além disso, Isabel parece necessitar do toque dele, pois quando Goodwood descobre que ela se vai casar, ele vai ao encontro dela e pergunta-lhe se é verdade. No momento da despedida, Goodwood simplesmente vira as

costas e vai embora, no entanto, Isabel olha para as costas dele como que se precisasse de algo, e de seguida volta-se para o espelho e acaricia a sua cara, a lembrança do toque ardente de Goodwood, que agora parece fazer-lhe falta. Porém, como Bessière afirma, Goodwood é o único que nunca desiste de Isabel, e nos momentos finais, após a morte de Ralph, ele volta a declarar o seu amor por ela. Numa nota final sobre o relacionamento entre estas duas personagens, é que Goodwood podia ser um segundo Osmond, caso usasse o poder do seu toque para manipular as emoções de Isabel, contudo, ele escolhe o caminho mais digno para o coração da protagonista.

Apesar da importância destes duas últimas personagens na vida de Isabel, os dois que se seguem parecem ter a maior influência e importância na narrativa da heroína, nomeadamente, Ralph Touchett e Gilbert Osmond.

Ralph Touchett, o primo Americano a viver em Inglaterra, que vive com uma doença terminal é um admirador escondido e oculto. Bessière afirma que Ralph é o único que parece amar, da forma mais verdadeira, Isabel, mas que devido à precariedade da sua doença, ele mantém-se calado quanto aos seus sentimentos por ela. Bessière também acredita que ele é o único que consegue ver como ela é, que a respeita e que entende o desejo dela por conhecimento, por isso, quando o seu pai já está acamado, ele vai-lhe pedir que deixe parte da sua fortuna à sobrinha, o que por outro lado, irá trazer consequências negativas à vida da protagonista. Por um lado, o dinheiro permite a Isabel explorar a Europa, isto é, a possibilidade de viajar, conhecer pessoas e lugares interessantes, enquanto, por outro lado, ela vai conhecer Madame Merle que, conseqüentemente, a vai apresentar e colocar no caminho de Osmond, o que, por sua vez, irá alterar o seu rumo e a própria Isabel. Para Bessière, Ralph é o impulsionador da narrativa (Bessière, 2009), uma vez que ele compreende Isabel, nos seus desejos e curiosidades, e é o grande responsável pela fortuna que ela recebe, bem como pela motivação que lhe proporciona. Mas este apoio de Ralph tem também um interesse pessoal, uma vez que Isabel é como se fosse o seu pequeno programa de entretenimento, pois ele impulsiona-a na sua viagem pela autodestruição, pela simples curiosidade em saber o próximo passo da protagonista, tendo em conta a sua rejeição de Lorde Warburton. Murphy argumenta que, deste ponto de vista, Ralph assume uma posição de *voyeur*, uma vez que ele observa os passos de Isabel atentamente, e até segue-a na sua primeira viagem, na companhia de Henrietta Stackpole. Há duas cenas flagrantes deste argumento. A primeira é quando Isabel caminha apressadamente para dentro da casa dos Touchett após rejeitar Warburton. Todos os que estão naquele jardim, as senhoras da companhia de Mrs. Touchett, e o tio curiosos, mas Ralph parece ser o que a observa de forma mais atenta. A segunda cena é durante a fantasia sexual de Isabel. Enquanto Goodwood e Warburton acariciam o corpo da heroína, Ralph aparece apenas deitado ao lado dela, com um sorriso na cara, como se estivesse a apreciar o momento. Esta é uma

cena que dá a conhecer ao espectador a importância de Ralph na narrativa, que irei abordar mais à frente neste texto.

Murphy faz uma comparação curiosa, na medida em que coloca Henry James e Ralph Touchett na mesma posição de *voyeur* e impulsionadores da ação. Murphy argumenta que ambos permitem que Isabel faça as suas próprias escolhas, viaje à descoberta de lugares e pessoas, e observam atentamente as suas ações e caminhos. Davis afirma que a razão pela qual ele não lhe conta porque é que ela recebeu uma parte da herança do tio, se deve ao facto de ele querer controlar, de alguma forma, as experiências e aventuras da protagonista. Como Bessière afirma, Ralph é umas das personagens que conhece melhor e compreende melhor Isabel, mas ele é também uma das pessoas mais afastadas dela. Ele aparece no início do filme, momento em que Isabel é livre e aventureira, e depois no fim, quando ela tenta encontrar uma fuga à sua prisão. Mas a cena no estábulo, em que Isabel conta a Ralph que se vai casar com Osmond, ele perde o seu estatuto de *voyeur*, e passa a participar na ação. Nesta cena, ele diz-lhe que não compreende como é que ela o escolheu para ser o seu futuro marido. No entanto, o que quer que Ralph vê em Osmond, e enquanto Isabel parece momentaneamente cega, a tia, a Senhora Touchett, também parece partilhar a mesma opinião que Ralph, quando, numa cena em que conversava com Merle sobre o início do relacionamento entre Osmond e Isabel, ela diz “She is quite capable of marrying him for the beauty of his opinions or his autograph of Michelangelo.” Mas o que não falha na análise da senhora Touchett a Osmond, esta parece cega na sua relação com Madame Merle, e na análise do carácter desta última personagem. Na cena do estábulo, Isabel conta-lhe as razões pela qual escolheu Osmond ao que Ralph responde com o seguinte “You were not to come down so easily, so soon. It hurts me as if I’d fallen myself.” Ralph parece desiludido nesta cena, e ainda confuso quanto aos seus sentimentos para com a sua prima, porque, na opinião de Murphy, este novo relacionamento na vida de Isabel levará a um afastamento inevitável entre estes dois. Mas a frase que ele lhe diz, “You were not to come down so easily, so soon.”, é bastante interessante, uma vez que ele está a falar como se Isabel fosse um animal selvagem que foi capturado demasiadamente fácil.

Por fim, apesar de Ralph não ter intenções pejorativas para com Isabel, ele é o agente da sua infelicidade e prisão, pois quem seria Isabel sem a possibilidade de fazer aquilo que queria com o dinheiro da herança que recebeu. Num artigo na revista *Sight&Sound*, “Wide Angle. Head to Head. All a Dream. Fascinations with sexual desire and tortured dreamscapes link Lang’s *The Woman in the Window* and Kubrick’s *Eyes Wide Shut*” Mayersberg afirma que as mulheres dos filmes *The Woman in the Window* e *Eyes Wide Shut* têm o poder de salvar ou destruir os homens (Mayersberg, 2012:68), mas em *The Portrait of a Lady*, Ralph, na minha opinião, parece ganhar essa posição de forma automática, visto que ele tem uma grande influência sobre o pai e a heroína.

Gilbert Osmond, o vilão da história, aparece-nos como um homem refinado, que vive uma vida de luxo, rodeado de arte. Mas quem é Osmond? Não sabemos nada sobre esta personagem, tal como Ralph diz quando Isabel lhe pergunta o que ele sabe sobre Osmond: “Who is he, what is he? He’s a vague, unexplained American who has been living these thirty years, or less, in Italy. [...] I don’t know his antecedents, his family, his origin. For all I do know he may be a Prince in disguise; he rather looks like one, by the way [...]” Quando o vemos pela primeira vez é com Madame Merle, com eles a falar sobre Isabel. Nesta primeira cena, Merle parece ter medo, receio do que ele pode fazer, mas ainda assim vai “provocá-lo” com a possibilidade de ele “brincar” com uma jovem americana, cheia de sonhos e curiosidades. Bessière afirma que Isabel tem apenas duas características que interessam a Osmond, a sua beleza e a sua riqueza. Murphy diz até que o único objetivo de Isabel para Osmond é ela torna-se no seu “puppet master”. Na minha opinião, Osmond vê Isabel mais como um objeto ou um troféu a ser colecionado, até porque todos os ideais que Isabel partilhou com ele parecem-lhe enfadonhos, tal como ele diz a Merle. Há aqui um contraste muito importante na relação inicial destas personagens. Isabel sonha e deseja, o que a torna ativa, temos como exemplo a viagem da América para a Europa, e depois as viagens dentro do continente europeu, bem como a sua necessidade em aprender, veja-se que a um dado momento vemos que Isabel escreveu palavras, cujo significado era incerto, ou as suas visitas aos museus. Enquanto Osmond peca por uma certa inércia, a única coisa que lhe interessa é o dinheiro e a sua profissão, pelo que tudo o resto lhe é indiferente, mesmo os sentimentos da sua própria filha. Osmond é o vilão da narrativa e ele seduz com o que para ela parece ser um homem genuíno, altruísta, com um gosto requintado pela arte e pelo seu estilo de vida. Mas porque é que Osmond é bem sucedido na sua sedução, e onde falharam Warburton e Goodwood? Isabel, na cena do estábulo, confessa a Ralph que Osmond não tem nada para lhe dar, não tem um estatuto social nem estabilidade financeira. Osmond oferece-lhe a relação intelectual que ela anseia, bem como, seguindo a psicanálise de Freud, Osmond oferece o afeto paternal, que parece fazer falta a Isabel (fase do Édipo). Para a protagonista, tanto Warburton como Goodwood só lhe podem oferecer estatuto social e estabilidade financeira, pelo que a colocaria numa espécie de prisão, onde as regras da sociedade prevaleceriam. Assim, Osmond é bem-sucedido onde outros falharam. McHugh argumenta o facto de Osmond não ter nada para lhe dar, à exceção do seu interesse pela arte, e a sua filha, Isabel vai pensar que ele a completa, e por isso, a sua escolha por ele será completamente livre e desinteressada. O que não é completamente verdade, porque ela pode não querer dele dinheiro ou estatuto social, mas há algo que ele tem que ela quer, isto é, o seu desejo e afeto, e o seu intelecto.

Robert Ebert, um crítico de cinema, argumenta que a distinção crucial entre a Isabel do romance e a Isabel do filme é que a primeira casa-se com Osmond por ser idealista, e a segunda porque é masoquista. Por exemplo, na cena em que Osmond a culpa por Warburton recuar na sua corte a Pansy, ele bate-lhe com uma luva, repetidamente, e faz com que ela caia. Ao perguntar “Estás feliz?”, ele aproxima a sua face da dela, como se a fosse beijar. Ela vira a cara para ele, a tremer, expectante, mas ele pára e vira-lhe as costas. McHugh afirma que esta cena sugere que Osmond usa o sexo e o afeto para puni-la. Os valores sociais e a sua aliança com os votos de casamento fazem de Osmond a única pessoa com quem ela se pode expressar ou realizar os seus desejos sexuais; agora casada, ela não tem outra escolha. O desejo dela pode estar ou não relacionado com a perda e o desejo de ter um bebé – numa outra cena vemos Isabel a segurar uma mão de porcelana de uma criança – para se tornar uma mãe em vez da “filha” dele como ela fantasiou uma vez e como Osmond parece desejá-la.

Mas não é só isto que permite Osmond ir mais além do que os outros, ele tem um controlo excecional sobre o ambiente que os rodeia e, por isso, Isabel é mais manipulável do que nunca, como Davis afirma, Isabel foi para a Europa sem qualquer tipo de defesas. Há uma cena que é bastante importante no processo de “hipnotização” da protagonista. Isabel continua viagem, mesmo depois de conhecer Osmond, ela convida-o a acompanhá-la, mas ele recusa. No entanto, ele aparece na mesma, no que parece ser um encontro secreto e fugaz. Isabel está a visitar um palácio acompanhado por Henrietta e Ralph. Mas, a um dado momento, ela volta para trás porque se esqueceu da sombrinha. Quando ela faz o percurso inverso ao dos seus acompanhantes, encontra Osmond com o seu objeto perdido. O controlo dele é evidente, ele segura o guarda-chuva e só o devolve nos seus termos. A parte mais importante da “hipnotização” de Isabel acontece neste momento. Osmond aparece das sombras com o seu guarda-chuva, a rodá-lo, como uma roda hipnótica. Nesta cena para além de haver um grande jogo de luzes, há também um jogo de palavras e toques que permitem a completa sedução de Isabel. Murphy defende que Osmond roda o guarda-chuva de forma hipnótica, e eles andam à volta um do outro, como que se estivessem a tentar capturar a sua presa. Desta forma, Osmond força em Isabel um jogo de sombras e luzes naturais, mas mantendo-a sempre na luz, com as sombras das barras por cima da sua cabeça, a lembrar uma prisão. E é neste momento que Osmond declara “I’m not a suitable person to marry, but I have to tell you that I’m absolutely in love with you” (Bessière, 2009:130) Esta frase é bastante interessante, porque ele confessa que é como ela, isto é, ele também não é uma pessoa adequada para se casar, e, curiosamente, Isabel depois de ter rejeitado Warburton, confessa ao seu tio que provavelmente nunca se vai casar. Mas mesmo assim, Isabel tenta fugir desta declaração, no entanto é capturada quando Osmond lhe faz um último pedido “One more thing. Would you go visit my

little daughter before you leave?” Desta forma, Osmond está a apelar ao seu lado mais sentimental e maternal, que tal como na primeira vez que se conheceram, a deixou interessada. Refiro-me à cena em que Pansy se senta no colo de Osmond e ele acaricia a mão da filha sob o olhar atento de Isabel. Tal como em *The Piano*, em que Ada e a libertação da sua sexualidade acontece através do toque de um homem, aqui, em *The Portrait of a Lady*, o toque tem um resultado inverso, Isabel é atraída para um mundo escuro, cheio de restrições e onde a sua sexualidade não tem lugar. Assim, Bessière define Osmond como o arquétipo do herói patriarcal, em que a personagem deseja dominar as mulheres, ao ponto de as destruir, e como o herói romântico, o que atrai Isabel, pois é só este Osmond que ela vê, o Osmond cujo idealismo sentimental a vai levar para uma casa de escuridão.

A segunda parte desta hipnotização, argumenta McHugh, é a viagem de Isabel com Madame Merle à Grécia, Turquia e Egito, em que Campion faz uso do cinema mudo e a preto e branco. Merle e Isabel estão no convés do barco, a ver as pirâmides no deserto, a contar a sua bagagem ou a serem rodeadas por crianças. Isto é, a sequência alinha e confunde a viagem de Isabel (externo, movimento físico) e transporta a imaginação romântica dela (a emoção). A psique de Isabel começa a repetir a declaração de Osmond, ela começa a rever a cintura de Pansy com a mão dele e, na repetição desta imagem, a sua cintura passa a ocupar o lugar da filha. Subsequentemente a esta imagem, nós começamos a ouvir Osmond; para onde Isabel olha, tudo o que ela vê durante a viagem está agora influenciado pela sua memória, a fantasia de Osmond, as palavras dele ecoam na mente dela, ela repete-as e ao imitá-las, ela sente-se ligada a ele, sente o desejo dele a transformar-se no desejo dela (à medida que ela também se torna a filha dele). McHugh argumenta que o desejo de Isabel não vem da atração do objeto (Osmond), mas da sua atração pela imagem (a do pai e da filha). McHugh cita Alfred Habbeggar: “Freedom and fatherlessness have split the heroine in two disconnected halves – a partly fastidious determination to be her own master, and a dark fascination with images of dominance and submission” (McHugh, 2007:99) (...) Assim, McHugh sublinha que o que atrai Isabel é precisamente o relacionamento entre pai e filha, que Osmond, no início da relação, tanto lhe quer mostrar. Desta forma, McHugh argumenta: “[Isabel’s] fancy has been taken by a resonant and compelling image. She is not in love yet, does not know what it feels like to desire another person. She has simply seen – been shown – a picture she cannot get out of her mind, a picture of a father and daughter.” (McHugh, 2007:99) Assim, é por causa de ela não se aperceber como se sente profundamente abandonada pelo seu pai que Isabel “is dangerously responsive to the studied self-portrait of the mutually dependent father and daughter” (McHugh, 2007:99).

O casamento de Isabel e Osmond desenvolve-se da luz para a escuridão e do paraíso para o inferno. O que é revelador deste estado é a casa onde vivem, que apesar da decoração, revela um ambiente mórbido, escuro e triste. No início, quando Osmond e Isabel ainda se estavam a conhecer,

eles caminham pela luz e no exterior, por exemplo, quando eles passeiam pelo jardim, acompanhados por Pansy. Para Isabel, esta fase representava o paraíso, pois havia encontrado um homem que, aparentemente, partilhava os mesmos ideais que ela. Mas após o casamento, o que ela temia dos outros pretendentes, a possibilidade de a confinarem a uma existência convencional, vai acontecer com Osmond, que também vai exigir a sua submissão. Por exemplo, o jardim, que representa a sua liberdade, e que, no início, é portador de uma beleza excepcional, há medida que o fim se aproxima, transforma-se radicalmente: a última vez que o vamos ver, vai estar coberto de neve, despido de flores e folhas. Na opinião de Bessière, o jardim é também o símbolo do espaço pessoal de Isabel, onde ela se redescobre e descobre no que se tornou, até um certo ponto. Bessière afirma que Isabel é representada como vítima da vida, da prisão que a sua vida se tornou, ainda que, na verdade, tudo o que lhe vai acontecer resulte da liberdade das suas próprias escolhas e decisões. Desta forma, Bessière é da opinião que Isabel é cega, uma vez que ela não vê o que acontece à sua volta, nem compreendeu de forma clara quem era Merle e Osmond, ao contrário de Ralph, que sempre lhe pediu para que se afastasse destes últimos. Curiosamente, no romance, Isabel consegue ver a verdade por ela própria, já no filme, as verdades acontecem através de outras personagens, o que revela a “cegueira” de Isabel e a sua ingenuidade. Bessière argumenta que só depois de Isabel abandonar a sua ilusão romântica e o seu idealismo sentimental, é que ela é capaz de se libertar de Osmond e da vida que estava a viver, para ir ter com Ralph, a Inglaterra.

2.4. O retrato de Madame Merle

The Portrait of a Lady não é só um retrato de Isabel, mas também um retrato de outras mulheres, como por exemplo, Madame Merle, Pansy, a Condessa de Gimini (a irmã de Osmond), a Senhora Touchett e Henrietta Stackpole. A história destas mulheres não se sobrepõe à história de Isabel, contudo, a história de Madame Merle, devido à sua dimensão trágica, misteriosa, e por ser bastante parecida com a de Isabel, é relevante para a narrativa do filme. Isabel, desde o primeiro momento, que vai admirar Merle. McHugh argumenta que Isabel vê Merle como uma figura materna e de afeição. Contudo, como quase tudo na vida da protagonista, o espectador sabe que Merle é cúmplice e amante de Osmond na sua vilania, e na realidade é a própria Merle que assina a “sentença de morte” de Isabel, pois é ela quem vai falar com Osmond sobre a jovem americana. Na opinião de Davis, o que torna Merle capaz de “jogar” com a felicidade dos outros, com a felicidade de Isabel, é o facto de ela ser uma mulher bonita, sozinha e sem consciência moral. Tal como a própria personagem afirma, "I don't pretend to know what people are meant for. I only know what I can do with them."

Para Bessière, Merle é o exemplo perfeito da cultura europeia e do que pode acontecer a uma mulher livre, independente, talentosa, inteligente e ambiciosa, sobretudo quando o seu caminho se cruza com um homem como Gilbert Osmond. No seu texto, Davis também alertou para a diferença que é estabelecida no romance, e por consequência, no filme, entre os dois continentes, a América e a Europa. Bessière e Davis argumentaram que os americanos são retratados como pessoas que gostam de viajar por um mundo, que eles desconhecem, o Europeu, que os atrai e seduz, mas que também é o lugar da sua desgraça. Merle é talvez um dos grandes exemplos desta situação, uma mulher americana, expatriada, que se deixa seduzir pelo gosto, conhecimentos e afetos da cultura europeia. Pelo que, tendo em consideração que a Europa passa a ser o continente mau, Isabel parte para este mundo, argumenta Davis, sem as defesas morais ou emocionais necessárias. Desta forma, Bessière argumenta que Merle é a representação negativa de Isabel, aquilo em que ela se transformará se seguir as mesmas pisadas. Na minha opinião, o exemplo perfeito da mulher independente e inteligente é Henrietta, mas este será um tema desenvolvido mais à frente neste texto. Na opinião de Bessière, Merle é mais ambígua que Osmond, e ela não detesta Isabel, até lhe tem um qualquer tipo de respeito. Ao contrário de Isabel, que parece confusa quanto ao que lhe aconteceu, Merle sabe exatamente quem é e no que se tornou, e parece ser das poucas que compreende qual é o lugar das mulheres no mundo. Como ela diz, durante um passeio, pelos jardins dos Touchett, a Isabel “But as a woman, it seems to me, has no natural place anywhere. Wherever she finds herself she has to remain on the surface and more or less crawl” (*The Portrait of a Lady*, 1996)

Não há como escapar de uma comparação entre Madame Merle e Isabel, ambas, em tempos diferentes, passam pelo mesmo, isto é, a sua relação destrutiva com Osmond. Contudo, elas não podiam ser mais diferentes em personalidade. Merle é uma personagem misteriosa e trágica, e tem uma visão mais abrangente e consciente do que Isabel, porque de acordo com Murphy, Merle escolhe o pecado, enquanto Isabel o “aceita”, de forma inconsciente, uma vez que ela não conhece os verdadeiros motivos de Osmond e Merle. Porém, o espectador só conhece Merle já numa idade madura, em que a sua experiência, de certa forma, já passou, caso contrário não havia espaço para Isabel. Merle escolheu, de forma consciente, o sofrimento de Isabel, mas será que escolheu o seu da mesma forma? Na minha opinião, Merle foi atraída para este mundo de sofrimento e até sadismo, tal como Isabel, porque num dos primeiros encontros entre estas duas mulheres, Merle confia, que também ela já foi uma mulher cheia de sonhos, ilusões e vontades. Merle, tal como Isabel foi forçada a aceitar o seu destino, no entanto, a protagonista continua a lutar pela sua fuga, enquanto Merle, devido à sua ligação com Pansy, não se consegue afastar de Osmond. McHugh revela que as semelhanças físicas entre Isabel e Merle também parecem ser evidentes, já quase no final do filme,

havendo, por isso, um traço de semelhança no cabelo, nas roupas e na postura. Desta forma, argumenta McHugh, Isabel substituiu Merle, na sua posição como esposa, de forma a que, esta última, continue a ser a amante e a mãe.

Tal como em *The Piano*, algumas personagens são o espelho das outras, também aqui no *The Portrait of a Lady*, existem personagens que são o reflexo uma da outra. Merle diz, quase no final do filme, ser o espelho de Isabel, “I know you are unhappy, but I more so.” Mas, na minha opinião, Isabel não é só o reflexo de Merle, mas ela é também o reflexo da fantasia de Osmond. A protagonista torna-se, ainda que mantenha uma certa resistência, o reflexo das fantasias do poder patriarcal, algo que Ada consegue resistir com sucesso.

A importância da viagem no filme será depois um assunto mais à frente discutido, contudo, na segunda parte da viagem de Isabel, aquela que nos é apresentada a preto e branco, Merle está mesmo atrás de Isabel, a olhar para ela, enquanto as fantasias da protagonista por Osmond aparecem (a mão na cintura, os lábios e voz de Osmond a confessar o seu amor). McHugh sugere que, nesta cena, o filme revela a manipulação de Merle sobre Isabel, sendo que, a sua presença precipita as fantasias da heroína.

2.5. A submissão de Pansy

Quando Isabel começa uma nova fase da sua vida, o seu casamento com Osmond, também uma narrativa secundária emerge no filme, o romance de Pansy e Rosier que servirá para desmascarar o lado negro em que a vida de Isabel se tornou. Desta forma, Pansy assume um papel duplo na narrativa. Primeiro, ela é a filha submissa e obediente ao pai, Bessière chega a usar a palavra “formatada”, para descrever Pansy, pois ela é criada e educada de forma a obedecer e agradar a Osmond. Há duas cenas extraordinárias, na minha opinião, em relação a este facto. A primeira acontece quando Isabel ainda não se tinha casado com Osmond. A protagonista visita Pansy, e convida-a para um passeio no jardim, mas Pansy recusa o convite, pois o seu pai não gosta que ela passeie no jardim quando o sol está quente. Nesta cena, nós vemos uma Isabel que está a começar a ceder a sua própria liberdade, pois ela também desiste do passeio. Ainda antes de se casar, Isabel tem o seu primeiro “aviso”. Pansy, filha de Osmond, não passa da sombra, sendo que o sol é proibido, revelando mais uma vez o contraste entre luz e escuridão. Depois, mais para o fim do filme, quando Isabel decide voltar a Inglaterra para estar com Ralph, ela pára no convento onde Pansy está, para a levar consigo. Mas, por incrível que pareça, Pansy recusa esta fuga. Ela diz a Isabel que nunca deve de desobedecer ou desagradar ao seu pai. Pansy é, desta forma, uma imagem

negativa também de Isabel, pois ela representa o que pode acontecer à mulher, neste caso a Isabel, quando se encontra com um homem como Osmond, onde a submissão total é exigida.

O segundo papel de Pansy tem a ver com a sua história com Rosier, em que o pai, Osmond, rejeita o pretendente da filha por ele não ser suficientemente rico, o que vai levar Isabel a compreender e a ver no que a sua vida se tornou, no que ela se tornou e quem Osmond realmente é. Osmond não permite que Pansy e Rosier tenham qualquer tipo de contacto, e ainda que Isabel se esforce para os unir, o relacionamento dos dois é erradicado pela obediência cega de Pansy, ainda que ela o continue a desejar. Numa cena extraordinária, durante um baile, Pansy dança com Warburton, enquanto Rosier se dirige a Isabel com um desejo estranho. Rosier pede para segurar no ramo de flores de Pansy, “May I hold it? May I at least have a flower?”, e Isabel concede-lhe esse pedido. Poderíamos afirmar que esta é uma segunda cena erótica no filme, em que Rosier cheira o ramo e admira-o, acabando, também, por roubar uma flor. O ramo vai transformar-se num objeto de partilha de desejo quando Pansy descobre que Rosier segurou no seu ramo. Ainda que Pansy tenha desejos para si diferentes dos do seu pai, ela vai obedecer-lhe cegamente, mesmo que isso ponha em causa a sua felicidade, algo que Isabel, no filme, parece continuar a lutar para reaver.

2.6. A (in)convencionalidade do toque

Tal como em *The Piano*, também o toque parece ser importante em *The Portrait of a Lady*, como já referi o toque de alguns dos pretendentes de Isabel, nomeadamente, Lord Warburton, Osmond e Goodwood. No entanto, o toque de Ralph, não é aquele que desencadeia paixões ou desejos tórridos, como o de Goodwood, mas é o toque seguro de Isabel, o toque do amor. Por exemplo, nos momentos finais do filme, Isabel volta para os braços de Ralph e deita-se ao lado dele, o que revela, para Murphy, que Isabel não se mantém passiva a nível sexual, mesmo após o seu casamento com Osmond. Nesta cena, em que Isabel beija o rosto do primo avidamente, Ralph diz-lhe que “I’ll be nearer than I’ve never been.” Curiosamente, na cena em que Isabel bate com a sua cabeça contra a parede, uma atitude que grita desespero em relação ao seu casamento, Osmond diz “You are nearer to me and I am nearer to you than ever.”

A verdade é que é muito difícil para a mulher escapar das regras convencionais da sociedade, e, mais difícil ainda, a mulher ser capaz de expressar a sua sexualidade no mundo vitoriano, mundo esse a que Isabel pertence, argumenta Bessièrre. As provas disto são as duas cenas com um teor mais sexual no filme, e que segundo Bessièrre foram bastante polémicas e criticadas na altura, sendo que estas cenas são mais exploradas no filme do que no romance. A primeira é a cena

da fantasia sexual da protagonista. Murphy faz uma interpretação muito própria desta cena e da recusa de Isabel da confissão de Goodwood. Na opinião de Murphy, quando Isabel diz “you don’t fit in”, a protagonista não tem só a preocupação do estatuto social, mas demonstra uma preocupação com a dor e o prazer da penetração. Murphy argumenta que quase todas as vezes que Goodwood quer tocar Isabel, ela recua, e nem é capaz de o olhar nos olhos, permitindo dar liberdade ao toque apenas quando está sozinha, momento em que ela está em controlo. E esta fantasia só é quebrada pelo sobressalto da protagonista com a presença do seu primo Ralph no meio dos seus dois admiradores. A segunda é quando Isabel embarca numa viagem com Madame Merle e ela parece atrair os olhares masculinos, incluindo o de Osmond (viagem psíquica; a preto e branco). De acordo com Bessière, estas cenas de cariz sexual revelam o carácter psicológico de Isabel, e aproxima-a e à sua história do espectador contemporâneo, através do uso da imagem e não das palavras. Num artigo *online*, em “Film Comment”, Kathleen Murphy argumenta a complexidade do romance e do filme, pelo que é exigido ao espectador uma maior concentração e esforço para compreender a história de Isabel.

Tal como *The Piano*, *The Portrait of a Lady* também usa o toque como forma de sedução. E é este conhecimento sobre o toque, que faz com que Osmond seja bem-sucedido na sua sedução de Isabel. Numas das primeiras cenas do casal, Osmond chama a sua filha para o seu colo, e coloca as suas mãos na barriga da filha. Esta demonstração de carinho entre filha e pai, desperta em Isabel o desejo de ser ela no lugar de Pansy. As mãos na barriga da filha também despertarão o desejo de Isabel, uma vez que esta será uma das imagens hipnóticas que a farão desejar o toque de Osmond, a mão dele na cintura dela. McHugh argumenta que este desejo de Isabel é perverso, porque ela quer substituir tanto o papel de Merle, como o papel da filha para Osmond. Tendo em conta os escritos de Freud, Isabel estaria neste momento numa fase de Édipo, pois ela deseja Osmond tendo em conta que ele vive sozinho com a sua filha, algo que ela se relaciona, uma vez que ela viveu durante anos sozinha com o seu pai, mais a sua irmã. Desta forma, Isabel revela o seu desejo mais patriarcal de sempre, ela deseja um homem que é pai, e que se preocupa com a educação da sua filha e a ama. Isabel procura um alargamento da fase de Édipo em Osmond, ao escolhê-lo devido às suas parecenças, de acordo com o romance, com o pai da protagonista.

E, por fim, numa das cenas mais emblemáticas do filme, já no seu final, após a morte de Ralph. Goodwood segue Isabel até debaixo de uma árvore e tenta segurar a face dela, enquanto a heroína respira pesadamente e olha para todos os lados freneticamente. Murphy compara-a a um animal selvagem prestes a ser apanhado. E tal como Murphy defendeu no seu texto, Goodwood parece ser demasiado grande e vivo para Isabel. Mas assim que ele lhe toca, o toque que possivelmente ela mais deseja, Isabel beija-o apaixonadamente. Nesta cena, Isabel confessa que se

casou com Osmond para fugir de Goodwood, o que me leva a acreditar que Isabel tinha dois amores, sendo que Ralph é o lado intelectual que ela tanto ansiava, e Goodwood a paixão ardente, o amor verdadeiro.

2.7. A viagem

A primeira viagem de Isabel começa quando ela deixa a América e vai para a Europa, a terra prometida, como Bessière lhe chama ou incógnita como Murphy denomina. Murphy comenta que James tem por hábito enviar as suas heroínas em viagens fatais á Europa. Em contrapartida, Murphy comenta que as heroínas de *Campion* têm a capacidade de se autodestruírem, uma vez que Isabel casa-se com Osmond por sua decisão. Bessière argumenta que, com esta viagem Isabel quer desenvolver a sua alma e espírito, através da procura incessante do significado da vida, sendo que para ela, o significado da vida fica circunscrito, no filme, às suas relações com os seus admiradores, Lorde Warburton, Casper Goodwood, Gilbert Osmond e Ralph Touchett (ainda que ele nunca tenha declarado o seu amor a Isabel, exceto no leito de morte, o que faz dele, na minha opinião, um pretendente silencioso). Bessière aponta como uma chave importante na história, tanto no filme como no romance, a imagem que Isabel tem de si mesma, a sua filosofia e a conceção da vida (Bessière, 2009:126/7). Isabel é uma mulher otimista, orgulhosa, inteligente, independente, um pouco arrogante, um pouco ingénua e com muitas expectativas tanto em relação a si mesma como à sua vida. Mas julgo que Isabel é acima de tudo uma idealista, o que a torna ingénua e ignorante daquilo que se passa à sua volta e das pessoas que conhece. Bessière afirma que o ideal da felicidade e de uma vida bem-sucedida para Isabel é a possibilidade de ser totalmente livre, o que Bessière questiona, interpretando este ideal como a completa falta de restrições, e o que, uma vez mais, prova que o idealismo da personagem mostram ser a sua ruína.

A viagem é um tema importante ao longo do filme, não só para a história como para a personagem de Isabel. A viagem para a Europa, a terra prometida e do conhecimento, como Bessière afirma. Esta viagem tem a característica importante que é a sua duplicidade. Na opinião de Bessière, esta é uma viagem física, geográfica que Isabel começa na tentativa de descobrir o mundo, o significado da vida e das relações entre pessoas, em que ela quer conhecer o mito europeu, iniciar-se nele, conhecer pessoas importantes e viver e experienciar o que lhe é possível. Por outro lado, a viagem de Isabel também tem um carácter interno, em que, na minha opinião, não pode ser uma viagem consciente, visto que Isabel parece ter uma imagem determinada de si mesma, mas que, segundo Bessière, é uma viagem pela procura do eu, isto é, uma viagem em que ela procura conhecer-se, uma vez que ela não sabe quem é, devido à ausência de uma certa consciência e

ingenuidade que são associadas ao seu caráter. E se esta viagem, por si só, já não tinha um bom augúrio na história de vida de Isabel, devido à representação do continente Europeu, como o continente mau, ela também vai resultar numa série de confrontos, sendo que o primeiro é um choque cultural entre a América do Norte e a Europa. Por exemplo, quando Isabel decide viajar, após a morte do seu tio, ela não compreende porque não pode ir sozinha ou só com a sua amiga Henrietta e tem de ser acompanhada pelo seu primo, Ralph, como seu “chaperone” (acompanhante) (Bessièrre, 2009:127). Daí Bessièrre comentar que Campion elimina as primeiras cem páginas do romance, em que nos é dado uma espécie de um resumo sobre a vida de Isabel nos EUA, ainda que a sua identidade seja visivelmente marcada pelas características do seu país. Os confrontos não acontecem apenas com o continente europeu, Isabel terá outros confrontos que a vão mudar e vão influenciar a sua história, como por exemplo, os confrontos com as outras personagens, sendo que Ralph Touchett, Madame Merle e Gilbert Osmond estão no centro destes, uma vez que estas três personagens são aquelas que impulsionam, de certa forma, Isabel a agir e alteram o rumo da sua história (Bessièrre, 2009:127).

2.8. Henrietta Stackpole, a mulher ignorada

Na minha opinião, Henrietta é sem dúvida a mulher mais independente de todas as mulheres que participam neste filme. Porquê? Henrietta trabalha para um jornal americano, não é rica, uma vez que ela rouba a comida do hotel onde está hospedada, é inteligente, e viaja para a Europa com todas as suas defesas. Se Henry James quis fazer um contraste entre a Europa, como o mau continente, e a América como o bom, Henrietta acentua-o quando pede desesperadamente a Isabel para que não se case com um Europeu. Lee e Bessièrre argumentam que a importância deste contraste, entre os dois continentes, remonta a um passado histórico de James. No entanto, não deixa de ser curioso, que Isabel não é vítima de uma maldade de um europeu. A sua história circula à volta de exilados americanos, como Merle, Osmond, Ralph e Goodwood, à exceção de Warburton e Rosier. Assim, Bessièrre chama à conspiração de Merle e Osmond um jogo de europeus falsos e malvados. Tal como a maior traição a Isabel ocorre por mão de Madame Merle, que aparentemente é o seu espelho mais fiel, mas mesmo assim vai levar a protagonista a seguir os seus passos, mesmo que isso signifique a sua destruição.

O que distancia Madame Merle de Henrietta, é que a primeira prefere lutar pela sua independência, pois como ela diz, a mulher não tem um lugar no mundo, mas ao fazê-lo vai colocar-se numa posição de submissão, enquanto Henrietta, compreende as regras da sociedade e joga com elas. Ela sabe que tanto ela como Isabel terão, eventualmente, de se casar, mas ela vê isso

como algo de que a protagonista pode tirar proveito. Quando Henrietta aconselha Isabel a casar-se com Goodwood, ela não o faz só porque ele é americano, mas também porque ele a ama de tal forma que daria à protagonista toda a liberdade que ela precisaria. Henrietta percebe as regras da sociedade e tenta jogar com elas, enquanto Merle e Isabel preferem afastar-se das mesmas, levando as duas a uma vida de infelicidade e sofrimento.

2.9. A crítica ao ideal do amor

Num outro nível, Bessière argumenta que o filme é uma crítica ao romantismo, ao seu discurso e à ilusão do amor romântico e ideal, pois é a ilusão da protagonista que faz com que ela caia na armadilha de Osmond e Merle. Assim, argumenta Bessière, Isabel é vítima não só da manipulação de Osmond e Merle, mas também do desejo tradicional do amor. Deste modo, o romantismo representa o lado frágil da personagem, através da criação de ilusões que vão perturbar o desejo de independência da heroína. O idealismo de Isabel, quanto à sua independência e do casamento, vão tornar a protagonista “cega” aos eventos que se vão sucedendo e às pessoas que vai conhecendo. Numa entrevista a Lizzie Francke, Campion revela o seu interesse no idealismo do amor e nos seus perigos, sobretudo para as mulheres, “We’re always going to be caught up in contradictions and fantasies. But I think the dream of finding a soul mate is the most dangerous – it’s not that relationships don’t matter, but it’s dangerous to have such extraordinary hopes for them. How can a relationship complete you? That’s work you have to do yourself.” (Francke, 2007:161-2) Contrariamente, a intenção de Isabel é a de encontrar alguém que a completa, e a conclusão é mais do que óbvia. Na mesma entrevista, Campion argumenta que estas ideias são-nos impostas pela sociedade patriarcal, fazendo com que a mulher se sinta incompleta, como se tivesse algo de errado, caso não tenha um admirador, “In our culture, male ideas so dominate our psyches we tend to think of ourselves through a male screen. It’s inherent in the myths of romance and love we live with – if you haven’t got a man loving you or you’re not in a relationship it’s as if you’re not alive, as if what happens to you has no value.” (Francke, 2007:159) Numa outra entrevista com Lynn Geller, Campion comenta que em *Sweetie* (1989), o vilão da história é o pai, porque ele não consegue enfrentar os seus sentimentos, nem de afirmar que a sua filha precisa de ajuda, ajuda que ele não pode dar. Assim, Campion alerta para o perigo dos sentimentos exagerados e inconscientes.

2.10. O final

O final do filme é aberto, ao contrário do romance, o que faz do primeiro mais otimista, uma vez que não sabemos o que é que a protagonista vai fazer. Será que volta para Roma? Será que fica com Goodwood? Será que fica sozinha? James faz com que a sua protagonista regresse a Roma, para junto do seu marido, num último ato de coragem e responsabilidade, afirma Bessièrre. Contudo, no filme, Isabel viaja, para Inglaterra, para ir ter com o único homem que verdadeiramente a amou, e para estar com ele na sua morte. Nos momentos finais do filme, Isabel volta a estar em sintonia com a natureza, por exemplo, após a morte de Ralph, é debaixo de uma árvore onde ela se vai refugiar. Bessièrre afirma que é na união com a Natureza que Isabel se torna consciente da sua situação, e que mesmo que ela retorne a Roma, a sua vida jamais será a mesma. Na minha opinião, Isabel pode, estar nestes momentos finais, consciente da sua situação, mas ao desobedecer a Osmond, que claramente a proibiu de ir a Inglaterra e depois de tentar levar Pansy consigo, caso ela volte para ele, a sua infelicidade será ainda maior. Há sem dúvida uma libertação da personagem, mas até que ponto, uma vez que ela nunca se vai ver livre da sociedade. Para Bessièrre, o último momento em que vemos Isabel a caminhar para a casa dos Touchett, não é um momento triste, pois tal como o **último** olhar que a personagem dá para a câmara, representa a possibilidade de criar um nova vida, uma vida mais apropriada aos seus desejos, e a concretização do seu final feliz. No entanto, no que toca à identificação do espectador com a personagem feminina parece degradar-se ao longo dos tempos, pois como Davis defende, passados cem anos, dificilmente alguém acredita que Isabel é uma vítima na sua própria história e a mulher inocente que conhece pessoas más e a quem coisas más acontecem. Tal como a própria Jane Campion admite numa entrevista a Rachel Abramowitz, “Jane Campion” (1999):

She has that kind of conviction that she’s worth more than most and she’s been told so. (...) But also she’s feeling. She’s sensitive. She participates in her fate. She’s not just a sad victim to it. She participates in the decisions that occur through her blindness and her own self-inflation, and also through things deeper than any of us can imagine. (Abramowitz, 1999: 187)

Na cena final, depois da morte de Ralph, Goodwood aborda Isabel por debaixo de uma árvore, a mesma árvore de que ela fugiu quando recusou o pedido de casamento de Warburton. Curiosamente, a fuga de Warburton acontece no verão, altura em que Isabel ainda sonha e acredita nas pessoas, e quando foge de Casper já é inverno, altura em que Isabel está quebrada, que já não sonha e que já não acredita. Nesta cena, ela anda de um lado para o outro, enquanto Goodwood tenta segurar no seu rosto. Esta cena é curiosa por duas razões, a primeira é que, tal como Murphy no seu artigo afirmou, parece que Goodwood é um predador a tentar apanhar a sua presa, através de

um simples toque, correspondência à sedução de Osmond, na cena do museu; e segundo, Isabel agora tenta fugir do toque que lhe suscitou uma fantasia erótica e que desejou quando decidiu casar-se com Osmond. Há uma troca de palavras entre Isabel e Casper interessante, nomeadamente: “Why go through this ghostly form?”, Casper pergunta, ao que Isabel responde “To get away from you.” Este jogo do “toca e foge” leva a que Isabel fique sem um lugar para onde ir, porque ela não pertence à casa dos Touchett, ainda que sejam a sua família, e não pertence em Itália, com Osmond. Assim, a resposta à questão sobre o próximo passo de Isabel é ainda mais misteriosa no filme.

McHugh argumenta que se, no início, Isabel lutou para evitar ser um retrato de uma senhora, ao recusar casar-se com Warburton e Goodwood, por pensar que eles lhe iriam confinar a uma experiência tradicional e patriarcal. No fim do filme, ela não passa de um retrato que luta para manter as aparências, uma vez que ela muda a sua aparência e postura para ser mais “adequada” ao seu papel como esposa (ela tornou-se aquilo que não queria ser como mulher). Por fim, apesar da energia e da paixão pela vida e pelo saber, tanto Merle como Isabel, as duas mulheres com mais importância na narrativa, acabam por ter poucas escolhas, devido a uma série de decisões erradas que as confinaram a uma prisão, a da sociedade e a do casamento, no caso de Isabel.

III. O cinema de Marleen Gorris

1. *Antonia's Line*

Antonia's Line é um filme da realizadora holandesa Marleen Gorris, que ganhou em 1996 o Óscar de Melhor Filme Estrangeiro e ganhou o prémio de Audience Award no festival de filme em Toronto (Maslin, 1996). O filme é uma viagem de 50 anos pela vida de Antonia, a mulher holandesa que após a Segunda Guerra Mundial regressa à aldeia onde cresceu para estar nos momentos finais da sua mãe. Maslin descreve o filme como “work of magical feminism” (Maslin, 1996), enquanto Roger Ebert (1996) descreve-o como a representação da vida rural, com um feminismo otimista, com sexo fácil e uma série de personagens memoráveis. Enquanto as heroínas de *Campion* viajam pelo desejo de se conhecerem e de desenvolver a sua sexualidade, através do uso do amor romântico, as heroínas de Gorris parecem simplesmente viver a sua vida, neste caso, rural e com a sua família, que parece estar sempre a crescer. Neste filme, o espectador não tem outra opção se não identificar-se com uma das personagens femininas, que são as mais fortes, caso contrário tem de se identificar com um violador, um machista ou um filósofo inativo fisicamente. Tal como Maslin (1996) explica, *Antonia's Line* é um filme sobre uma mulher forte e os seus descendentes talentosos, que primam pela independência e pela necessidade, quase inexistente, de partilharem a sua vida com homens. Assim, *Antonia's Line* é um filme que dá primazia ao poder feminino na narrativa, e apesar das tragédias que acontecem a todas as mulheres que neste filme são representadas, nenhuma tem necessidade de ser salva pelo homem, pelo contrário, elas são capazes de os enfrentar sem medo, tal como irei analisar neste texto. Como Maslin comenta, nesta aldeia, onde Antonia vai passar a viver, as pessoas parecem receber alcunhas que as identificam ao longo do filme, ao invés dos seus próprios nomes, como por exemplo, Crooked Finger, Mad Madonna e Lony Lips. O filme também faz uso de um certo surrealismo, como por exemplo, durante o funeral da mãe de Antonia, esta levanta-se e começa a cantar “My Blue Heaven”, ou quando Danielle vê um anjo a mexer-se por detrás do padre, que se queixa das pessoas que ajudaram os judeus, ou Jesus a sorrir ou como quando imagina a professora de Teresa como a Vénus de Boticelli.

O filme começa e acaba com Antonia, no seu leito de morte, a relembrar o seu passado. A primeira paragem, que o filme faz, é em 1945, quando a protagonista regressa a casa para tomar conta da quinta da família, com a sua filha. Nesta aldeia conservadora e dominada pelos homens, o par atrai hostilidade por parte de alguns aldeãos, em particular, por um homem, o pai de Deedee. Sem que seja uma intenção pré-determinada por Antonia, a quinta passa a acolher aqueles que foram de alguma forma excluídos e rejeitados pela sociedade. Ao longo dos anos, os corações são

curados, o amor é encontrado, crianças vão nascendo e, ocasionalmente, os casamentos acontecem. A crítica da Revista *Empire Online* revela que há, através da criação desta comunidade, um desafio não só às leis patriarcais, mas um desafio também à Igreja (*Empire Online Review*). Curiosamente, Antonia e Danielle frequentam a missa de Domingo, um evento em que vai toda a gente da aldeia, para se socializar com os restantes aldeões do que propriamente para “ouvir a palavra do Senhor”. Desta forma, como Maslin comenta (1996), a família de Antonia continua, ao longo do filme, sempre a aumentar, levando a uma redefinição da palavra família, uma vez que com o aumento da comunidade, os laços de sangue começam a ser menores, e, todas estas pessoas passam a estar unidas devido às circunstâncias que os levaram até Antonia (cf. Taylor: 2010).

1.1. As mulheres no filme: Antonia

Se tivesse de comparar Antonia com as heroínas de *Campion*, como Ada McGrath e Isabel Archer, diria que Antonia é uma mulher muito mais madura em relação às outras duas, no entanto, a protagonista de *Gorris* está já numa altura da vida completamente diferente do das heroínas de *Campion*. Tal como Roger Ebert comenta na sua crítica ao filme (1996), Antonia vai dos 30 aos 80 anos, sempre com um sorriso acolhedor¹. Tendo em conta o significado de espetáculo que Marie Ann Doane atribui no seu texto, em relação à mulher, Antonia não preenche os requisitos para ocupar esse lugar, uma vez que a imagem dela não é determinada pelo desejo de agradar ao homem ou de seguir as regras patriarcais. Desta forma, Antonia, ao contrário de Ada e Isabel, não procura desenvolver a sua sexualidade, nem nenhuma das outras mulheres, nomeadamente, Danielle e Teresa. Contudo, há uma procura incessante pela concretização de desejos, que culminam numa história que retrata relações amorosas e violações. *Antonia's Line* é um retrato sobre o desejo, a necessidade e a concretização dos mesmos pelas mulheres.

Apesar de participarem em histórias um pouco diferentes, tanto Ada como Antonia são mães solteiras; no entanto, devido à época histórica de Antonia, esta tem mais oportunidades de impor o seu desejo e a sua força, o que acontece no filme, tornando-a numa figura matriarcal com grande influência. O simples facto de ela regressar à aldeia onde cresceu, e impor a sua presença aos aldeões que a criticam, visivelmente influenciados pelo poder patriarcal, representado, sobretudo, pela família, no geral, e pelo pai e irmão de Deedee, em particular. Apesar dos obstáculos, Antonia reencontra amigos da sua adolescência como Olga Russa (que tem um café e é parteira), Crooked Finger (que vive enclausurado com os seus livros e insiste na ideia da futilidade da vida) e Mad Madonna, que uiva para a lua cheia, porque, como Católica, ela não se pode casar com o homem

¹ Tal como Roger Ebert comenta no seu texto sobre o filme, “*Antonia's Line*” (1996), em Hollywood, Antonia seria considerada “gorda”, apesar de ser visível que é uma mulher saudável.

que ama, que é protestante. Tal como Ebert (1996) afirma, Sara (filha de Teresa), como narradora, relembra ao espectador da continuidade da vida, através da sequência temporal, em que estação segue estação, tal como as plantações (uma vez que é a vida rural que nos é apresentada).

1.2. As mulheres no filme: Danielle

Após os momentos iniciais do filme, parece haver uma passagem de testemunho de Antonia para Danielle, sendo que esta última passa a adquirir a sua importância na narrativa. Quando conhecemos pela primeira vez Danielle, acho que a poderíamos de chamar "mini Ada", pois ela não fala muito, e é com ela que o filme estabelece ligação com situações do inconsciente, como a avó que se levanta a meio do seu funeral ou a estátua que se mexe. Nestas pequenas situações, Danielle parece em controlo da narrativa, e, ao contrário de Ada, que usava a linguagem gestual e a sua música para comunicar, Danielle faz uso destes eventos para comunicar com o espectador. Por exemplo, tal como Antonia, Danielle também tem um espírito aberto e hospitaleiro, pelo que quando ela ouve o padre da aldeia a criticar aqueles que ajudaram os judeus durante a época do nazismo, ela considera essa afirmação errada. Então, de que forma é que ela expressa esta ideia? Através de uma estátua, que está situada por detrás do pároco, e que se mexe de forma ameaçadora.

A vida continua, e nós vemos Danielle a desenvolver o seu interesse pela pintura, bem como o desejo de ser mãe. Quando Danielle confessa este seu desejo a Antonia, as duas vão à cidade procurar por um homem atraente (Maslin, 1996) que queira ser pai. Mas não pode ser um homem qualquer, visto que Danielle não tem interesse em casar-se ou ter um relacionamento amoroso com alguém, pelo contrário, ela só procura um homem que lhe dê um filho, neste caso uma filha, e depois desapareça da sua vida. Assim que Danielle encontra o pretendente perfeito, os dois dirigem-se para um hotel, onde ela vai perder a sua virgindade, e vai conceber a sua filha, Teresa. Esta é uma das poucas relações sexuais no filme, que não tem um cariz sentimental, visto que a conceção do ato para Danielle só tem um significado. Enquanto o casal procura concretizar o objetivo do seu encontro, a mãe de Danielle e a irmã do futuro pai de Teresa, estão sentadas no jardim do hotel, a tomar um chá e a comentar a situação. Como se estivessem a fazer um relato e crítica àquilo que estava a acontecer entre Danielle e o irmão de Letta, Pitte. Esta é uma situação que revela claramente o desejo de emancipação da mulher em relação ao homem, passando a mensagem, um pouco radical, de que o homem serve apenas para ajudar a mulher a reproduzir, sendo que a sua importância a seguir é nula. A seguir ao nascimento de Teresa, tanto Antonia como Danielle vão-se preocupar depois com a educação de Teresa (cf. Maslin, 1996) e sofrer as repercussões deste ato pela sociedade, na imagem do pároco da aldeia.

1.3. As relações de amor

Começando com a mãe de Antonia, que está a morrer, e que morre a falar mal do seu marido, estas mulheres (Danielle, Teresa, Antonia e a mãe de Antonia) têm pouca necessidade e interesse nos homens, à exceção daquilo que eles lhes podem dar, tendo em conta os seus desejos, quer seja um filho ou uma relação sexual. Isto significa que elas têm necessidade de ter relações sexuais – quer seja pelo prazer, pela procriação ou pelo amor. As cenas de amor, são talvez as únicas em que a mulher funciona como espetáculo (no sentido de Mary Ann Doane), pois o seu corpo é apresentado nu, para o espetador, como a cena em que Danielle está a fazer sexo com o irmão de Letta, e de repente está a fazer o pino, ou como quando Danielle está a fazer amor com a professora de Teresa.

Apesar de, na minha opinião, talvez devido à maturidade que a protagonista atinge, Antonia faz do agricultor Bas um amigo e aliado. Quando a ligação entre estas duas personagens acontece, Antonia já está nos seus quarenta anos, e pouco ou nada revela dos seus desejos sexuais. Após a sua chegada à aldeia, Bas e os seus cinco filhos vão fazer uma visita à protagonista. O agricultor pede a mão de Antonia, mas ela rejeita-o, pois não vê a utilidade do casamento, sobretudo, numa altura da sua vida que é marcada pela sua independência feminina do poder e dos negócios patriarcais. A insistência de Bas passa pela necessidade de encontrar também uma mãe para os seus cinco filhos.

I wanted to have a word.

What about?

About you and me... About marriage... I thought that... you being a widow and my wife dead... You are a good-looking woman... My sons need a mother.

But I don't need your sons.

You don't.

No.

Don't you want a husband, either?

What for? You can come round from time to time. There's the odd job we can't do ourselves, and I'd be grateful if you'd lend a hand.

What's in it for me?

A cup of coffee, fresh eggs, vegetables.

I've got all that myself. Okay. I'll think about it. (*Antonia's Line*, 1995)

Após esta confissão são-nos mostrados os filhos, e todos eles já são grandes, o que nos leva a pensar, sobre a necessidade de Antonia ocupar a posição de mãe. Ela, claramente, não está interessada em ocupar o papel de esposa nem de mãe, mas oferece-se para ser amiga, servindo chá ou preparando o pequeno-almoço. Bas responde que não vê a utilidade desta contraproposta de Antonia (“I've got all that myself”), mas acaba por aparecer regularmente na quinta da protagonista. Anos mais tarde ela concorda em dormir com ele, mas não casar, “You can't have my hand, but you

can have the rest.” (Maslin 1996) Eles concordam então em começar a ter estes encontros, mas Antonia pede que seja noutra lugar que não a sua casa, por considerar a confusão feita por ter sempre muitas pessoas nas quintas. Assim, Bas vai construir uma pequena cabana no bosque para que a concretização destes encontros seja possível. Numa cena do filme, Teresa a meio da noite levanta-se quando começa a ouvir vários gemidos. Nesta cena temos a justaposição de três momentos diferentes, numa montagem paralela que põe em relevo três atos sexuais: Deedee está a fazer amor com Loony Lips, Danielle com a professora, e Antonia com Bas (ainda que num espaço geográfico completamente diferente). Numa cena parecida, a Flora de Jane Campion presencia uma cena exatamente igual, ao ver a sua mãe a fazer amor com Baines, mas ambas, como crianças, vão reagir de forma diferente. Ada vai levar a sua mãe à desgraça, enquanto Teresa, embora obviamente incomodada com o barulho, parece indiferente ao sucedido.

Danielle mantém, possivelmente, uma das relações mais polémicas da narrativa, uma relação homossexual com a professora de Teresa. Após conhecer esta professora, Danielle, num momento artístico e criativo, vai imaginá-la como a Vénus, no quadro de Botticelli, nua sobre uma concha (cf. Maslin, 1996).

A filha e neta, Teresa, um prodígio da música e da matemática, ao contrário da mãe e da avó, parece não ser capaz de encontrar um homem com um intelecto igual ao seu, apesar das suas tentativas que vão conferir ao filme, um certo tom de comédia. Assim, também ao contrário de Antonia, insiste num relacionamento especificamente sexual com Bas, e de Danielle, que parece encontrar a pessoa que ama, Teresa vai acabar por se casar com o seu melhor amigo, Simon, com quem cresceu e que a ama incondicionalmente (Steve Taylor 2010; Maslin 1996). Devido às diferenças entre os dois, a dinâmica deste relacionamento será mais distanciado e frio do que os anteriores, uma vez que Simon é capaz de mostrar afeto pela sua filha, enquanto Teresa tem uma preocupação maior com os estudos e a educação. Assim, Teresa, entre as mulheres principais na narrativa, é a única que leva a sua necessidade pela independência ao extremo, incluindo o seu próprio relacionamento com o pai da sua filha. Curiosamente parece que Teresa, continuou onde a sua mãe parou quando precisou de um homem para conceber uma filha.

Desde o seu início que o filme revela uma série de relacionamentos amorosos, para além daqueles que as mulheres principais da narrativa protagonizam. Tal como Ebert argumenta (1996), Loony Lips e Deedee, que têm ambos problemas mentais, encontram a felicidade em conjunto e o padre que um dia atira a sua batina para o ar e grita “I’m free” encontra a sua parceira (Letta) e tem uma dúzia de filhos. No entanto, nem toda a gente parece encontrar a felicidade, como Mad Madonna e o Protestante. Em noites de lua cheia, Mad Madonna abria a janela e uivava, enquanto o protestante ouvia-a. Este foi um dos casais que sofreu com as leis patriarcais e as leis da religião, pois ambas impediram-nos de viver uma vida em conjunto. Assim, todos aqueles que vão depois

fazer parte da vida de Antonia, Loony Lips, Deedee, o Padre, Letta, entre outros, vão ter com Antonia como forma de fugir das normas limitadoras da autoridade patriarcal.

1.4. A comunidade

Na opinião de Brussat, Gorris apresenta uma celebração multidimensional da hospitalidade, sobretudo na personagem de Antonia. A protagonista enfrenta e quebra as barreiras da sociedade ao criar um espaço em que todas as pessoas, quer sejam nativos ou estrangeiros, excêntricos ou tradicionalistas, mulheres ou homens, heterossexuais ou homossexuais, jovens ou velhos, tenham um lugar para onde ir e onde se sentem acolhidos e confortáveis. Estas pessoas são aquelas que foram excluídas pela sociedade, como Anthony Bolton declara: “We do not need you. You are not important. We do not want you. You are the cause of our problems. You bring us only suffering.” (2010) Na crítica de Brussat, a hospitalidade de Antonia é uma espécie de reunião com o poder patriarcal, pois ela está a fazer algo que a sociedade estereotipa na mulher, o seu lado maternal, cuidadoso e a fé. No entanto, o resultado desta ação de Antonia pode ser tudo, menos estereotipada, uma vez que ela ajuda sem discriminar e cria um espaço de pessoas que foram rejeitadas pelas normas da sociedade patriarcal. Desta forma, Antonia desafia as leis patriarcais através de um simples ato de ajuda ao próximo. Tal como Brussat descreveu, esta comunidade vai funcionar como um círculo de amigos, que se vão proteger e ajudar, mas acima de tudo, é uma comunidade em que as pessoas vão à procura de liberdade e de paz. Assim, tal como Anthony Bolton (2010) afirma, o filme torna-se numa representação do significado e da importância da hospitalidade. Os excluídos vão ter à quinta de Antonia porque eles encontram um “espaço livre”, um espaço que permite a libertação, e a liberdade; um “space where a stranger can enter and become a friend”.

O primeiro a juntar-se a esta comunidade é Loony Lips que farto de ser maltratado pelas crianças, um dia decide seguir Antonia, depois de ela castigar uma das crianças que lhe atiravam pedras enquanto ele trabalhava. A segunda é Deedee, que como Loony Lips, também parece sofrer de uma doença mental. Tal como Loony Lips, Deedee também é maltratada pela sua família, e sobretudo pelo seu irmão que a viola incessantemente, levando a que Danielle a ajude e a leve consigo para a quinta. Todas as outras pessoas que aparecem na quinta, são pessoas que ou vêm de visita ou de passagem, e encontram em Antonia e na quinta um lugar a que podem chamar casa sem serem julgados. Assim, tal como Anthony Bolton (2010) afirma, esta comunidade será um lugar de união e de força para aqueles que sofreram castigos injustificados e para aqueles que foram rejeitados, neste espaço eles são livres de serem quem querem ser.

1.5. As violações das mulheres

Em comparação com os outros filmes que serão analisados neste trabalho, as restrições impostas pelas normas patriarcais ou os condicionamentos de uma relação amorosa com o homem, pouca importância assume neste filme. E isto deve-se ao facto de todas as mulheres que neste filme são retratadas, terem uma grande autonomia destas convenções, pelo que são elas que estão sempre em controlo nos seus relacionamentos com o outro, sobretudo na imagem de Antonia, Danielle e Teresa. *Antonia's Line* não é um filme de imposição ou descoberta da sexualidade feminina, mas um filme que descobre um lugar onde a mulher é independente, e nos mostra as suas rotinas. Apesar de estas mulheres não terem qualquer interesse em fazer parte da sociedade patriarcal, daí que façam da quinta de Antonia um lugar ou um abrigo para todos aqueles que procuram o mesmo, há, sem dúvida, neste filme, uma tentativa da sociedade patriarcal, através sobretudo de um homem, em voltar a incorporar estas mulheres na sociedade. Há três cenas fundamentais neste filme que revelam este castigo da lei patriarcal pelos excluídos, e foi o que Stewart, por duas vezes, falhou com Ada, ao tentar obrigá-la a cumprir as suas “funções” como sua esposa.

A primeira cena acontece depois de Antonia e Danielle terem feito o funeral da sua mãe e avó, em que a seguir à missa, parecem fazer uma pequena visita aos seus antigos amigos. Elas passam por um café, e o pai de Deedee, numa tentativa ordinária de ser engraçado, agarra-se a uma Deedee visivelmente desconfortável e surpresa com a situação. Esta é uma imagem, até um pouco desconfortável para o espectador (na minha perspectiva), pois ele está a forçar o seu poder não só como a imagem do homem detentor do poder patriarcal, como o homem com mais autoridade e mais poderoso na aldeia.

A segunda cena também acontece logo no início do filme, onde o irmão de Deedee a viola. Poderíamos ver esta violação como forma de castigo para com a irmã deficiente, que em nada se pode comparar às outras adolescentes elegantes da altura. Assim, como se Deedee não sofresse o suficiente, ela ainda tem de ser violada, por ser diferente e incapaz de ser igual às outras mulheres. Esta cena fica marcada pela indiferença da família de Deedee em relação a esta situação, uma vez, que no filme é dado a entender que alguns membros da família tinham conhecimento da situação. E é só quando Antonia e Danielle aparecem que Deedee vê o seu fardo a ser atenuado, quando a filha de Antonia a salva de continuar a ser violada pelo irmão, ao atirar um ancinho à mão dele. Ao salvar Deedee, Danielle afirmou, de forma irresoluta, a sua oposição face ao homem e à autoridade patriarcal, o que depois, mais à frente no filme, terá repercussões negativas para a sua família.

A última cena é quando o irmão de Deedee, num ato de vingança, viola Teresa. Apesar da violência desta cena, ela vai revelar o quanto as mulheres podem transcender a vitimização, demonstrando a sua força e capacidade de enfrentar o homem (cf. Ebert, 1996; Maslin 1996), e até humilhá-lo, tornando-os impotentes e fracos. Antonia, como uma das mulheres mais fortes e

maduras do filme, recusa-se a deixar-se levar pelos seus sentimentos de violência, pelo que ela vai rogar-lhe uma maldição (reforçando, de algum modo, o estereótipo da mulher – “bruxa”), em frente aos outros homens da aldeia. Enquanto Danielle vai ser dissuadida pela mãe, para ela não ir atrás do homem que magoou a sua filha, com uma espingarda. E apesar da declaração de não-violência de Antonia, os aldeões ao descobrir o que aconteceu, vão eles mesmos fazer justiça com as suas próprias mãos e castigar aquele que “denegriu” aquela parte da sociedade do filme. Associo esta cena a uma de um filme diferente, de Lasse Hallström, *Chocolate* (2000), em que o Conde de Reynaud faz de tudo para ajudar um casal com problemas no casamento. Ele faz de tudo para reabilitar o homem, tentando torná-lo num dos seus discípulos que odeia tudo o que vem de fora, como os ciganos que vêm do rio, ou a forasteira Vivianne Rocher, que representa a tentação na época da Páscoa. E apesar de lhe ser dada uma segunda oportunidade, Serge, que batia na mulher e a limitava até no seu relacionamento com os outros, não a deixando sair muitas vezes de casa e obrigando-a a roubar alguns acessórios e chocolates, por não lhe ser dado dinheiro. A extensão da sua violência evolui a um preconceito exacerbado, acaba por atear fogo a um barco dos ciganos, com pessoas por perto, demonstrando de forma violenta o preconceito exacerbado. Este é o seu último ato em que a sua violência é aceite, uma vez que os aldeões e até o Conde Reynaud o vão expulsar da vila. No entanto, durante anos, eles permitiram que Josephine Muscat fosse maltratada, e sempre a julgaram e a culparam. Estas cenas, dos dois filmes, parecem revelar que na maior parte das comunidades, até que algo verdadeiramente deplorável aconteça, a culpa será sempre da mulher, e se ela for procurar ajuda, também parece ter de esperar que algo lhe aconteça para que essa assistência lhe seja dada. Daí que, na minha perspetiva, pessoalmente, *Antonia's Line* seja um filme de verdadeiro feminismo, uma vez que estas mulheres de que tenho falado neste texto, não pedem ajuda, quando vão enfrentar o violador de Deedee e Teresa. O importante não é se elas têm força para o derrubar, mas sim que elas o enfrentam e o tornam fraco, sobretudo para os outros aldeões. Todavia, o irmão de Deedee sofre as consequências do seu ato sobre a “jurisdição” patriarcal, quando os aldeões lhe batem, e quando o seu irmão o afoga num bidão de água.

1.6. O único homem importante

Ao contrário do que acontece nos filmes de Campion, neste filme de Gorris o homem quase não assume qualquer importância na narrativa, uma vez que quando Danielle quer engravidar, ela simplesmente procura um homem atraente para participar no “ritual da reprodução”; Antonia rejeita o pedido de casamento de Bas; e Teresa não consegue encontrar um homem que esteja ao seu nível, pelo que se “contenta” com o seu melhor amigo, Simon. O único homem que verdadeiramente assume importância na vida destas mulheres é Crooked Finger, o filósofo que descreve a vida como supérflua, a esperança inútil, Deus é inexistente e não há vida para além da morte (cf. Ebert, 1996).

Esta personagem é o amigo mais próximo da família de Antonia, pelo que será também bastante amado por elas, apesar de eles não partilharem os mesmos ideais, em relação à vida. Crooked Finger é também o professor de algumas crianças, sobretudo Danielle e Teresa, ensinando-lhes sobre Platão, Nietzsche e Schopenhauer. Mais uma vez, o erro que Flora comete não vai acontecer neste filme. Inicialmente, era Danielle que tinha uma relação muito próxima com Crooked Finger, mas após o nascimento de Teresa, os dois começaram a afastar-se dando agora lugar a uma nova relação, uma até mais próxima, entre o filósofo e o génio da matemática. Ao contrário de Baines, Stewart e Osmond, Crooked Finger caracteriza-se pela sua passividade total, não tendo influência na narrativa, não a tenta manipular, não tenta impor os princípios patriarcais sobre estas mulheres independentes, não as tenta destruir, nem força a sua presença masculina, como símbolo da autoridade. E, ao contrário de Stewart, Finger não encontra nessa passividade, que tem não só em relação à mulher, mas à vida no geral, uma forma de o tornar mais fraco.

1.7. O Final

O filme termina com a Antonia, nos seus oitenta e cinco anos, deitada na sua cama, rodeada pelas pessoas que mais amou durante a sua vida, cujas relações ultrapassaram as barreiras do sangue. Assim, a sua morte acontece com dignidade, serenidade e beleza. Desta forma, Antonia está acompanhada pelo simples Loony Lips e a “retardada” Deedee; Lara, a professora de Teresa e amante de Danielle; Letta, a mãe solteira, sem um sítio para onde ir; o padre, cuja paixão pela vida, leva-o a abandonar a sua vida religiosa; Crooked Finger, o hermita e filósofo, amigo de Antonia. É, neste contexto, que Antonia acorda, no início do filme, sabendo que esse será o dia da sua morte. Rodeada pelos seus amigos, e uma evidência ampla da sua vida bem vivida, Antonia está preparada para partir, o “milagre da morte”, pois é uma parte natural do mistério da vida. (cf. Taylor, 2010) Ainda que o filme seja também um grito pela felicidade, Antonia e as pessoas que ela ama serão expostas à violação, assassínio, suicídio e uma série de mortes, é como ela afirma: “This is the only dance we dance.”

Para Brussat, Antonia é um modelo a seguir para as mulheres na comunidade e no geral, devido à sua tolerância face aos excluídos e rejeitados pela sociedade, bem como pela sua força e autonomia a enfrentar os seus problemas. Tal como Ebert (1996) comenta, o que permanece na memória do espectador é a forma como a família de Antonia continua sempre a crescer, com o aumento de crianças e netas, foras da lei, vizinhos, e amigos, todos se vão sentar à mesa da protagonista, e todos parecem aprender a mesma regra, que é olhar para o bom dos outros e não criticar aqueles que encontraram a sua forma de serem felizes (Ebert 1996).

A realizadora Marleen Gorris, acredita que as mulheres herdaram senso comum e compreensão, e assim, com posições de poder, elas vão corrigir o errado e encorajar a sanidade. Numa das cenas iniciais do filme, quando Antonia e Danielle regressam à aldeia, há um sinal na parede que diz o seguinte “Welcome to our Liberators!” Ele é feito para as tropas americanas, mas poderia, como acaba por acontecer, também se referir às mulheres. (cf. Ebert, 1996) Steve Taylor (2010) explica que estas palavras são o prenúncio da importância de Antonia e Danielle na história e na aldeia. Mas é neste final que percebemos a importância da comunidade no filme. Danielle e Antonia não são mulheres religiosas, mas vão à missa todos os domingos, até ao momento em que o padre da aldeia, não aceita o facto de Danielle ter sido mãe solteira, o que leva Antonia a levantar-se a meio da missa e a ir embora, virando assim as suas costas, totalmente, à sociedade patriarcal. O discurso do padre visava precisamente esse tipo de reação, por exemplo, quando ele diz no sermão:

... corruption that has infected us all. Of such; Peter, the rock upon whom the Church is built warns: “Them that walk after the flesh in the lust of uncleanness and despise government. Presumptuous are they and not afraid to speak evil of dignities.” The Kingdom of the Jesus fell through Jezebel and her cursed daughter. More the shame that these are women! They should get an example by humility and obedience, and teach their daughters chastity. Let them repent, let they be cast into hellfire at the day of judgment! (*Antonia's Line*, 1995)

Mas Antonia compreende que a Igreja é uma parte fundamental da comunidade (Ebert 1996), pois permite que, pelo menos uma vez por semana, os aldeãos se juntem e convivam uns com os outros. Tal como Maslin (1996) refere, o filme e Antonia rejeita a religião, mas o filme parece retratar a fé feminina na natureza e com o destino. No entanto, ela também pode ser modificada, através da corrupção que o Padre acusa Antonia e Danielle no seu discurso. Após esta situação, Bas vai dar dinheiro ao Padre para que ele mude o seu discurso e aceite Antonia e Danielle na sua paróquia, e, tal como ele diz:

Jesus, Mary, Joseph! ... and our Lord said unto them: “He that is without sin among you let him cast a stone at her.” And just as her accusers left, convicted by their own consciences, so we must think of our own transgressions before condemning others. Let us also remember that salvation came into the world through a woman. No one seeks her protection or help in pain. Nor should we forget the lesson read on the feast day of a holy woman: “She openeth her mouth with wisdom; in her tongue is the law of kindness. She looketh well to the ways of her household, and eateth not the bread of idleness” (*Antonia's Line*, 1995)

Mas tal como a narradora, Sara, do filme diz “And at this long chronicle reaches its conclusion, nothing has come to an end.” (*Antonia's Line*, 1995)

2. *Mrs. Dalloway*

Mrs. Dalloway é um romance de Virginia Woolf, de 1925, adaptado ao cinema em 1997 por Marleen Gorris. O livro/filme é a história de Clarissa Dalloway, que numa idade mais madura, está a organizar uma festa, que mais à noite, vai acontecer na sua casa. Tal como Reuben Brower argumenta no seu texto, “Something Central Which Permeated: Virginia Woolf and ‘Mrs. Dalloway’”, esta história parece não ter nem princípio nem fim (Brower, 1971:51). Uma vez que a história começa com uma Clarissa numa idade mais madura, e acaba logo após a festa, sem que nenhum acontecimento de grande importância tenha acontecido. Deste modo, a importância do filme tem como base a vida de Clarissa num dado momento, nomeadamente, no momento em que Peter Walsh aparece à porta da sua casa, e chora no seu colo, o que estabelece um paralelo com o passado de ambas as personagens, que a partir desta cena, será cada vez mais frequente. O filme será constituído por uma série de *flashbacks*, em que a personagem principal vai-se interrogar sobre as suas escolhas do passado, tal como Rupert Graves, o ator que retrata Septimus Smith no filme, comentou numa entrevista com Nicole Burdette (1997). Augusta Palmer, que entrevistou Gorris, comenta que o filme foca-se, sobretudo, nos pensamentos de Clarissa Dalloway, protagonista da história.

Numa nota à parte, e notando também a diferença entre o cinema europeu e o cinema americano que foi estabelecido no início deste trabalho, Gorris comenta na sua entrevista com Augusta Palmer, que o orçamento para este filme foi bastante reduzido, tendo em conta, as possibilidades que o financiamento do cinema americano fornece. Como a própria comenta:

But then, by present-day American standards "Mrs. Dalloway" wasn't a very expensive film. It was only four and a half million dollars. And you know, if an American studio had made the film it probably would have been something like sixty million dollars. So, I think in Europe we manage to make quality films for much less money and I hope we continue to do so.” (Augusta Palmer “Interview”)

Pelo que a própria entrevistadora Palmer, comenta que o filme foi visionado em “salas de cinema” cuidadosamente escolhidas.

2.1. As escolhas de Clarissa Dalloway

O filme começa com o passeio de Clarissa até à florista, pois, no mesmo dia, ela dará uma festa em sua casa, para pessoas que são da alta sociedade, uma vez que o Primeiro-ministro é um dos convidados. Contudo, o filme será assombrado pelo seu passado, e pelo seu grande amor, Peter Walsh. Clarissa, quando era ainda jovem, quase que se casou com Peter, mas numa reviravolta dos

acontecimentos, decide casar-se com Richard Dalloway, com quem anos mais tarde, vai ter uma filha, Elizabeth, que no início está associada a um fanatismo religioso impulsionado pela personagem de Miss Kilman, personagem que critica Clarissa e o seu modo de viver.

Assim como Ebert também Berardinelli defendem (cf. Ebert, 1998; Berardinelli, 1998), Mrs. Dalloway é um filme que nos mostra as várias faces de Clarissa, como por exemplo, aquilo que ela foi, o que poderia ter sido, e o que é. Curiosamente, e como Clarissa reflete no filme, são poucas as pessoas que a tratam pelo seu primeiro nome, de resto, toda as outras pessoas que a cumprimentam ao longo do filme, e, em particular, na primeira parte da festa, nos cumprimentos entre as pessoas, toda a gente a trata por Mrs. Dalloway, à exceção de Peter, Richard e Sally. Para além de não ter nome próprio (para os outros), Clarissa é analisada pelos outros personagens, tendo em conta a sua aparência e estatuto. Para a maior parte das personagens, o que inclui Peter e Sally, Clarissa é um mulher de sessenta anos, que é respeitada pela sociedade londrina, à exceção de Peter, que no segundo encontro, a critica por se ter acomodado às regras da sociedade.

Quando Clarissa era ainda uma adolescente, ela é forçada a fazer uma escolha que a vai influenciar por toda a sua vida. Poderíamos afirmar que a Clarissa tinha três pretendentes na sua vida, Peter, Sally e Richard, membro do Parlamento. Peter, nas cenas em que ela relembra o passado, assume uma importância enorme, pois ele parece manter e ter esperanças de que Clarissa ficará com ele. Podemos considerar Sally a segunda pretendente de Clarissa, porque elas, ainda que de forma subtil, e pouco explorada no filme, desenvolvem uma relação de proximidade, em que Sally, por exemplo, sente-se confortável ao colocar-se nua, em frente a Clarissa e a correr pela casa do mesmo modo, como um desafio. Há também uma outra cena, em que elas se beijam na boca, a meio de um baile, e no meio da natureza. Assim, estas três personagens, na sua juventude, formam um trio um pouco estranho, pois eles parecem consentir as relações que são estabelecidas entre eles. No entanto, enquanto Clarissa parece dar esperanças a Peter, o mesmo não acontece com Sally, pois, como Ebert argumenta, Clarissa não atribuiu um nome a esta relação, para que esta não se torne tão real. Por outro lado, Peter representa uma aventura e perigo, que Clarissa parece não estar preparada para viver, tal como ela lhe confessa na noite em que Peter descobre o relacionamento dela com Richard. No final, Clarissa escolhe Richard Dalloway, que tem sido caracterizado como a escolha segura da protagonista, e que Peter acusa de ser “(...) a fool, an unimaginative, dull fool” (cf. Ebert, 1998).

Apesar de pertencer a um texto fílmico diferente, mas estando ambas a serem analisadas neste trabalho, não há como escapar a uma comparação entre a Isabel Archer de Jane Campion e a Clarissa de Gorris, porque à medida que fui analisando este filme, havia sempre sombras da história

de Isabel de que me ia lembrando e associando com a história de Clarissa. Clarissa faz a escolha que Isabel recusa veementemente, a escolha pela segurança, em detrimento da aventura e da paixão exacerbada. Como mais à frente irei abordar, Isabel escolhe Osmond, o que seria o equivalente a Peter, mas numa versão mais masoquista e violenta. Na sua história, Isabel está preparada para a aventura, e deseja-a mais do que tudo, por isso ela vai recusar Goodwood e Warburton, pois para ela eles representavam o lado convencional da mulher e o tipo de mulher que ela não queria ser, uma mulher que viveria das aparências e serviria de dama de companhia. Clarissa, pelo contrário, decide que não está preparada para a aventura e a paixão que Peter representava, pelo que acabou por escolher Richard, porque ele lhe dava a segurança financeira e o estatuto social a que ela, de alguma forma, almejava. Por exemplo, há uma cena, em que ela, ainda jovem, diz recusar-se falar outra vez com uma jovem rapariga que engravidou fora do casamento. São estes momentos que, pessoalmente, me fazem duvidar mais de Clarissa do que de Isabel Archer. Mas esta analogia entre estas duas obras, deve-se ao facto de eu achar que Isabel poderia ter sido uma Clarissa, se ela, por exemplo, tivesse escolhido Warburton para seu marido, e Clarissa poderia ter sido uma Isabel caso tivesse escolhido casar-se com Peter. Elas, de certa forma, representam o caminho não tomado de cada uma, uma vez que esta obra, *Mrs. Dalloway*, é precisamente uma reflexão da heroína sobre o que seria de si caso se tivesse casado com Peter. Numa comparação, que teria de ultrapassar séculos e anos de diferença, Isabel Archer e Clarissa Dalloway seriam o espelho uma da outra e dos caminhos deixados a meio.

Desta forma, ao casar-se com Richard, um membro do parlamento bastante rico, Clarissa escolhe a vida doméstica, isolada e aborrecida (Berardinelli, 1998). Tal como Rubert Graves explica numa entrevista a Nicole Burdette (1997), “Yeah. She took the easy route and married Dalloway. And the day in which the story takes place is her looking back, and thinking, “Am I where I had hoped to be when I was seventeen? Was I brave, or did I do the easy thing?” Ainda que o filme seja a representação da vida de Clarissa, a organização da sua festa, e das suas reflexões do passado, o seu dia fica marcado pela visita do seu passado, Peter Walsh, que, de acordo com Berardinelli, a leva a pensar sobre as suas escolhas no passado e que marcaram o seu presente. Clarissa não tem uma vida infeliz, como aconteceu com Isabel Archer, mas ela sente que desistiu do amor e da paixão. No entanto, tal como Berardinelli relembra, o filme não é um debate sobre a escolha da protagonista, mas um lembrete de que há caminhos que nós não seguimos, e que por isso ficarão sempre incompletos. Assim, Clarissa parece ter-se confinado a uma existência mais convencional, que é flagrante na cena em que Richard compra flores para a sua esposa e esta diz “Happiness is this!” (Brower, 1971:57) E também nas cenas em que Peter, mais maduro, está de saída, tal como

Elizabeth, a filha de Clarissa, ela diz-lhes “Remember my party!”, o que Brower entende como uma espécie de desafio da personagem principal a Peter e Elizabeth (Brower, 1971:59).

Clarissa, tal como Ada McGrath, faz uso da *vozo* para comunicar os seus pensamentos, no entanto, este uso de ambas as personagens é concretizado de formas diferentes. Enquanto, Ada usa a voz da sua mente para comunicar diretamente com o espectador, Clarissa não tem as mesmas intenções, uma vez que a voz da personagem é a forma que ela encontra para fazer uma última reflexão sobre a sua vida. No início do baile, Clarissa vai cumprimentando os convidados, de forma elegante e simpática, enquanto a sua voz da mente fala sobre as personagens, como elas vêm vestidas, quem elas são e os seus nervos. Segundo Ebert, esta é a verdadeira Clarissa, caracterizando-a como um animal treinado, mas não controlado. Apesar de Clarissa fazer, neste seu discurso, uma crítica subtil da sociedade, ela mostra, na minha opinião, o seu lado mais superficial, uma vez que a sua voz interior não está propriamente a criticar a sociedade onde está inserida, uma vez que o objetivo da personagem é criar uma festa inesquecível para as pessoas que foram convidadas.

2.2. Peter Walsh, o primeiro amante

Curiosamente, neste romance a primeira ideia que tive de Peter Walsh é que ele seria a pessoa apropriada para Clarissa, mas após ler o texto de Reuben Brower, “Something Central Which Permeated: Virginia Woolf and ‘Mrs. Dalloway’” (1971), que é uma análise da obra literária, comecei a pensar que talvez Peter fosse o equivalente a Osmond para Isabel, tal como já explorei este assunto numa comparação entre Clarissa e Isabel. Brower argumenta que Peter, como amante, não dá espaço a Clarissa, e não permite a sua independência, pelo que ele conclui, que como marido, Peter seria intolerável. Brower reafirma que aquando da visita de Peter, anos após a decisão de Clarissa se casar com Richard, ele (Peter) aparece como o “destruidor” da vida doméstica da protagonista, pois ela, durante o dia, em que o filme decorre, pensará, frequentemente, no seu passado em conjunto. Brower acusa Peter de ser um dos “destruidores da privacidade da alma”, nomeadamente, de Clarissa (1971:56/7). Em contrapartida, Brussat, na sua crítica ao filme, revela que o relembrar de Clarissa do passado, mostra não só a importância que Peter ainda tem na sua vida, mas também o seu arrependimento em ter escolhido Dalloway, que representava e representa a escolha mais segura para a personagem, em vez de ter escolhido Peter, que era símbolo de um amor ardente, mas que também era, de certa forma, limitador para a personagem feminina, o que revela a insegurança de Clarissa.

Ebert (1998) comenta que o Peter mais velho tornou-se um “alvo de chacota” da sociedade, uma vez que ele regressa a casa, Inglaterra, depois de uma carreira e de uma história de amor falhados na Índia. Em contrapartida, Sally transformou-se numa mulher “respeitada pela sociedade”, tornando-se na Senhora Rossiter. Já quase no final do filme, e durante a festa de Clarissa, Sally e Peter vão para o escritório de Dalloway, onde vão comentar, tal como Ralph e Warburton, fizeram na varanda em Roma, com Isabel, a transformação e a decisão de Clarissa. Peter volta a confessar o seu amor por ela, quando ele diz “I loved her once, and it stayed with me all my life, and colored every day.” No entanto, ao contrário de Peter neste caso, e de Clarissa, quando ouvimos a sua *vozoff*, Sally não partilha a sua opinião. No entanto, Ebert comenta que tanto Clarissa como Sally são mulheres muito inteligentes e críticas, apesar de ninguém as ver dessa forma.

Contrariamente ao que Brower argumentou no seu texto, eu não vejo Peter como um destruidor de lares e de almas, apesar de poder haver princípios de que ele possa ter sido um Osmond Gilbert para Clarissa, devido à sua possessividade e às suas tentativas de a controlar, quando eram jovens. No entanto, há uma cena que me deixa consideravelmente desagradada com a personagem feminina, que é quando ela num círculo social, critica uma outra mulher, sua amiga, por ter engravidado fora do casamento, e por isso, ela diz, deve de lhe deixar falar. É curioso que já nesta cena, o homem (na personagem de Peter) parece ter mais empatia com a condição da mulher do que propriamente a mulher (na personagem de Clarissa). Quando Peter volta a reencontrar Clarissa, e já na festa dela, ele acusa-a de se ter tornado num peão da sociedade, como ele diz “Oh, you snob! You represent all that’s detestable in British middle-class life!” Assim, Peter passa também a ser a figura que vai contra a sociedade, é ele, dos três amigos, que vai resistir, pois Sally torna-se uma Senhora, e Clarissa perde o seu próprio nome, ao ser reconhecida apenas como Mrs. Dalloway, para além de que os seus pensamentos e a sua preocupação com a festa revelam uma qualquer superficialidade na personagem. Contudo, Maria do Rosário Lupi Bello, no seu texto “*Mrs. Dalloway*: da Narrativa Literária à Narrativa Fílmica. A visibilidade do Momento” (2007), argumenta que a festa, para Clarissa, assume o significado da vida, como Bello diz “a encenação da vida “tal como ela deveria ser”” (Bello, 2007:101).

2.3. As alterações da história literária

Curiosamente de todas as críticas ao filme, que foram, na sua maioria, positivas, Hankins argumenta que, o filme falha em representar a essência do romance para a imagem em movimento,

o que confirma as preocupações de Woolf quanto ao uso que o cinema dá à literatura e como a explora.

Enquanto Bello argumenta que Gorris conseguiu transpor para o filme os pequenos momentos do romance, e fazer o que o romance não consegue, em tempo real, mostrar o passado e uma expressão de forma instantânea, sem que seja necessário recorrer à imaginação. Para Bello a execução destes momentos instantâneos são bem conseguidos, sobretudo nas cenas em que é possível ao espectador ver a morte do amigo de Septimus, Evans, e logo de seguida acordar desta *rêverie* e estar à frente da loja onde Clarissa está a comprar as flores para a sua festa. Bello argumenta que Gorris faz uso de um modelo perceptual que lhe permite expressar o progresso da vida e a expressão de momentos menos visíveis, contra um modelo conceptual, o qual foi usado no romance (Bello, 2007:97). Por fim, Bello afirma que o “ver diretamente” do cinema, permite ao espectador ver coisas como o pânico de Septimus, o abrir e o fechar do canivete de Peter Walsh, e ouvir as badaladas do *Big Ben* (Bello, 2007:99).

No entanto, Hankins argumenta que Gorris altera a importância das personagens e dos eventos no filme, alterando assim, na opinião de Hankins, a mensagem que o romance transmitia, sobretudo a sua mensagem contra a sociedade (Hankins, 1999:373) e a guerra, e visão feminista, ao dar mais importância a Septimus, como Woolf diz no seu romance *A Room of One's Own*: “A scene in a battlefield is more important than a scene in a shop – everywhere and much more subtly the difference of value persists.” (Woolf in Hankins, 1999:369) Pois o filme começa com a cena de guerra em que Septimus vê o seu amigo a morrer, e não com a visita de Clarissa à florista.

Para Hankins o filme reduz as questões da sexualidade da protagonista à simples expressão “She was afraid” (cf. Hankins, 1999:369). Hankins relembra que no romance, Clarissa, após trinta anos, ainda se lembra perfeitamente do beijo que trocou com Sally, no entanto, no filme há um acréscimo de “beijos heterossexuais” como aqueles que Clarissa partilha com Peter e Richard, que diminui a importância do beijo entre as duas mulheres. Hankins pergunta: “In 1925, censorship required coding of the lesbian text; in 1997 what operates?” (Hankins, 1999:369) Se Clarissa se lembra tão bem do beijo de Sally, porque é que, no filme, ela já não parece reconhecer a amiga e nada nos relembra da relação entre as duas mulheres, à exceção da lembrança do passado que a realizadora nos vai sempre revelando. Segundo as palavras de Hankins, a relação entre Sally e Clarissa deveria ganhar mais relevo agora, em 1997, pois a censura já não era tão “agressiva”, como era em 1923. Pelas palavras de Hankins, e talvez a partir da sua própria interpretação da obra, a verdadeira relação, ou a relação romântica no romance seria entre estas duas personagens, mas devido à altura em que foi escrito, Woolf não teve outra escolha senão ocultar os meios de uma

relação lésbica, pela adição de dois homens distintos que lhe fazem a corte, e que cada um representa um caminho diferente, com uma vida diferente. Batchelor também comenta que o sentimento de Clarissa por Sally era uma paixão profunda que envolvia a rejeição total, mas temporária, do homem, e da sociedade (Batchelor, 1971:177/8). Tal como Woolf escreveu no seu romance *Mrs. Dalloway*:

She did undoubtedly then feel what men felt. Only for a moment; but it was enough. It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, swollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores. (Woolf, 1923)

Numa tentativa de explorar as possibilidades do progresso da vida e dos pequenos momentos de expressão instantânea que Bello argumenta, Hankins diz que seria melhor desenvolvido num filme experimental e avant-garde (Hankins, 1999:371/2). Tal como Hankins diz no seu artigo:

Does the box office account for the dramatic shifts from the novel's radicalism to the film's conventionality? Perhaps. Love stories sell. Intellectual complexity isn't popular. Costume dramas sell. Avant-garde art does not. Menopause isn't a hot topic for the box office. Youth is. Upper-class youthful lesbian chic sells (Sally and Clarissa) but dour middle-aged lower-class dykes don't (unsex Doris Kilman). War, battlefields sell. Scenes in a shop don't. (Hankins, 1999:372/3)

2.4. A decisão de Septimus Warren Smith

Para além das interrupções com as lembranças do passado por Clarissa, há também outras interrupções, em que mais duas personagens são introduzidas ao espectador, Septimus Warren-Smith e Rezia. Estas duas personagens não estão ligadas diretamente à vida nem à história de Clarissa, no entanto, Bello afirma que Septimus é o “duplo existencial” de Clarissa (Bello, 2007:100) e eles são a representação de uma preocupação da escritora, Virginia Woolf, de uma época que a atormentou, a Primeira Guerra Mundial. Ebert reforça a ideia de que Woolf tinha como intenção ao desenvolver esta personagem e, com este subtema, chamar a atenção das pessoas para o assunto, mas também o perigo que a guerra pode significar para a sociedade, todas as coisas negativas que dela podem advir, e que nós não temos controlo.

Na sua entrevista com Nicole Burdette (1997), Rupert Graves (o ator que interpretou Septimus) confessa que Woolf transferiu para o corpo de uma personagem masculina, as questões mais pessoais dela, como o trauma da guerra. Tal como Graves afirma:

So I wasn't lacking in confidence, but I didn't understand what the dialogue meant, things like, "The birds, they're speaking in Greek to me." So I looked at everything that Virginia Woolf wrote. Her letters, and biography, and I realized that a lot of her personal trauma had been put into her male characters. That kind of threw me a bit, as she's acknowledged as a feminine, or feminist writer. (...) Woolf puts it [her truth] into male characters. Things that Septimus says connect very directly to things in Woolf's life. For example, "The birds are speaking Greek to me." She was abused when she was a girl during Greek lessons. And when she had a breakdown when she was older she used to hear Greek birds talking to her, or birds talking in Greek. Finding out about those pieces of her life gave me the emotional plane to work on. So it didn't have to just be, you know, jabber. (...) Yeah, the most honest stuff and her most personal stuff went into her male characters. Because Septimus is the other side of what Mrs. Dalloway would have been if she'd taken the plunge, like what she said she should have done when she was 17..." (Rupert Graves em entrevista com Nicole Burdette, 1997)

Septimus é um veterano de guerra e Rezia é a sua esposa italiana, que confeciona chapéus. Septimus presencia a morte de um colega de guerra, que o vai traumatizar, fazendo com que toda a sua existência seja marcada por este momento. Rezia vai levá-lo a alguns médicos, primeiro a Dr. Holmes, quem Septimus parece odiar, e depois Sir William Bradshaw, quem vai recomendar, contra a vontade de Rezia e do próprio Septimus, que este último seja levado para um manicómio. Eles voltam para a sua casa, onde Rezia vai cozendo e confecionando os seus chapéus, e é neste momento que Septimus tem o seu último momento de lucidez. No entanto, com a aproximação da hora da sua partida e com a chegada de Dr. Holmes, Septimus vai-se aproximar de uma janela, ele olha para as grades que rodeiam a casa, vai acenar ao vizinho que o espreita pela janela, e tomar o último de ar nos seus pulmões. Curiosamente, Sir William, vai contar esta história na festa de Clarissa, perturbando a protagonista de tal modo, que ela terá de procurar o seu próprio espaço onde pode refletir sem ser perturbada pela festa ou os seus convidados, e é, neste momento a sós, que Clarissa se vai encontrar e aceitar. Assim, e numa posição oposta à da protagonista, Miss Kilman e Septimus, segundo Brower, são incapazes de viver a mesma vida ou da mesma forma (Brower, 1971:57).

Mas nem tudo o que vemos é. Miss Kilman é, nas palavras de Batchelor, uma mulher reprimida pela sociedade e pelas circunstâncias da sua via, uma mais pobre e recatada que a de Clarissa, enquanto Septimus seja capaz de ser mais livre que Kilman, e até do que Clarissa, ele vai sofrer as tentativas limitadoras da sociedade, impostas por Holmes e Bradshaw. Por outro lado, enquanto Clarissa raramente está só ou é colocada de parte, Septimus está quase sempre sozinho, sendo assim, incapaz de se inteirar da realidade e do mundo em que está inserido. Como Brower argumenta, Rezia é o porto de abrigo de Septimus, apesar de que ela, tal como Clarissa, também tem momentos em que está sozinha e mostra o seu desespero pelo que está a acontecer, por exemplo quando ela diz, "I am alone; I am alone!" (Brower, 1971:57). Mas é através dela que Septimus

consegue, no seu último momento de vida, recuperar a lucidez, o seu poder e a percepção da realidade.

Brower argumenta que o suicídio de Septimus funciona como um protesto contra aqueles (Dr. Holmes e Sir William) que querem controlar a sua vida, dizendo o que tem de fazer, e caracterizando-o de doente. Brower afirmou que Peter era o “destruidor” da alma de Clarissa, pelo que Miss Kilman tem a mesma função, uma vez que ela critica solenemente a vida superficial da protagonista, criticando a sua festa. Para Septimus, o destruidor será Sir William (Brower, 1971:58) que ao impor, de certa forma, o seu poder como psiquiatra a Septimus, não lhe dá um vasto leque de escolhas, sobre qual deveria ser o seu próximo passo. A morte de Septimus também terá um impacto na vida de Clarissa, pois também ela vai compreender que o seu suicídio é um desafio àqueles que o condicionaram, pelo que a sua morte é uma resistência e um grito pela independência da sua alma. Em contrapartida, e como Brower comenta, Clarissa parece ter sacrificado a sua alma em prol do sucesso social e do seu próprio espaço na vida (Brower, 1971:59). Curiosamente, Clarissa e Septimus vão-se encontrar logo no início do filme, quando a protagonista está na florista a escolher as flores para a sua festa. Num dado momento, ela encontra Septimus no exterior da loja a “olhar” para si. Ebert defende que apesar de eles não se conhecerem, eles vão ficar ligados naquele momento, como se eles vissem o que acontece para além da vida, a “possibilidade do nada”. Maslin comenta esta ligação, explicando que Septimus é como um alter-ego de Clarissa, e que transporta uma dor bastante grande. Esta ligação inexplicável entre estas duas personagens levanta uma questão, que Maslin recorda, “O que é que nos motiva a continuar?”

Apesar do que Hawkins defende, no seu artigo, sobre a alteração das prioridades das personagens e da mensagem feminista no filme, Clarissa Dalloway, como personagem feminina, com importância feminista, é, na minha opinião, bastante duvidosa, ainda que a importância dela no filme seja mostrar o dia-a-dia da mulher, o quão entediante ele pode ser. No entanto, marca uma mulher tradicional que se preocupa com festas, e que está associada aos seus sentimentos (arrependimento). Numa análise seguindo a teoria feminista, Clarissa não corresponde ao ideal da mulher tradicional, como protagonista, representada no filme, porque ela não tem o fator “espetáculo”, “masquerade” (Doane) nem “to-be-looked-at-ness” (Mulvey), uma vez que ela já é uma mulher mais madura, ao contrário da imagem da sua juventude.

IV. O combate à narrativa convencional, o cinema de Sally Potter

1. *Orlando*

Maggie Humm defende no seu texto “Postmodernism and Orlando” (1997) que, o filme de Potter, tem como principal característica o seu pós-modernismo. Humm recorre a Barbara Creed para argumentar que o cinema se tornou obcecado com a forma de representar o corpo da mulher. Creed argumenta que os heróis, deste novo tipo de cinema, não conseguem distinguir a realidade da fantasia, o que leva a uma distorção da distinção entre o sujeito e o objeto (Humm 1997:142). Assim, se o herói não consegue controlar as fronteiras do seu próprio corpo, a definição da individualidade masculina, como sujeito, encontra o seu fim. Uma das características que Humm atribui ao cinema pós-moderno, o que inclui, obviamente, o filme de Sally Potter, *Orlando*, é a nova definição que é atribuída ao termo “género”. Esta tentativa de criar uma nova definição é uma forma de lutar contra as construções dominantes e estereotipadas do género. Neste sentido, Annette Kuhn vê o filme de Potter como um eco perfeito das transgressões e repressões sociais:

The film’s conclusion – unlike *The Crying Game*’s – is that even if there is nothing essential or fixed about gender identity, the pressure to be defined, in social terms, as either male or female remains; and that the gender identity assumed brings its own, often momentous, consequences. This is the most evidenced when, in the nineteenth century, Orlando, as a woman, is constrained, deprived and dispossessed by laws that prevent her from owning or inheriting property in her own right (Annette Kuhn 1994:235)

Assim, o que Humm pretende defender é que com a tentativa de criar uma nova definição nas tradicionais construções do género, seja possível criar um espaço de confusão, em que a distinção entre “homem” e “mulher” não sejam facilmente compreendidas. Desta forma, Humm argumenta, citando Virginia Woolf, *Orlando* é um exemplo das contradições do pós-modernismo:

This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation... What is love? What friendship? What truth? But directly he came to think about them his whole past, which seemed to him of extreme length and variety, hushed into the falling second, swelled it a dozen times its natural size, coloured it a thousand tints, and filled it with all the odds and ends in the universe. (Woolf *apud*. Humm 1997:175)

Desta forma, sendo *Orlando* uma história do passado, o que nós, como espectadores, vemos, são as memórias subjetivas (provavelmente fictícias) de uma personagem. Contudo, na opinião de Humm, o corpo da mulher está ausente no pós-modernismo, uma vez que, na opinião da crítica, este expressa, na sua totalidade e com seriedade, as experiências sociais e subjetivas das mulheres (Humm, 1997:177).

Mas, enquanto Humm caracteriza *Orlando* como pós-moderno, Kuhn dedica-se a caracterizá-lo como cinema de arte. Como Kuhn afirma, o cinema de arte não tem características fixas, mas é um cinema, relativamente, mais restrito a um espectador mais definido, sofisticado, culto e adulto. Curiosamente, Potter na sua entrevista com Shari Frilot comenta a acessibilidade dos seus filmes, e de *Orlando*, em particular:

It's really the lessons learned from traveling widely with the earlier films. I always hoped my films were accessible. What I learned is that they weren't, in the way they set out to be. A narrative thread gives people permission to think about other things whilst being carried by its flow. It does not mean that one has to compromise one's vision, or question formal concerns. It's just being more subtle and clever by having one accessible thread. (Shari Frilot 1993)

A acessibilidade dos filmes de realizadoras é desde cedo bastante limitada, em termos dos seus espectadores, especialmente de realizadoras que não seguem as “regras” do cinema dominante. Para além disso, estas realizadoras mais “independentes” são, normalmente, associadas a questões feministas, como é o caso de Potter. No entanto, e como se tem vindo a verificar, o termo “feminismo” adquiriu ao longo destes anos uma conotação relativamente negativa, o que por si só, torna os filmes destas realizadoras menos “apreciáveis” para um tipo de espectador mais diverso. Por isso, Potter explicou, na sua entrevista com Shari Frilot, a sua decisão de se distanciar deste tipo de definições do seu trabalho:

I have come to the conclusion that I can't use that term in my work. Not because of a disavowal of the underlying principles that gave birth to that word—the commitment to liberation, dignity, equality. But it has become a trigger word that stops people's thinking. You literally see people's eyes glaze over with exhaustion when the word flashes into the conversation. So I never use the term, except amongst very intimate friends for whom it has a different meaning. (...) But I am not interested in making didactic polemical statements. That is not the way I want to make films. There is a place for polemics, but I don't think that it is in fictional cinema. Fictional cinema works subtly and deeply. (Shari Frilot 1993)

Assim, *Orlando* será uma tentativa de mostrar que a diferença sexual, imposta pelos valores patriarcais, ao homem e à mulher, é inútil (Batchelor, 1971:175), pois ambos os sexos sofrem das pressões e dos estereótipos criados pela sociedade patriarcal.

No entanto, Potter numa entrevista com Swanson and May-Thomas (1981), a realizadora comenta o seu ataque contra os elementos fixos, “The thing about working as a performer... it makes you realize that there isn't a fixed audience and therefore you can't have a fixed product that is going to be universally appealing, you need different points of access.” (Swanson and May-Thomas in Humm 1997:167) É também um cinema com uma produção mais pequena com limites nos seus orçamentos, exibidos em lugares específicos e durante determinado período de tempo. Kuhn argumenta que, historicamente, a grande maioria dos realizadores de cinema de arte foram

homens. O cinema de arte caracteriza-se também pela expressão de conteúdo que são considerados como tabús, como por exemplo, a questão do sexo. Contudo, Kuhn explica, nesta forma de cinema, há uma certa erotização do corpo (particularmente, o corpo da mulher) junto com a construção da feminilidade como enigmática. Desta forma, Kuhn afirma que as representações da sexualidade, no geral, e a sexualidade feminina, em particular, que seriam vistas como inaceitáveis, no cinema de arte são não só toleradas, como constituem componentes importantes para a imagem desafiante e distinta deste tipo de cinema (Kuhn 1982:232).

Kuhn argumenta que a narrativa do filme é controlada pelas transformações de Orlando (a contínua mudança de roupa de Orlando é uma designação do género dele/dela, bem como um marco visual do período histórico), o que torna a protagonista numa espécie de espetáculo e “masquerade” (Joan Riviere), tornando a sua identidade de género fluida e performativa (Kuhn 1982:234).

O filme é, assim, composto por momentos, em vez de ser uma simples narrativa linear (Indiwire Review 1993). Tal como Potter explica na sua entrevista com Shari Frilot, o filme avança “[...] through time and sexuality. *Orlando* invites audiences to hitch a ride on the life of a young male aristocrat who, throughout the course of the film, transforms from man to woman and lives 400 years of history (memory).” (Shari Frilot 1993) Tal como Roger Ebert comenta na sua crítica ao filme, este não é uma história ou enredo, mas uma visão sobre a existência humana, “What does it mean to be born a woman, or a man? To be born at one time instead of another? To be born into wealth or into poverty, or into the tradition of a particular nation?” (Ebert, 1993) Assim, *Orlando* é um filme sobre uma pessoa, que muda de sexo, que vive durante quatro séculos, e tal como Ebert afirma, o filme parece saltar de cinquenta em cinquenta anos, mostrando um Orlando, sempre a explorar diferentes profissões (poeta, político, escritora) e relações amorosas (Rainha Isabel I, Sasha, Shelmerdine).

1.1. Orlando, “um corpo andrógino”

Orlando é um filme, consequente de um romance, que tem como objetivo dissolver as barreiras entre os sexos, através da confusão de géneros e da crítica aos estereótipos na construção cultural e social dos géneros. Logo no início do filme, Orlando, a personagem conta o seguinte:

There can be no doubt about his sex. Despite the feminine appearance that every young man at the time aspires to. And there can be no doubt about his upbringing. Good food. Education. A nanny. Loneliness and isolation. And... because this is England... Orlando would therefore seem destined to have his portrait on the wall. And his name in the history books. But when he... That is... I. Came into the world. He was looking for something else. Though heir to a name that

meant power, land and property... Surely when Orlando was born... it wasn't privilege he sought... but company. (Orlando, 1992)

Esta introdução ao filme, pela personagem principal, leva a que o espectador fique a saber, oficialmente, que o filme vai jogar com os estereótipos do feminino e do masculino de forma a quebrar com os obstáculos que tornam um sexo “superior” ao outro. Na verdade, o objetivo não é mostrar que o homem tem a vida facilitada, e a mulher tem mais obstáculos. Pelo contrário, Potter pretende com este filme mostrar que tanto o homem como a mulher têm “problemas” com a sociedade e ambos sofrem de estereótipos que os limitam dentro desta mesma sociedade. Num comentário a Weinraub (1993), Potter explica que:

Yes, the more obvious appeal would be to women, you might think, “she said”. “It strengthens here is that men and women have far more in common than we’ve imagined, that the differences between us have been grossly exaggerated and made the basis for huge pain, grief and misery. Women have difficult lives, but men have difficult lives, too. (Weinraub, 1993)

Nos momentos iniciais do filme, o espectador é confrontado com a identidade de género de Orlando que se caracteriza por um homem não masculino e não feminino, o que resulta, na instabilidade das características tradicionais do género. Na opinião de Humm, a beleza física de Swinton capta a atenção do espectador para a sua feminilidade, o que, conseqüentemente, nos leva a concluir que a masculinidade, que nos é apresentada no início do filme, é uma espécie de performance. Tal como Potter declara numa entrevista:

We worked primarily the inside out and talked all the time about Orlando as a person rather than as a man or a woman. [...] I worked on the assumption that the audience was going to know from the beginning that there was a woman playing a man, and so the thing to do was to acknowledge it and try to create a state of suspended disbelief. (Donohue, 1993:219)

A questão do género é desenvolvida neste filme de forma excepcional, e talvez o único a explorar, dos que me predispos a analisar neste trabalho, que se foca na complexidade da diferenciação do sexo (do sexo masculino, como do sexo feminino), ainda que, do meu ponto de vista, enquanto mulher, ambos os sexos sofrem de certas barreiras que lhes são impostas pela sociedade, no entanto, a mulher parece ser aquela que mais sofre. Neste sentido, o filme adota o termo de Riviere, a feminilidade como uma “masquerade”, não só presente na personagem de Orlando, mas também na personagem da Rainha Isabel I, uma vez que é o ator (um homem, que, na sua vida pessoal, nunca escondeu as suas características femininas, como por exemplo, o uso de maquilhagem ou as unhas pintadas), Quentin Crisp, que interpreta esta mulher. Tanto a Rainha Isabel I como Orlando são a representação da complexidade do género, uma vez que, inicialmente, no caso de Orlando, interpretado pela atriz Tilda Swinton, interpretam personagens opostas ao seu

sexo biológico. Numa tentativa de comprovar esta complexidade e diversidade do género, Humm cita Virginia Woolf:

Then she called hesitantly, as if there are (at a venture) seventy-six different times all ticking in the mind at once, how many different people are there not – Heaven help us – all having lodgement at one time or another in the human spirit? Some say thousand and fifty-two. (Woolf *apud*. Humm 1997:157/9).

No seu texto, Humm argumenta que o travestismo destas duas personagens é uma representação clara da transgressão social de género (Humm, 1998:162).

Em “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, Adrienne Rich rejeita as representações tradicionais do género, pois para a crítica feminista, a mulher é originalmente homossexual, ideia defendida, primeiramente, por Simone de Beauvoir:

Lesbian existence suggests both the fact of the historical presence of lesbians and our continuing creation of the meaning of that existence. I mean the term *lesbian continuum* to include range – through each woman’s life and throughout history – of women-identified existence not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with mother women. (Rich, 1998:135)

Potter também defende esta ideia quando numa entrevista refere que “The intention was that there would be a seamless quality about the development that would carry that suspended disbelief about maleness, femaleness and immortality.” (Donohue, 1993:219)

A protagonista, Orlando, vive durante quatrocentos anos, desde 1600 até 1993. Estes anos vão passando à medida que algo significativo acontece na vida da protagonista, levando-a, e ao espectador, a avançar no tempo. Quando conhecemos pela primeira vez Orlando, é como homem, cuja vida é alterada pela visita da Rainha Isabel I, que se apaixona pelo jovem rapaz, tornando-o na sua mascote. Desde cedo, que Orlando, ainda no masculino, se torna no objeto de desejo do outro, neste caso da rainha, que admira a sua beleza e juvenilidade. Logo na primeira noite, em que eles dormem juntos, a rainha faz com que Orlando lhe prometa algo, o que leva a uma segunda questão, importante no filme, e para a realizadora Potter, que é a questão da imortalidade. A Rainha pede a Orlando o seguinte:

I want you here in England with me. You will be the son of my old age and the limb of my infirmity. My favorite. My mascot. Come. Aah, this is my victory. Come, your handsome leg. For you and for your heirs Orlando. The house. (...) But on one condition. Do not fade. Do not wither. Do not grow old. (*Orlando*, 1992)

Deste modo, na perceção de uma ideia social, Orlando pode tudo, a partir do momento em que a própria Rainha lhe dá essa possibilidade, no entanto, Orlando vai poder tudo, apenas enquanto homem, como irei analisar mais à frente neste texto.

Após a morte da Rainha, Orlando fica emocionalmente livre para amar. Apesar das esperanças de uma das mulheres da sua corte, Orlando apaixona-se, em 1610, pela princesa russa, Sasha, que também parece ficar encantada com ele. Ele faz a corte, e a atração parece mútua, no entanto, é aqui que Orlando terá a sua primeira desilusão na vida. Mas é curioso de notar que, enquanto na sua primeira relação com a Rainha, cada um representava um sexo, escondendo o seu “verdadeiro” sexo biológico. Todavia, com Sasha, tanto Orlando como a jovem princesa russa são ambas mulheres. Orlando é uma “performance” da masculinidade, mas se virmos para além desta “performance”, quem o espectador vê, é Tilda Swinton, a atriz por detrás das roupas de um homem. Penso que neste relacionamento, o lesbianismo é introduzido de forma bem mais subtil do que no outro filme adaptado de um romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*. Apesar de toda a paixão de Orlando por Sasha, esta parece mais interessada nele por algum motivo ulterior, uma espécie de jogo que ela faz com ele. E apesar de eles chegarem a planejar a sua fuga, a rejeição final aparece quando ele espera por ela no rio congelado e ela não. Nesta cena em particular há um paralelo que pode ser estabelecido com o resultado final deste relacionamento. Quando os russos estão a chegar à corte de Orlando, eles passam por um rio congelado. Nessa cena, o aristocrata, que viaja de forma bastante excêntrica, ri de um pobre que estava congelado debaixo do gelo. Curiosamente, Orlando apercebe-se da rejeição de Sasha, quando o gelo começa a quebrar sob os seus pés, na noite em que planeava fugir com ela. Logo após descobrir que Sasha o deixou para trás, Orlando parece entrar numa espécie de coma, e num estado febril. Como conclusão deste capítulo, Orlando comenta: “I can find only three words to describe the female sex. None of which are worth expressing.” Com este comentário Orlando sela a sua opinião sobre a mulher, e sobre a “traição da mulher” ao homem. Depois de acordar do seu coma, ele vai-se dedicar à poesia, assunto que será mais tarde explorado.

Depois de ter sido traído por Sasha e pelo amor, Orlando vai-se focar na política. Em 1700, ele vai ser nomeado embaixador de Inglaterra na Turquia. O primeiro ato de Orlando, como embaixador, é brindar com Kahn (o príncipe), uma bebida tradicional, que ele parece gostar. Esta cena é curiosa, porque no início do brinde eles estão alguns metros afastados um do outro, num processo formal de conhecimento e avaliação. Como Orlando bebeu a bebida que lhe foi oferecida, a aproximação entre estas duas personagens é inevitável. Numa das suas conversas, Kahn diz a Orlando, “The English make a habit of collecting countries.” Mas, pelo contrário, desde cedo, Orlando deixa o espectador perceber que não tem quaisquer intenções imperiais, ou mesmo políticas, e, como depois se vai ver no filme, ele adapta-se facilmente à vida do novo país e acaba por se identificar com o mesmo. Quase no fim deste capítulo, há uma cena curiosa. Enquanto ouve música tradicional árabe, Orlando tira a sua peruca, a primeira vez que o faz no filme. Quando o

palácio de Kahn é atacado, Orlando é incapaz de participar no combate, apesar de ter sido o primeiro a apoiar Kahn a sua luta. No entanto, quando ele vê um homem ferido, ele vai tentar ajudar, mas o arquiduque diz-lhe para o deixar, “Leave him! Leave him.” Mas Orlando responde “This is a dying man!” Ao que o arquiduque responde “He’s not a man, he is the enemy.” (Humm, 1997:163). Como uma negação desta guerra, e sofrimento, Orlando parece entrar novamente em coma (sono profundo), no qual ele vai acordar como mulher. Quando este momento acontece, Orlando, agora como mulher, olha diretamente para a câmara e diz, talvez, as frases mais importantes e marcantes do filme: “Same person, no difference at all. Just a different sex.” Tal como Woolf escreveu “The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity” (Woolf in Humm, 1997). Para Humm, esta alteração, e a indicação do travestismo inicial é revelador de uma identidade pessoal que é independente do género (Humm 1997:161). Neste renascimento da personagem “masculina” para feminina, Humm afirma que esta cena lembra o quadro de Boticelli, *Birth of Venus*, sobretudo quando ela olha para a câmara, nua, com o seu cabelo ruivo, a sua pele branca e a sua forma feminina parecem relembrar Humm de Vénus (Humm 1997:172/3). No entanto, como James (1993) argumenta, a alteração de sexo de Orlando pode levar, perigosamente, à criação de estereótipos tradicionais, como os homens que gostam da guerra (ainda que Orlando seja a exceção a esta regra), e as mulheres como as defensoras da paz.

Apesar de Humm defender a independência do género com o travestismo de Orlando, ela também afirma que a mudança de sexo da protagonista não transgride as construções sociais do género, porque a transformação de Orlando acontece só quando ele, enquanto homem, rejeita o militarismo e as “guerras masculinas” (Humm, 1997:163) Numa entrevista a Manohla Dargis, Potter explica que esta transformação vai para além dos contornos da Guerra, tem também a ver com o seu medo em morrer, pelo que, sendo mulher, ele não teria de ir para a guerra: “What Orlando is doing as a man to that point is facing the ultimate test every day grows up holding somewhere in his psyche, that he may have to go to war, fight, kill or be killed. That is the moment Orlando realizes he cannot, will not be a man in the sense he is being asked to.” (Dargis in Humm, 1997:163/4) Tal como Luce Irigaray argumenta, no seu texto “Commodities Among Themselves”, a identidade masculina tem uma certa dependência na motivação da morte (glória), mas o mesmo não acontece com a mulher, pois ela não é capaz de expressar as suas motivações (Irigaray 1985:193). Assim, seguindo o argumento de Irigaray, teríamos de negar o pacifismo de Orlando, pois a violência social da masculinidade leva a que o antimilitarismo da personagem principal resulte numa transformação do seu sexo.

Mas esta questão da política tem implicações para além das que Orlando vive, tal como Potter explica em entrevista a Shari Frilot, ao dizer que Orlando não é só a história de um homem, ou de uma mulher, mas também de um país:

First of all, Orlando's story is the story of an individual, but it's also the story of a country. The story of England or really any other colonial-based country. So, all the events in Orlando's life as an individual have national as well as personal significance. In the nineteenth century, England was a colonial power that was eventually to lose its empire. America was in the process of becoming one. So, they meet at the point of exchange. For Orlando, it is like looking in a mirror into a possible future. The real question is not only whether she is a woman meeting a man or a man meeting a man, it is also about the meeting of ideologies: England's feeling of destiny arising out of its past—America's of free will through the dream of its future. And in their embrace is the bittersweet theme of possession. But behind these layers of implication is the simple question, "What is love?" It is two members of the human race meeting each other. That is how the scene was directed. Through the eyes. (Shari Frilot, 1993)

Curiosamente, Orlando vai encontrar, em 1850, o seu “amor verdadeiro” num americano, e como mulher. Shelmerdine é o homem que conquista Orlando, mas apenas porque consegue compreender o espírito andrógino da protagonista, pelo que parece ser a única forma de Orlando amar. Da mesma forma, essa é a razão pela qual, nenhum é capaz de prender o outro na sua própria aventura separando-se no fim. Um dos diálogos, na minha opinião, mais surpreendente no filme é:

Are you... An adventurer by profession?

My profession, if you can call it that... it's the pursuit of liberty. The bright shade, of some immortal dream. Which walks when tempus sleeps. The wave of life's dark stream. You don't really want a husband. I suppose your journey is to be hazardous at times. Think, you want a lover.

You've fought in battles? Like a man?

I have fought.

Blood?

If necessary, yes. Freedom must be taken, if it must be won.

If I were a man...

You?

I might choose not to risk my life for an uncertain cause. I might think that freedom won by death is not worth having. In fact... You might choose not to be a real man at all.

Say, if I were a woman...

You?

I might choose not to sacrifice my life caring for my children, nor my children's children, nor to drown anonymously in the milk of female kindness, but instead, say, to go abroad. Would I then be... A real woman?

I think I'm going to faint. I've never felt better in my life. (*Orlando*, 1992)

Apenas quando eles reconhecem a complexidade da construção social e cultural dos géneros, ou a sua duplicidade (Humm, 1997:167), as suas limitações e liberdades, é que eles podem estar juntos, e é então que a primeira cena de sexo acontece no filme. Nesta cena há um enfoco no corpo de Orlando, tornando-a no “espetáculo” do filme para o espectador. No fim, Shelmerdine deixa-a grávida, e continua a sua viagem.

1.2. A questão do olhar

Humm argumenta que Potter usa os elementos da representação para tornar o espectador mais ativo no processo narrativo. Na sua explicação do filme como pós-moderno, Humm defende que o processo não linear da narrativa, resulta numa desfragmentação da história, através da utilização de subtítulos, que oferecem ao espectador uma espécie de intervalo. Para além disso, o espectador é confrontado com uma série de planos médios e grandes planos, ao invés de planos gerais ou de conjunto, de forma a desenvolver uma relação, de cariz mais íntimo (proximidade) entre o espectador e a imagem que ele vê.

Desde o seu início, que o filme “trabalha” para desenvolver esta relação de proximidade, sobretudo, com a protagonista, Orlando. Assim, Humm defende que nas cenas em que Orlando olha diretamente para a câmara, ele está a aprofundar esta relação com o espectador, dando lugar, como diz Humm, a uma linha ténue entre o espectador e a imagem (Humm 1997:164). Potter numa entrevista explica a sua intenção na criação de uma relação íntima entre o espectador e Orlando:

The speechless of Orlando to the audience took many forms doing the writing, and during the shooting they were the hardest things to get right. The phrase I used to Tilda was “golden thread”: we were trying to weave a golden thread between Orlando and the audience through the lens of the camera. One of the ways we worked in rehearsal was to have Tilda address those speeches directly to me, to get the feeling of an intimate, absolutely one-to-one connection, and then to transfer that kind of address into the lens. Part of the idea was also that direct address would be an instrument of subversion, do that set/get against this historical pageant is a complicity. I hoped it would be funny; it would create a connection that made Orlando’s journey also the audience’s journey; and most important, it would give the feeling that although Orlando’s journey lasted some 400 years and was set in the past, this was essentially a story about the present. (Donohue, 1993:219-220)

Desta forma, como Humm defende, Potter cria um olhar feminino ativo e sujeito, em vez do objeto dos filmes com intenções tradicionais, uma vez que o olhar constante de Orlando para a câmara rejeita o estatuto do objeto feminino tradicional (Humm 1971: 173).

Como Connolly (2010) argumenta, Orlando é mais que um olhar diretamente para a câmara, ele também vai fazendo pequenos comentários sobre o que lhe vai acontecendo. Por exemplo, depois de a rainha o fazer prometer que não vai envelhecer nem perder a sua beleza física, ele, no escuro do seu quarto vai dizer “very interesting person” (Humm, 1997:165). Humm interpreta esta cena como a possibilidade de revelar as preferências sexuais da rainha, retratada por Quentin Crisp, em que ela admira Orlando como um belo jovem rapaz, mas como rainha histórica, argumenta Humm, ela poderá ter favorecido ambos os sexos. Assim, na opinião de Humm, Potter contrasta o controlo masculino do olhar de Orlando, com as suas características femininas de “to-be-look-at-ness” (Laura Mulvey). Assim, Orlando é uma representação do objeto fetichista do olhar do espectador, mas, em contrapartida, também detém poder ativo sobre as câmaras, o que, na opinião de Humm, os constantes olhares de Orlando, tornam o espectador sensível a ele. É curioso, que seguindo as narrativas tradicionais, a mulher só é olhada, e o homem é o detentor do olhar. Mas neste filme, Orlando, ainda enquanto homem, é “vítima” do desejo do outro, neste caso da rainha, e também do espectador (“to-be-looked-at-ness”). No entanto, e apesar de ser um objeto de desejo do outro, ele também é detentor desse mesmo olhar, por exemplo, quando ele deseja e se sente atraído por Sasha. Nesta situação Sasha é quem se torna o “objeto” da relação. Desta forma, Humm afirma que Orlando tem uma presença ativa nas transformações urbanas, o que, conseqüentemente, dá lugar ao desejo, como mulher, em ver, mas também ser vista (como homem). Humm fala que o olhar erótico de Orlando para a câmara transporta o espectador num processo partilhado de construção de significado da narrativa, de forma a lutar contra as metanarrativas patriarcais (Humm, 1997:178).

No filme o espectador é confrontado com vários tipos de relacionamentos, diferentes, devido às inversões do género, como por exemplo, a relação despoletada entre Orlando e Sasha. Apesar do desejo entre as personagens, Humm argumenta que a este ponto do filme, a identidade do género de Orlando ainda não é estável, por isso, a cena resulta num retrato não natural de um modelo andrógino. Humm afirma que o género de Orlando é livre, mas é também um jogo, um espetáculo, e uma máscara de uma experiência. Doane argumenta que a “masquerade” destabiliza a imagem feminina e confunde a estrutura masculina do olhar, porque ela produz uma desfamiliarização da iconografia feminina (Doane, 1990/162). Se no cinema de Hollywood o espectador feminino, segundo Mulvey, obtém prazer apenas quando assume uma posição de masoquismo, “The effectivity of masquerade lies precisely in its potential to manufacture a distance from the image, to

generate a problematic within the image is manipulative, producible and readable by the woman” (Doane 1990:54), e então, o aumento da preocupação de Hollywood com o travestismo e o transexualismo revela um interesse comercial no colapso dos papéis de gênero fixos pela sociedade (Humm, 1997:162). Desta forma, para Humm, Potter subverte as normas fixas do gênero filmico ao se apropriar do olhar masculino. Ao fazê-lo, Potter desconstrói o espectador convencional, quando, por exemplo, Orlando, enquanto mulher, e com a filha ao lado, já no fim do filme, olha diretamente para a câmara e diz “this really is a good film”. Por outro lado, Humm relembra que Shelmerdine, enquanto homem, não consegue olhar diretamente para a câmara. (Humm 1997:164). Num ensaio de 1980, Potter revelou, que a sua estratégia ao inverter o olhar, era compreender o papel do espectador na criação de significado na performance e na história (Potter in Humm, 1997:165/6).

No entanto, apesar das tentativas de aproximar o espectador com a imagem, ela pode ter o resultado contrário ao esperado. Tal como James (1993) argumenta, o espectador pode tomar duas posições, face aos acontecimentos que lhe são apresentados. A primeira é de uma distanciação, devido ao desenvolvimento de um sentimento de desagrado em relação à narrativa, e a segunda de aproximação, pois a narrativa também é capaz de o entreter.

1.3. As restrições da representação do feminino

Humm comenta que a partir do momento em que Orlando se transforma numa mulher, ela desiste definitivamente da sua masculinidade. No entanto, esta definição objetiva de mulher e homem é bastante complicada, tal como Potter explica a Frilot:

[...] Partly, it's because the story shows that it is hard to be a man and it's hard to be a woman, how society shapes and drives these things called masculinity and femininity. But what is infinitely more important is our common humanity. Which isn't to say that we don't have very different experiences and are treated very differently because of gender. Another relief is that the film recognizes the complexity of sexuality and identity and most of us have felt pushed into a reductionist corner. Every individual is much more complicated than that. (Shari Frilot, 1993)

Humm argumenta que Potter utiliza vários objetos, quando faz a transição de uma cena para a outra, ainda que haja uma ou outra exceção (Humm, 1997:175). Por exemplo, na cena em que os guardas aparecem à sua porta e lhe dizem que ela perdeu a sua casa, atrás de Orlando surge uma espécie de buraco negro. Esta cena acontece como consequência da transformação de Orlando em mulher. Apesar de Orlando sentir o seu primeiro sinal de discriminação, ainda enquanto homem, é apenas quando ele se transforma em mulher, que ela sente a verdadeira discriminação da sociedade, e do próprio sexo que até então ela pertencia. Apesar de o filme transmitir a mensagem de que a identidade do gênero não é fixa, e de que ambos os sexos, a nível social, sofrem ao serem definidos,

e, por isso, cada um acarreta consequências (Kuhn 1982:234), estas consequências são muito mais visíveis com Orlando, como mulher, do que como homem, pois ela terá limitações na manutenção da sua herança e propriedade, e no seu estatuto social.

Orlando volta a Inglaterra, por volta de 1750, e vemos-la, como seu primeiro ato como mulher, a frequentar os salões literários. No entanto, sentada ao lado de Alexander Pope e de outros intelectuais da época, ela é confrontada com as ideias estereotipadas sobre a mulher. Tal como alguns homens, presentes neste salão, dizem “Women have no desires, only affections” e “indeed women are but children of a larger growth” (Humm 1997:167).

A segunda vez que Orlando sente esta desigualdade do sexo feminino, é quando ela recebe a visita de dois oficiais que lhe anunciam que ela perderá tudo. Porquê? Tal como Woolf explica: “The chief charges against her were (1) that she was dead, and therefore could not hold any property whatsoever; (2) that she was a woman, which amounts to much the same thing” (Woolf *apud.* Humm, 1997:161). Roger Ebert também comenta, dizendo que Orlando já viveu duzentos anos, pelo que, legalmente, ela deveria de estar morta, no entanto, há a questão da sua imortalidade, profetizada pela rainha no início do filme. Assim, Humm, e muitos outros críticos defendem que com esta consequência “legal”, Orlando é assim confrontado com a “traição dupla” da feminilidade, pois primeiro foi Sasha que ao abandoná-la, ainda enquanto homem, lhe deu o seu primeiro desgosto de amor, e segunda, agora, enquanto mulher, não lhe é possível manter a sua propriedade, a não ser que, como James (1993) na sua crítica comentou, ela tenha um filho.

Depois de os oficiais lhe dizerem “You are legally dead. (...) You are a female, which amounts to much the same thing.”, e de os homens no salão literário lhe dizerem abertamente que ela não tem qualquer importância na sociedade sem um marido ou um pai, Orlando recebe uma proposta bastante curiosa. O arquiduque Henry pede Orlando em casamento, sabendo do seu passado masculino. Mas tal como Henry, um dia, Orlando, como homem, assumiu que amar uma mulher é o mesmo que a ter, como se fosse um objeto. Tal como ele, um dia pensou que Sasha e ele deveriam ter ficado juntos, simplesmente por ele lhe dizer “I adore you”. No entanto, este tipo de pensamento que um dia ele teve, agora está a ser usado contra si, pelo arquiduque Henry. Este pede-a em casamento, mas Orlando rejeita-o, ao que o arquiduque responde “I am England, and you are mine.” Orlando, um pouco em choque com esta resposta pergunta, “On what grounds?” Ao que Henry diz, citando o protagonista, “That I adore you.” Esta resposta faz com que Orlando fuja de Henry e dê lugar, na opinião de James, a um dos saltos temporais mais surpreendentes do filme. Ela corre no que parece ser um labirinto, até que tropeça, e cai ao chão perto de um homem atraente,

Shelmerdine. James comenta que ela o pede logo em casamento, “Will you marry me?”, dando assim lugar ao início da sua era romântica.

1.4. A exploração da arte em Orlando

Por diversas vezes, Orlando explora várias profissões, sendo que uma delas é a de escritora. Desde o início do filme que Orlando é um apreciador de literatura, sobretudo, poesia. Mas ele só explora esse seu interesse, quando sofre o seu primeiro desgosto de amor. Ele procura o poeta Nick Greene, a quem pensa ajudar, e entrega-lhe o seu poema, na expectativa de ser bom, para também ser um poeta. O poema que Orlando entrega a Greene é o seguinte:

His heart was broken
Cleft in two
Abandoned, lost
What could he do?
And into this he retched cried
She said she love me
But she lied
And so betrayed
He fell and died. (*Orlando*, 1992)

O poeta ri com a tentativa de escrever de Orlando e queixa-se da sua tentativa, pois é como se Orlando estivesse a “gozar” com a sua arte. Logo a seguir à sua mudança, Orlando procura integrar-se de imediato nos salões literários, onde acaba por ser discriminada. No entanto, o seu interesse pela escrita vai-se manter até 1993, ano em que ela entrega o seu manuscrito a um editor, na tentativa de ter a profissão que desde cedo desejara. Todavia, Orlando precisou de trezentos anos para conseguir escrever o poema “The Oak Tree” (Batchelor, 1971:175).

Batchelor diz que Woolf acreditava que uma mente puramente masculina ou feminina não poderia criar, neste caso escrever, “perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine” (*apud.* Batchelor, 1971:176). Assim, Orlando é uma exploração deste conceito, uma vez que apenas depois de ser homem, e de se ter transformado em mulher, é que Orlando está completo e capaz para escrever. Curiosamente, quando ela encontra Shelmerdine, eles reconhecem de imediato a “mente andrógina” de cada um. Tal como eles dizem ““You’re a

woman, Shell!’ she cried. ‘You’re a man, Orlando!’ he cried” (Virginia Woolf in *Orlando*, 227) A execução desta “mente andrógina” permite a Orlando ter relações com homens e mulheres, ou ela simplesmente só, ao combinar os princípios masculinos e femininos dentro da sua mente. Assim, argumenta Batchelor, Woolf dá a Orlando uma diversidade sexual que não gera confusão (Batchelor, 1971:177).

1.5. O Final

Orlando é um filme sobre a protagonista, Orlando, que é, como Potter disse numa entrevista, uma pessoa, um indivíduo, que viveu durante quatrocentos anos, primeiro como homem, e depois como mulher. Depois de se ter transformado, Orlando olha para a câmara, e conseqüentemente para o espectador, e diz “same person, different sex”. It’s as simple as that.”

Enquanto o romance termina em 1928, o filme só termina em 1993, para terminar no presente da personagem e para terminar no momento em que o espectador o estaria a ver. Depois de o seu manuscrito ter sido rejeitado, Orlando, vestida com calças, o cabelo amarrado numa trança, conduz uma mota em direção à propriedade que aquando da sua transformação ela perdeu. Contrariamente ao romance, Potter decide que Orlando terá uma filha e não um filho, como Woolf escreveu. Numa conversa com Penny Florence, Potter explica o final do filme e a escolha de uma filha para Orlando, da seguinte forma:

(...) one part that I must have rewritten hundreds of times... The whole of the rest of the film up to that point, is determined by, if you like, the male line of inheritance... At the end there is another kind of inheritance that becomes possible. I’m certainly well aware of how I’m standing on my mother’s shoulders and grandmother’s shoulders. (*apud* Humm, 1997:170)

Curiosamente, a filha de Orlando tem, no fim do filme, uma câmara nas mãos; assim, quando Potter fala de herança, ela fala da herança de Orlando como mulher, mas também, a um nível mais pessoal, da sua própria herança enquanto realizadora.

Com este final, argumenta Humm, Potter critica o fim da narrativa convencional, com Jimmy Somerville a cantar em *falsetto*, como quando cantou para a Rainha Isabel I, no início do filme. Desta forma, Humm diz que a música é o meio que Potter usa como forma de quebrar com os finais convencionais do “final feliz”. Na sua entrevista com Shari Frilot, Potter explica a importância da música no fim do filme:

First of all, I think that Jimmy Somerville is an angel. He has the voice of an angel, the grace of an angel. Secondly, I wanted to end the film with a literal looking up. And perhaps it is Orlando’s guardian angel. There are voices running

through the whole film, subliminal voices. The voices become flesh. What he is singing is important: "I'm coming, I'm coming, I'm coming through. I'm coming across the divide to you." He is manifesting all of the contradictions and paradoxes of the film. All coming into focus at that one moment. That seemed to me a very angelic moment. (Shari Frilot 1993)

Na verdade, apesar de Orlando ter tido a oportunidade de ter vivido um "grande amor" com Shelmerdine, e desse relacionamento, ter tido uma filha, parecem ser fatores importantes, seguindo a função, frequentemente atribuída à mulher, pelas leis patriarcais, na construção do "final feliz" para esta personagem. Mas, na minha opinião, Orlando parece ser mais do que uma mãe ou uma amante, ela é sobretudo uma mulher, e como tal, ela continua a ser condicionada, pelas opiniões e leis da sociedade. Por exemplo, apesar de ela no final, estar vestida com umas calças, ter o cabelo preso numa trança e conduzir uma mota, serem sinais bastante importantes no que diz respeito à evolução da mulher, nos quatrocentos anos que Orlando viveu. Todavia, apesar de Orlando viver numa altura em que a mulher deixa de ter restrições ao nível do vestuário, ela continua a ser condicionada, no que diz respeito ao seu romance, pois o editor pede-lhe que ela desenvolva mais o romance da história, do que uma narrativa que tenta equilibrar a diferença sexual.

Por fim, e relembrando que Orlando não é o filme de uma mulher, mas um espaço em que os dois sexos convivem e mostram, de forma irresoluta, os obstáculos impostos pela sociedade sobre cada um, tal como Potter diz a Weinraub "As a man, Orlando is unwilling to kill or be killed, and evolves into a woman. As a woman – unwilling to marry and have heirs and thereby losing everything – Orlando finds herself." (Weinraub 1993)

2. The Tango Lesson

Orlando (1993) foi o filme que permitiu que Sally Potter começasse a ser reconhecida pelo seu trabalho. Enquanto *Orlando* é um filme que retrata uma personagem que vive durante quatro séculos, e que faz uma mudança de sexo a meio do percurso, *The Tango Lesson* (1997) é a história de uma personagem que se tenta reinventar, e cujas ações não são definidas ou consequências do seu passado.

De todos os filmes que foram analisados neste trabalho, *The Tango Lesson* tem uma estrutura diferente, ele é mais realista, pois Sally e Véron, as personagens principais do filme, são uma espécie de alter-ego da realizadora do filme, Sally Potter, e do conhecido dançarino, Pablo Véron. Augusta Palmer argumenta que ao contrário dos outros filmes de Potter, em que se centrava na preocupação entre ser olhado e ver, *The Tango Lesson* é um filme que representa o conflito entre liderar e seguir, quer seja, na dança, na realização ou na vida. Desta forma, Lucy Fisher, no seu artigo ““Dancing through the Minefield”: Passion, Pedagogy, Politics, and Production in *The Tango Lesson*” (2004), caracteriza este filme como uma espécie de paródia do género musical de Hollywood. Fisher estabelece uma série de paralelos entre este filme e outros também bastante conhecidos. Por exemplo, a cena em que Véron e Sally dançam ao longo do rio Seine poderia, segundo Fisher, ser uma cena retirada do filme *An American in Paris* (Vincent Minnelli, 1951). Na cena em que os dois dançam à chuva, Fisher estabelece uma comparação com o filme *Singin' in the Rain* (Stanley Donen e Gene Kelly, 1952). E, por fim, a cena em que Véron dança pela sua casa, o que para Fisher é uma espécie de homenagem ao “comic bricolage” (2004:47), e uma das características do musical clássico americano.

2.1. A origem dos confrontos entre a mulher e o homem

The Tango Lesson é um filme que ultrapassa as barreiras da ficção e da realidade, é um filme que o espectador pensa que é uma espécie de documentário da vida da realizadora e do dançarino, mas que na verdade é uma história ficcional. Numa entrevista com Augusta Palmer, Potter comenta que:

Impossible to measure, really, because it's not a documentary. We all know documentaries can lie. But this wasn't even planning to be a documentary: it looks like a feature film, it has the lights, the cameras, the changes in location, the music, the sound effects, everything. But the feeling is essentially real, even if things have been altered a bit to make it follow the rules of fiction and storytelling. (Entrevista com Augusta Palmer)

Tal como Ebert (1997) argumenta “‘The Tango Lesson’ is a fictional film which almost everything and everybody seems to be, in some sense, real.” Também a própria realizadora, Sally Potter, explica na mesma entrevista com Palmer que:

Well, "like" isn't quite the right word. When I first saw this film with the public and started getting comments, and I realized that people assumed everything was true, I went into shock because I had always assumed that on some level they would realize that it's a play or a game. But, on the other hand, I didn't want to make something at arm's length, that's ironic or satirical. This is very much of my heart and maybe the only way the story could work was through the real fragility of the characters and find their own struggles mirrored in them. From that point of view, I'm happy about the reality people see because it means that the story is working. From the point of view of the confusion between reality and fiction and the amount of exposure this brings, I've realized that it's something I have to accept. (Entrevista com Augusta Palmer)

Fisher também comenta que ao usar a sua história de amor fora do ecrã, Potter entra no espaço do pessoal e auto biográfico (2004:46). Janet Maslin, numa crítica de 1997, classifica o filme como uma autobiografia de uma realizadora que se apaixonou pelo tango, e cujas cenas de dança, são as únicas, na opinião de Maslin, que transmitem o sentimento de paixão.

Tal como Lucy Fisher comenta no seu artigo “‘Dancing through the Minefield’: Passion, Pedagogy, Politics, and Production in *The Tango Lesson*” (2004), o filme começa com uma mesa branca a ser limpa pela realizadora Sally, e que depois passa para uma folha em branco, uma vez que ela está a tentar escrever o guião para o seu próximo filme, *Rage* (2009). A imaginação e os pensamentos da realizadora são facultados ao público com imagens a cores, o que cria uma relação próxima entre a protagonista do filme e o espetador. No entanto, como normalmente acontece nos filmes, a realizadora não satisfeita com o que escreve amassa o papel e atira-o para o chão. Esta cena mostra uma protagonista frustrada com o seu trabalho e com um bloqueio de escritor (referência direta a *Orlando*, que demorou grande parte do seu filme a escrever um poema e o seu romance), como Fisher escreveu no seu artigo. A frustração da personagem é tão extrema que ela, em contrapartida, adota um comportamento obsessivo, nomeadamente, com a arrumação da sua casa, o que vai levar a protagonista a encontrar uma racha no soalho. Ao chamar um empreiteiro para lhe resolver o problema, ele parece piorar a situação, quando decide que será necessário destruir o chão de madeira para encontrar o problema. Como Fisher comenta, esta cena recorda o género gótico, em que a casa a “cair aos bocados” representa o estado de espírito da personagem, e é como se nós estivéssemos a ver “The Fall of the House of Potter” (2004:43/4). Para “desanuviar” a sua frustração com o trabalho e da destruição temporária do chão da sua casa, Sally vai assistir a uma performance de tango em Paris. Nesta performance, Sally vê Pablo Véron a dançar tango e a realizadora apaixonou-se de imediato pela dança e, conseqüentemente, pelo dançarino. No dia seguinte, ela vai até ao apartamento de Pablo e pede-lhe para a ensinar a dançar tango. Assim, a

realizadora vai encontrar na dança a distração perfeita ao seu trabalho, no entanto, dado as características do tango, a sua mente, corpo e alma serão possuídos pela história desta dança controladora e apaixonante (cf. Brussat, 1997). Todavia, como Ebert comenta, a paixão de Sally é pela dança e não, propriamente, pelo dançarino. Sally acabará por iniciar uma relação romântica com o bailarino, o que levará a uma questão muito importante, e que será mais à frente discutida que é, e citando Brussat “Who will lead and who will follow?”. A relação entre estas duas personagens será marcada pela necessidade de dominar, de ambas as partes, no entanto, alguém tem de ser submisso, pelo que Brussat comenta, que tal irá acontecer, mas dependendo do papel que cada personagem vai desempenhar a dado momento. Deste modo, e tal como Brussat afirma, Potter explora neste filme a procura da identidade masculina e feminina, através das políticas sexuais envolvidas nas diferentes formas de arte.

Através da relação entre Sally e Pablo, Potter explora as tensões que podem existir entre o homem e a mulher quando eles não estão “destinados”, a nível sexual, a estarem juntos. Assim, Pablo e Sally são um casal que nutrem um carinho especial um pelo outro, apesar dos vários confrontos de poder. Ebert (1998) afirma que esta relação romântica, que eles mantêm no início do filme, deve-se ao facto de que eles idealizaram o outro, isto é, eles atribuíram ao outro as qualidades que mais apreciam nas pessoas do sexo oposto. Contudo, como Fisher comenta, o tango tem como característica a demonstração de comportamentos e intimidades embaraçosos, Estas são as confissões que tornam a dança num espetáculo, uma vez que aqui “pessoal é político” (Fisher, 2004:51). Desta forma, Fisher caracteriza o tango como um espetáculo de encontros traumáticos de pessoas que nunca se deviam ter conhecido (Fisher, 2004:51). No entanto, esta relação parece condenada ao fracasso, visto que, num dos encontros que eles marcaram, Pablo “esquece-se” de aparecer, deixando Sally sozinha. Esta relação, entre estas personagens, baseia-se também num acordo verbal, que consiste na troca de conhecimentos, Pablo ensina Sally a dançar e Sally faz de Pablo uma estrela de cinema, ao torná-lo no protagonista do seu próximo filme. Assim, Ebert argumenta que o filme, *The Tango Lesson*, não é uma história de amor, mas uma narrativa que reflete uma paixão não correspondida e arrependimento. Tal como Sally diz a Véron, depois de ele não ter aparecido ao seu encontro “We should set some limits. It’s better to sublimate our relationship in our work.” (Ebert 1997)

Sally acaba por aprender a dançar tango de forma exemplar, e em conjunto, eles vão viajar até à Argentina, Paris e Espanha, para que Sally aprenda a verdadeira essência do tango. Quando Pablo considera que Sally já sabe dançar, minimamente bem, eu diria, eles vão atuar juntos, num anfiteatro (tal como, quando ela o viu a dançar pela primeira vez); no entanto, é evidente uma tensão, uma origem de conflitos, entre estas duas personagens, bastante óbvia, e que é depois

acentuada pela discussão acesa que eles têm após o espetáculo. Pablo diz a Sally, “You should do nothing! When you dance – just follow. Otherwise you destroy my freedom to move.” É curioso como na dança, em particular no tango, a característica da mulher é fazer nada, “exatamente” como a sociedade representa a mulher e a define, num contexto mais público. A mulher parece que está aprisionada a uma série de poses que deve cumprir. No entanto, nesta cena, e noutra anda mais marcante, surge uma questão. Ambas as personagens estão habituadas a ter o controlo. Sally, a realizadora, está habituada a controlar uma série de pessoas, para que o seu trabalho seja o melhor possível, e Pablo, como bailarino de tango, está habituado a comandar na dança, até porque a mulher no tango é normalmente caracterizada como a “capa” do homem. Tal como Ebert (1997) comenta:

All good artists are the undisputed rulers of their art. Novelists or painters are godlike tyrants who create every molecule of their work out of their own beings. Can two artists therefore collaborate, or must one always be the brush and the other the canvas? When a man and a woman dance the tango, is the man the artist and his partner’s response the work he is creating? (Ebert, 1997)

Assim, quando Sally está a dançar, ela sabe que deve submeter-se à força do homem, neste caso, de Pablo, e Pablo tem de aprender que quando estiver à frente de uma câmara, quem domina é Sally. Deste modo, Ebert caracteriza o filme como um estudo interessante da dança, da música, do poder e da sexualidade. A exploração da dança é também uma exploração das relações patriarcais estabelecidas entre o homem e a mulher. Neste filme, e por isso, no tango, a mulher tem de se submeter ao total controlo do seu parceiro, enquanto este a domina ao longo da dança. Também Marta Savigliano comenta que "at first glance, tangos seem to offer women two [unacceptable] positions. They can be either the object of male disputes or the trigger of a man's reflections. In either case, it is hard for a woman to overcome her status as a piece of passionate inventory." (Savigliano in Fisher, 2004:49) Deste modo, o tango é a representação da dominação do homem sobre a mulher. Fisher acredita que o tango é uma espécie de confissão do homem, a sua dor de amar e a dor da infidelidade.

No filme, o tango passa a desempenhar a função de modelo de interrogação do poder (masculino vs. feminino), da paixão, da independência e das diferenças culturais (cultura do cinema vs. cultura da dança). Para Maslin, Pablo Véron é a pessoa certa para o filme, pois tem o conhecimento da dança, mas também é uma personagem capaz de extrapolar os discursos naturais da dança, ao afirmar a Sally depois de ela lhe perguntar, “How did you choose the tango?”, ao que ele responde “I didn’t choose the tango. The tango chose me.” (cf. Maslin, 1997) No entanto, Maslin critica a falta de emoção no filme, excetuando os momentos da dança, pois para a crítica, o filme não alcança aquilo a que Jorge Luis Borges, que trabalhou com Astor Piazzolla, se referiu

como a essência do tango, quando afirma: “The tango is a direct expression of something that poets have often tried to state in words: the belief that a fight may be a celebration.” (Borges *apud*. Maslin 1997) Fisher afirma que a dança assume um papel de raiva/fúria pela representação do corpo feminino como um espetáculo (Fisher, 2004:47). Fisher conta a história do tango, recuando até ao século XIX, altura em que foi criado como forma de protesto dos escravos africanos exilados no Rio de Janeiro. Assim, o tango é associado ao “Outro”, lugar onde a mulher é colocada na sociedade patriarcal, mas este “Outro” refere-se a uma questão racial, que representava, na altura, as classes mais baixas da sociedade (Fisher, 2004:47).

Mas a verdadeira tensão no filme acontece quando Véron coloca em questão e quer, de certa forma, também dominar a área em que Sally controla, a realização. Por exemplo, na cena em que ele lhe pergunta, "Suppose I don't want a tear down my face." Ao que Sally responde "What else don't you want to do?" Ao contrário de Pablo, questiona-o, de forma irónica, sobre o limite de Pablo, dando a ilusão de uma negociação das formas da sua representação no filme. Por outro lado, Sally, no início da sua aprendizagem de tango, parece completamente absorvida na sensualidade da dança e do bailarino, no entanto, à medida que ela se vai tornando cada vez melhor, começa a discutir com ele sobre as regras do controlo. Ela acusa-o, como Fisher diz, de ser um solista, enquanto ele critica-a porque ela faz demais. Mas, tal como Sally lhe diz, assumindo a sua condição de criadora e, especificamente, de realizadora: “It doesn't suit me to follow; it suits me to lead and you can't deal with that.” (Fisher, 2004:50)

O olhar de Sally parece também ganhar alguma importância no filme. Quando ela vê Véron a dançar pela primeira vez, a câmara foca-se no seu olhar, no seu desejo pela dança, e no florescer do seu desejo em dançar com ele. Assim, o “male gaze” (Laura Mulvey) é transferido para Sally, levando a que o espectador se identifique com o olhar da protagonista na sua objetificação do corpo masculino. Até que este mesmo desejo a permite, tal como já referi anteriormente, passar da audiência para o lugar da bailarina (Fisher, 2004:51). Nos filmes de *Campion*, comentei que o olhar era uma forma de aprisionamento da protagonista, pois era controlado pelo homem, mas, neste filme, apesar de Véron querer dominar Sally na dança, fora é ela que o domina, através do seu olhar. Neste filme não há cenas de nudez, no entanto, Sally assume uma posição de espetáculo quando, por exemplo está a dançar, pois é o corpo da mulher que assume o centro da imagem, e também porque é ela que está a ser dominada. Apesar de Fisher também defender que a dança é uma forma de libertação da mulher, há várias cenas em que a relação da mulher e do homem com a dança assume algum questionamento e contradição. Por exemplo, na cena em que Sally vai comprar sapatos de salto para dançar, em que a protagonista parece desconfortável com o seu andar e com os sapatos, o que proporciona ao espectador um momento cómico, os saltos altos surgem

simultaneamente como uma forma de reivindicação da feminilidade. Mas também uma prisão que advém da atribuição estereotipada, de como é que a mulher se deve vestir, e neste caso calçar. Por outro lado, na cena em que Veron cozinha para Sally, e ele começa a dançar e a “brincar” com os utensílios, ele torna-se desta forma o centro da imagem e o objeto do olhar de Sally e do espectador. Quando Véron diz a Sally que ela apenas o vê como o objeto do seu filme, Sally responde que o ama "with her eyes" e "with her work". Assim, como Fisher também comenta, quando Véron se queixa desta situação, ele está posicionado no lugar tradicional da mulher, em que ele passa a ser o objeto da fantasia erótica da mulher (Fisher, 2004:54).

No entanto, nem tudo os coloca em situações de confronto, e de recusa dos papéis que lhe são atribuídos na sua relação e pela sociedade. Há uma cena no filme em que Véron pergunta a Sally se ela é judia e se ela acredita em Deus. Sally responde que se vê mais como uma ateia, mas que se sente como uma judia. Neste momento, em que eles parecem criar um momento íntimo, ele confessa-se também judeu. Ambos parecem comovidos com este assunto, e mais tarde Sally conta-lhe a história bíblica de Jacob (Gênesis, 32: 22-32). Jacob é um homem que luta contra um estranho, o qual ele determina que deve ser um anjo ou Deus. Mais tarde o casal vai estar ao lado de um quadro que retrata o evento e o papel de Jacob e do seu antagonista. Curiosamente, e como Fisher comenta, nos primeiros encontros, Sally caracteriza a dança de Véron como a de um anjo – "like an angel." (Fisher, 2004:52) Momentos antes de retratarem o quadro com Jacob, o casal vai visitar uma sinagoga, onde Véron vai confessar o seu medo de não ter raízes (associado também à história dos judeus) e de desaparecer sem deixar rasto, pois não sente que o templo seja a sua casa. Mais tarde, Sally vai usar esta conversa como fonte de inspiração para contar esta história, o medo de não pertencer a lugar nenhum, através da dança (Fisher, 2004:52). Desta forma, Fisher fala na duplicidade existente no filme, nomeadamente, na cena em que Sally e Véron imitam o drama de Jacob e do anjo. Curiosamente, e dado o assunto principal no filme, o movimento lembra-nos o movimento de um tango. E como Fisher relembra, na cena final nós podemos ouvir Sally a cantar "You are me and I am you. One is one and one are two." Deste modo, e tal como Fisher nos relembra, Véron, que assume o papel do Jacob, está a lutar contra si mesmo, o anjo, encarnado por Sally, o que com a analogia final da letra de Potter, nos leva a deduzir, através desta cena, que a identidade de género e individual é bastante complexa (associação evidente a *Orlando*).

Finalmente, a escolha de uma dança é sempre difícil, tendo em conta, que e como Sally Potter revela numa entrevista, a essência da dança, o seu significado, por vezes, é complicado de ser capturado pela câmara: "You can't really film the experience of dancing, at least not directly. You may get the surface of it, but you don't get anything that resembles the incredible feeling in the body that dance gives you." (Fisher, 2004:47)

No entanto, através do tango, Potter chama a atenção do espectador para questões feministas, como o prazer sexual e a opressão, bem como para questões de género (os papéis que cabem a homens e a mulheres). Fisher faz uma ligação do final do filme, com o início do mesmo, onde Sally está sentada à mesa a escrever. Fisher argumenta que esta cena assume um significado importante no filme, no seu término, pois ela é símbolo dos problemas da mulher como escritora, mas um emblema de como os lugares na mesa podem ser facilmente alteráveis (Fisher, 2004:56). Ao contrário dos filmes, por exemplo, de *Campion*, o amor não prevalece neste filme, pelo que cada um, no final, segue o seu próprio caminho sozinho, e onde a realizadora vai explorar a despedida através de uma dança coreografada de forma precisa num aeroporto. Tal como Potter explica na sua entrevista com Augusta Palmer:

I wanted to make a scene about good-byes. The traditional film location for a good-bye scene used to be train stations. There's a feeling with the train pulling out of the station, the bittersweet moment of separation. But I wanted to make a romantic scene in what is, in fact, a very unromantic location for good-byes, with hard shiny surfaces that have been depersonalized. And I wanted to play on all those escalators and travelators. I feel like a kid inside because I want to walk the wrong way down the escalators and slide down the banisters. It's like a giant playground which none of us are allowed to play in. So I took Pablo to the location and we played around there and worked out a scene. But the scene that ends up in the film was done in one take at the very end of the shooting day just as the light was about to fade. . . (Entrevista com Augusta Palmer)

2.2. A crítica à mulher

A mulher tem, no geral, uma imagem predefinida pela sociedade, em que ela se deve comportar e falar, entre outras coisas, de determinada forma, caso contrário, se ela já faz parte de uma um grupo excluído, nomeadamente, o “outro”, ela será ainda mais diferenciada do grupo dominante. Mas como é óbvio, a tentativa de dominação por parte do homem não se estende só a um tipo de mulher, é a todas, incluindo as artistas. Tal como Marleen Gorris afirma numa entrevista a Augusta Palmer:

But there again, some people said, "This film is so different from your previous ones that we can't like this; we can't allow this." So, you know, I thought to myself, Well, as a matter of fact it's not a question of permitting me or allowing me to make films. I make the films that I want to make and the audience will see what they do. If they don't like it, well that's okay, they don't. If they do like it, great. But I think you should at least allow the artist the freedom of speech; the freedom to do what she or he wants to do. (Entrevista com Augusta Palmer)

Assim, Fisher argumenta que Potter quebrou com o padrão das artistas femininas, em que, normalmente, fazem a passagem de estrela de cinema/atriz para realizadora, como Jeanne Moreau,

Ida Lupino, e Barbra Streisand (Fisher, 2004:46). Potter faz o caminho inverso, ela é primeiro realizadora, e só depois é que se torna a protagonista do seu próprio filme. É engraçado como isto se assemelha de alguma forma aos cameos de Alfred Hitchcock, em que ele fazia pequenas aparições nos seus filmes, como forma de assinatura. Fisher estabelece também uma ligação com artistas que exploraram, no mesmo sentido que Potter, o cinema experimental em que se focavam no seu estatuto de dançarinas e cineastas, como Maya Deren, Yvonne Rainer, Amy Greenfield, Doris Chase, e Kathy Rose (Fisher, 2004:46). No mesmo parágrafo, Fisher comenta que o facto de haver uma grande atenção à dança, no filme de Potter, ela vai-se aproxima do cinema dominante. Mas porque é que Sally Potter escolheu ser a protagonista do seu próprio filme?

De todos os filmes, Sally possui uma característica que a une a Antonia (*Antonia's Line*, 1995) e Clarissa (*Mrs. Dalloway*, 1997), pois as três resultam de uma representação de uma mulher mais madura e experiente, ao contrário de Ada (*The Piano*, 1993), Isabel (*The Portrait of a Lady*, 1996) e Orlando (*Orlando*, 1992), que são um retrato da mulher jovem e no auge da sua beleza. Ebert no seu texto comenta que Sally Potter foi fortemente criticada por ser uma mulher madura, que decidiu ser protagonista do seu próprio filme, e viver uma história de amor com um bailarino de tango. Como Ebert afirma, a questão que muitos colocaram foi: será que ela será boa o suficiente para ser parceira de um dançarino tão qualificado e jovem? As críticas à personagem feminina centram-se na sua idade e na sua capacidade de dançar, o que eu acho que é uma forma de castigo, pela vontade de Sally em querer aprender uma dança que pertence a uma cultura diferente da sua. Por exemplo, quando o taxista fica incrédulo com a associação de Potter ao tango, e duvida que ela seja capaz de sentir como uma verdadeira “dançarina” (provavelmente, alguém que pertença a uma cultura em que o tango é uma parte importante) a emoção do tango, e da cultura argentina. No seu texto Fisher fala sobre este assunto. Para Fisher, Potter ocupa uma posição em que ela usurpa um “artefacto cultural estrangeiro” (2004:51/2). Em Buenos Aires, alguém questiona Potter sobre a sua identidade inglesa, como se estivesse a sugerir que ela não estaria no seu “habitat” normal. E o taxista também questiona a paixão de Sally pelo tango, pois para ele aquele que dança e compreende o tango tem de ser um sofredor. É como se a nacionalidade, neste caso, fosse um impedimento à confraternização entre diferentes culturas, e sobretudo, mais um obstáculo da mulher.

Numa entrevista com Augusta Palmer, a realizadora Sally Potter explica quais foram os fatores que a levaram a auto escolher-se para desempenhar este papel no filme:

Well, I'm not sure who could have played me better. There was a kind of inevitability about it, really. It had to be someone close to my age, in order to have the life experience to be an experienced diretor. It had to be someone who was English to create the maximum cultural contrast with the fiery Latin American (Pablo Veron). And someone who

had already reached a professional level at the authentic Argentinean tango, which takes at least 2-3 years of studying, so that in the story we can see somebody graduate from the stumbling first steps to credibly performing on stage. Now, to try and get all of those three ingredients in one person. . .

There are lots of wonderful actresses out there who might well have played a better version of me, or a different version; but there weren't any out there who at this point in time could fulfill all those requirements. But, you know, it wasn't just that. I think it's that I was truly indivisible from the story that was being told. We're watching a film director thinking about, imagining, struggling with how to turn what's in her head into a film; how to move from looking, from the gaze, to being looked at. (Entrevista com Augusta Palmer)

2.3. Um filme dentro de outro filme

The Tango Lesson tem um grande enfoque na dança, porque é na dança que a mulher, neste caso, Sally, encontra uma grande barreira nas definições dos papéis da mulher e do homem. Ainda que, Sally, como realizadora, parece ser mais aberta à discussão sobre o papel que Véron deve assumir no seu filme, do que Véron sobre o papel de Sally na dança. No entanto, há um filme dentro deste filme, um que só se vai tornar público em 2009, *Rage*. *The Tango Lesson* é um filme a preto e branco, mas que tem breves interrupções de imagens a cores, que eu interpreto como sendo a imaginação de Potter, no seu processo de criação da história. Fisher argumentou que este filme colocava a realização de Potter próxima do cinema dominante, e eu já citei Marleen Gorris quando à liberdade ou não da artista, no entanto, é na cena em que Sally vai ter com uns executivos, que nós vemos o preconceito contra as mulheres artistas ganhar contornos. Nesta cena, Potter dirige-se à piscina de um hotel, que é símbolo de uma ostentação do luxo e do dinheiro, para apresentar o seu novo guião aos produtores. No entanto, eles recusam-no, o que levanta a questão da credibilidade do trabalho da artista. Apesar de a realizadora Sally, já ter alguns trabalhos realizados e ter obtido algum sucesso, e de já ter alguma experiência na área, o seu guião é recusado. Como ela diz, perante um grupo de homens de óculos de sol, sentados junta à piscina, a falar sobre grandes gastos e lucros, “I thought after the last film you might trust my intentions”. Mas, numa situação hipotética, se no lugar de Potter estivesse um homem, até com menos experiência e sucesso, o guião talvez tivesse sido aceite. E é este tipo de mentalidades e comportamentos, que nós, como mulheres, devemos lutar. Como Maslin comenta, os executivos de Hollywood não foram capazes de entender a “beleza da ideia” de Potter.

V. Conclusão

Katrien Jabobs no seu texto “The Status of Contemporary Women Filmmakers”, defende que os anos a seguir a 2000 seriam cruciais no crescimento do cinema dedicado à mulher como espectadora, e como personagem fílmica. No entanto, como Martha M. Lauzen e Melissa Silverstein referem nos seus estudos sobre a presença da mulher à frente e atrás da câmara, os números têm sido reveladores da ainda minoria feminina na indústria cinematográfica. Por exemplo, Lauzen afirma que, em 2012, 11% dos protagonistas eram do sexo feminino, para 78% do sexo masculino, e o número é ainda menor quando falamos na percentagem de realizadoras em relação a realizadores. Apesar de começar a haver alterações à situação da mulher, na sua representação cinematográfica, ela continua a ser explorada como um objeto de desejo, com o uso de roupas que sexualizam cada vez mais as mulheres. Assim, na história da representação da mulher no cinema, existem dois cinemas fundamentais, que mutuamente se excluem. O primeiro é o cinema dominante, e aquele que integrou Dorothy Arzner e a celebrou, apesar das tentativas subtis da realizadora em incorporar elementos feministas da representação da mulher no cinema. O cinema dominante, conhecido como o cinema de Hollywood, uma das maiores potências cinematográficas, não só a nível nacional, como também a nível internacional. O cinema americano é caracterizado como o cinema dominante, que explora conceitos básicos da narrativa, revelando sempre um homem forte e ativo no texto fílmico, enquanto a mulher é revelada como passiva e secundária na história. Como Bud Roeticher comenta, a mulher, no cinema dominante, só existe em relação ao homem, pelo que a sua importância, além do homem, é nula. Em contrapartida, surge o cinema europeu, com a sua base em Inglaterra, França ou Alemanha, entre outros. Este cinema surge em oposição ao cinema de Hollywood, mas a uma escala muito mais pequena. Uma boa parte deste cinema vai contra as técnicas narrativas (de continuidade) do cinema de Hollywood, a narrativa não é linear, não sofre de uma edição contínua, nem da exploração de personagens simples e pré-estabelecidas. De uma maneira geral, o cinema europeu faz uso de narrativas e personagens ambíguas, que colocam desafios de interpretação ao espectador. Ao contrário do cinema americano dominante e comercial, o cinema europeu tem pretensões em pôr o espectador a pensar e a envolver-se narrativamente na história que lhe está a ser mostrada. No entanto, são as imagens criadas pelo cinema dominante, que vão ser usadas para fazer uma espécie de crítica à representação da mulher no cinema. A narrativa clássica de Hollywood dividiu as mulheres, em mulheres “boas” e em mulheres “más”. Benshoff e Griffin, no seu livro *American on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* (2004), comentam que a mulher “boa” era aquela que, seguindo as noções patriarcais, era passiva e aceitava o seu papel secundário na sociedade, sabendo que o poder do homem era soberano, e a sua importância ocorria apenas em relação a ele, e aos seus

filhos. A mulher “má”, que incorporava as *flappers* (Clara Bow) e as *vamps* (Theda Bara), eram-no, porque exploravam a sua sexualidade, e através da qual resistiam e alteravam, temporariamente, as relações de poder entre o homem e a mulher. No entanto, também as *flappers* e as *vamps* tinham desejos de uma vida doméstica, tal como a mulher “boa”.

Contudo, esta divisão da mulher leva também a um reconhecimento da diferença sexual entre a mulher e o homem, que resulta na atribuição da importância, e por isso, superioridade, do homem sobre a mulher. As questões de género são complicadas, pois a diferenciação sexual acontece através do estabelecimento de estereótipos, que representam o homem como aquele que faz a ação acontecer, enquanto a mulher é a pausa, o intervalo do personagem e do espectador masculino, para um momento de contemplação. A mulher até hoje, em muitos filmes, tem sido retratada como a distração do personagem masculino dos eventos principais, sendo ela parte de uma narrativa secundária. Sendo assim, Laura Mulvey no seu artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (2003), argumenta que a mulher é colocada numa posição de espetáculo, que serve como prazer visual ao homem, conforme explicamos no capítulo inicial, que serve de enquadramento teórico a esta dissertação. Tendo em conta as questões teóricas desenvolvidas nesse capítulo, procedemos a uma análise de alguns filmes de realizadoras, nomeadamente, Jane Campion, Marleen Gorris e Sally Potter. A primeira razão reside no facto de que este trabalho teria de refletir a perspetiva feminina da própria mulher, através do trabalho das realizadoras. Para além disso, o trabalho visa uma modificação da imagem da mulher, e não uma perpetuação da representação negativa da mulher no grande ecrã, assim o cinema dominante, que engloba, maioritariamente, realizadores, serve de crítica e base para o fundamento principal deste trabalho. De tantas realizadoras, estas foram escolhidas devido ao seu cinema à margem do dominante, ao reconhecimento pelas instituições cinematográficas do valor destas realizadoras, com a atribuição de prémios ou nomeações para melhor filme, o que acontece com Campion e Gorris. Enquanto Campion procura desenvolver a sexualidade feminina e combater as tradições patriarcais, Gorris afasta-se desta ideia, ao representar as lutas, os desejos, e a vida quotidiana da mulher, e Potter, com os dois filmes que analisei, quebra completamente com a convencionalidade da narrativa e do papel da mulher. Por fim, a escolha destas realizadoras também se prendeu com a acessibilidade aos seus trabalhos.

A primeira realizadora que analisei neste texto foi Jane Campion, uma artista australiana, com tendências feministas e reconhecida internacionalmente, sobretudo, pelo seu filme *The Piano* (1993), que recebeu nomeações para o Melhor Filme no Festival de Cinema de Cannes, em 1993, e também o Óscar de melhor argumento original. *The Piano*, mostra uma protagonista, Ada McGrath, forte e resistente às convenções da sociedade, daí que ela tenha escolhido não falar mais a partir dos

seus seis anos de idade, a recusa da língua dominante. Assim, ela vai desenvolver novos meios de comunicação, como o seu piano, e novas formas de expressar o seu desejo, através do toque. A resistência desta personagem não reside apenas na sua voz, ou na inexistência dela, mas também na sua resistência contra o marido. Ada viveu numa época histórica em que a liberdade da mulher era muito mais condicionada do que é agora, no entanto, ela consegue evitar duas violações de Stewart, fazer amor com o seu marido, e no final, ser capaz de escolher outro homem com quem partilhar a sua vida. Apesar de Ada ter de viver segundo algumas regras tradicionais da sociedade, ela consegue expressar a sua sexualidade, o seu desejo, é também capaz de se apropriar do olhar, todavia, é através do toque que ela se consegue expressar melhor. Em oposição a Ada, temos Isabel Archer, em *The Portrait of a Lady*, que parece, no início do filme, determinada a afastar-se dos princípios convencionais da sociedade. Isabel é uma americana que faz uma viagem para a Europa à procura da aventura (característica, predominantemente, atribuída ao homem, no cinema dominante) e de conhecimento. Após a morte do seu tio, e de receber uma parte da sua herança, Isabel tinha todas as oportunidades de viver a sua aventura, “desrespeitando” todas as convencionalidades que lhe pudessem ser atribuídas. No entanto, ela vai ser “traída”, pelo seu desenvolvimento, como Freud lhe chamava, do complexo de Édipo, pois no seu primeiro encontro com Osmond, Isabel será seduzida pela imagem do pai e da filha sentada no seu colo, com as mãos entrelaçadas. Mas também, o toque, neste segundo filme, adquire um significado diferente do de Ada, para Isabel o toque é o último ato de sedução de Osmond, e o seu como uma mulher livre, forte e independente. Assim, Isabel escolhe, conscientemente, pertencer às noções do matrimónio convencional, o que poderia não ter acontecido, caso ela tivesse escolhido outro dos seus pretendentes. Apesar de Isabel ser a personagem principal desta narrativa, há mais duas mulheres importantes. A primeira é Madame Merle, que é o espelho de Isabel, a imagem do futuro que Isabel escolheu, influenciada, no entanto, por Merle, a amante e mãe da filha de Osmond. Em termos realistas, Madame Merle percebeu que a mulher não tem lugar no mundo, e deu esse conselho a Isabel nos primeiros encontros entre as duas personagens. Todavia, Merle sabendo das consequências de uma vida com Osmond, ela vai atrair Isabel para uma vida igual, que levará à destruição temporária do espírito determinado e aventureiro da personagem principal. A segunda mulher, é Henrietta Stackpole, que talvez não compreenda o lugar da mulher como Merle, mas que tem uma posição, que na minha opinião, é a da verdadeira mulher forte e independente. No entanto, Henrietta compreende as restrições impostas à mulher pela sociedade, pois, ela é capaz de constuir uma carreira profissional, viajar e manter-se solteira ao longo do filme. Ao contrário de Isabel que numa confissão disse ao seu tio que talvez nunca que se ia casar, criando uma curiosidade enorme no seu primo, Ralph, que vai passar a ocupar a posição do espectador, à espera de observar o próximo passo da protagonista. Neste filme há duas cenas marcantes, a primeira é a cena em que

Isabel expressa o seu desejo e a sua sexualidade, através do desenvolvimento de uma fantasia sexual, que integra três dos seus pretendentes, Lord Warburton, Ralph Touchett e Casper Goodwood. No entanto, numa oposição a esta cena, acontece outra em que Osmond bate em Isabel com a sua luva, fá-la tropeçar, mas mesmo assim ela tem desejos (masoquistas) por ele, quando ele se aproxima para a beijar, e ela parece querer que ele continue. Apesar de Isabel ser forçada a viver segundo as regras do matrimónio, ela acabará por se libertar, quando o seu primo Ralph morre e ela volta a Inglaterra.

A segunda realizadora é Marleen Gorris, que desenvolveu, na minha opinião, um dos filmes mais marcantes para a teoria feminista, com *Antonia's Line* (1995), que lhe valeu o Óscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 1996. *Antonia's Line* é um filme que se centraliza na vida rural das mulheres, e onde nenhum homem assume nenhum papel de controlo da narrativa e da vida destas mulheres. Antonia é uma viúva que volta à sua terra devido à morte da sua mãe. Ela regressa com a sua filha, e vai-se instalar na aldeia, fazendo com que algumas pessoas as critiquem, devido ao seu modo de viver. Mais tarde, Danielle, a filha de Antonia terá uma atitude completamente revolucionária, quando decide ser mãe, mas que não se quer casar, nem viver com o pai da sua filha. Por isso, ela vai ir à cidade com o propósito de encontrar esse homem. Na mesma altura, Antonia recusa voltar-se a casar e, inicia, um relacionamento sexual com o agricultor Bas. Neste filme, há ainda outra personagem de relevo, Teresa, a filha de Danielle, que é um génio da matemática, mas não encontra o parceiro ideal para partilhar a sua vida, pelo que mais uma vez, vai conformar-se com o melhor amigo, Simon, que a ama incondicionalmente. Assim, a representação masculina, neste filme, é secundária. Gorris inverte os papéis tradicionais do cinema dominante, ao colocar a mulher em destaque, sendo que é a mulher aquela que produz o significado na narrativa, e o homem só existe em relação à mulher, pois Bas não consegue fazer com que Antonia aceite se casar com ele, Crooked Finger tem apenas importância intelectual, e Simon é pai e marido por “conveniência”. O segundo filme de Gorris que analisei neste trabalho foi *Mrs. Dalloway* (1997), que é uma adaptação literária do romance de Virginia Woolf. Este filme é uma lembrança do passado, pela protagonista, Clarissa Dalloway, uma mulher madura, que já não corresponde ao ideal da mulher do cinema dominante. Ainda que o espectador tenha acesso ao passado da protagonista, mostrando uma Clarissa jovem, e no auge da sua beleza. Tal como Isabel Archer, Clarissa tem de fazer uma escolha entre dois pretendentes, Peter Walsh e Richard Dalloway. No entanto, ao contrário de Isabel, Clarissa não deseja a aventura, e por isso, rejeita Peter, e casa-se com Richard, escolhendo a segurança do matrimónio. Assim, a escolha de Clarissa é o de entrar para a sociedade patriarcal. Todavia, Clarissa escolhe esta segurança, de forma a resistir também às convenções patriarcais, através do desenvolvimento de uma liberdade própria à personagem. No entanto, neste filme Gorris

destaca não só Clarissa, mas também dá uma grande visibilidade a uma personagem masculina, Septimus Warren Smith, que cinco anos depois do fim da Primeira Guerra Mundial, sofre de um trauma psicológico após ter visto a morte do seu amigo, Evans, numa explosão. A sua mulher, Rezia leva-o a dois médicos que o querem levar para uma casa de repouso. Numa tentativa de evitar que tal aconteça, e que eles decidam o que Septimus deve ou não fazer, ele suicida-se. A resistência de Septimus é muito mais radical que a de Clarissa. No entanto, o filme é uma representação da vida quotidiana da mulher, que representa a sua escolha, a descoberta da sua sexualidade (a sua relação lésbica com Sally, e os vários beijos que partilha com Peter) e a sua rejeição subtil das noções patriarcais da mulher na sociedade.

E finalmente, a realizadora Sally Potter, uma das realizadoras mais interessantes, devido ao seu combate contra a convencionalidade da narrativa e das personagens fílmicas. O primeiro filme de Potter, que analisei, foi *Orlando* (1992) que mostra uma personagem, que começa como um homem, mas que termina como mulher. Este filme explora as questões do género e da diferença sexual e social da mulher e do homem na sociedade. Orlando, um jovem rapaz de Inglaterra inicia-se na sociedade através do seu relacionamento com a rainha Isabel I, em que será colocado na posição de objeto de desejo da mesma. No entanto, a ironia nesta situação, é que Orlando é interpretado por uma mulher, e a rainha por um homem. Se fosse ao contrário, o homem seria criticado, por estar interessado numa rapariga tão jovem. Assim, Potter revela o seu interesse em questionar o papel do homem na sociedade e também das suas dificuldades. Por exemplo, Orlando quando vai como embaixador para a Turquia, ele vai como um elemento pacificador, pois no momento em que a guerra é despoletada, ele entra num coma profundo, em que faz uma transformação de sexo, e aparece, nua, em frente a um espelho, com um longo cabelo ruivo e pele branca, que lembra um pouco a Vénus de Sandro Botticelli, *The Birth of Venus*. Depois, enquanto mulher, Orlando vai sofrer a pior consequência da sua transformação, nomeadamente, ela vai perder a sua casa e o seu património, que até então estava protegido pela sua masculinidade. Para poder manter a sua casa, Orlando tem de produzir um herdeiro masculino, mas Potter decide que Orlando deve de ter uma filha, para assegurar a herança da mãe, e para assegurar a sua própria herança como realizadora, ao retratar nos momentos finais, uma menina com uma câmara de filmar nas mãos. Assim, *Orlando* é um filme, talvez, mais equilibrado, no sentido em que é capaz de desenvolver uma personagem principal masculina e feminina, sem colocar um em superioridade ao outro. É também um filme que mostra claramente as discriminações da mulher na sociedade, não só através da situação da perda da casa, mas também em relação ao constrangimento que Orlando vive no salão literário. Por fim, o último filme que analisei de Potter foi *The Tango Lesson* (1997), em que explora o poder do homem sobre a mulher, e vice-versa, associada à profissão que ambos os

personagens praticam. Sally é uma realizadora, que está habituada a comandar e a liderar, e Pablo é um bailarino de tango que, pelas características da sua dança, o colocam na posição de dominar a mulher. Assim, o filme é um retrato da luta pelo poder que um pode exercer ao outro. No entanto, Sally aceita a dominação de Pablo facilmente, enquanto Pablo parece resistir. No início do filme, Sally fez um acordo com Pablo, em que ele lhe ensinava a dançar, enquanto, ela colocava-o no seu filme, no papel principal. Todavia, quando eles começam a falar do filme, Pablo parece querer comandar na realização de Sally. Tal como Antonia e Clarissa, Sally não é uma personagem feminina que corresponde aos ideais patriarcais da mulher, pelo que a sua exploração como espetáculo e objeto de desejo masculino são dificultados.

Estamos no ano 2013, e talvez, quando o feminismo começou, muitas pessoas pensaram que, por esta altura, a situação da mulher já se havia alterado e a equidade completa, tanto no filme, como na sociedade, já teria sido alcançada. No entanto, o cinema dominante continua a explorar a imagem da mulher como objeto de desejo masculino. Todavia, ao longo dos anos, o cinema independente começou a ganhar uma base de espectadores interessados em representações diferentes e mais interessantes. As mentalidades ainda podem ser alteradas, pois muitas mulheres adotaram a perspetiva masculina, e por isso, têm uma imagem negativa de si e da mulher. Tal como Adrienne Rich referiu a mulher está em si mesma fragmentada, sendo que, na maior parte das vezes, a representação feminina no ecrã é o da mulher branca, da classe média, e ocidental. Assim, para que haja um “nós” em vez de um “eu”, as mulheres, com todas as suas diferenças, têm de se unir, de se compreender, e de decidir qual é o papel na sociedade que elas querem representar. Um exemplo flagrante desta questão, é que em quase todos os filmes que analisei neste trabalho, a mulher é quase sempre “traída” por uma outra mulher. Esta situação é mais flagrante nos filmes de *Campion*, por exemplo, em *The Piano*, Ada perde o seu dedo porque Flora quer que a sua mãe se afaste de Baines, e por isso, vai entregar o objeto, que representava o desejo de Ada por Baines. Já no *The Portrait of a Lady*, Isabel vai ser enganada por Madame Merle, que a vai atrair para um relacionamento com Osmond, que vai destruir a independência e o espírito aventureiro da protagonista. Também em *Mrs. Dalloway* há uma espécie de traição de Miss Kilman em relação a Clarissa, quando esta a vai caracterizar como uma pessoa fútil, e também Rezia que ao insistir que Septimus consulte o psiquiatra Bradshaw, resulte no suicídio do personagem masculino. Por fim, numa interpretação mais simbólica, *Orlando* é também traído pela mulher, quando ele passar a ser ela, e nessa transformação vai perder a sua casa e a sua herança. Assim, as realizadoras devem de criar novas formas de representar a mulher no cinema, através de representações diferentes daquelas de que o cinema comercial faz uso. Mas para que haja uma verdadeira revolução da imagem da

mulher no filme e na sociedade, a mulher tem de se unir, lutar por uma mesma causa, e criar a sua própria perspectiva de si e do mundo, esquecendo os valores e as perspectivas patriarcais.

VI. Bibliografia:

ABRAMOWITZ, Rachel (1999), “Jane Campion” in Wexman, Virginia Wright (ed.), *Jane Campion: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, disponível em <http://books.google.pt/books?id=l0rvxoT4mj4C&printsec=frontcover&dq=jane+campion:+interviews,+conversations+with+filmmakers+series&hl=en&sa=X&ei=NltIUuezG4-y7AaRIYHIDA&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q=jane%20campion%3A%20interviews%2C%20conversations%20with%20filmmakers%20series&f=false>.

“Antonia’s Line”, disponível em: <http://www.empireonline.com/reviews/reviewcomplete.asp?FID=4070>, data de consulta a

“Antonia’s Line”, disponível em: <http://www.timeout.com/london/film/antonias-line>, data de consulta a 01/08/2013.

ATTWOOD, Feona (1998), “Weird Lullaby. Jane Campion’s *The Piano*”, in *Feminist Review* (Spring 1998), nº 58, “International Voices”, pp. 85-101.

BATCHELOR, J. B. (1971), “Feminism in Virginia Woolf”, in Sprague, Claire (eds.), *Virginia Woolf, A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp.169-179.

BEAUVOIR, Simone de (1975), “Introdução”, in De Beauvoir, Simone (eds), *O Segundo Sexo*, Lisboa, Bertrand Editora, 4ª Edição, pp. 9-27.

BELLO, Maria do Rosário Lupi (2007), “Mrs. Dalloway: da Narrativa Literária à Narrativa Fílmica. A visibilidade do Momento”, in Macedo, Ana Gabriela et al. (eds.), *Intertextual Dialogues Travels & Routes*, Braga: Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos, Intitutos de Letras e Ciências Humans, Universidade do Minho, pp.93-103.

Benshoff, Harry M. and Griffin, Sean (2004), *American on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden USA, Oxford, UK and Victoria, Australia, Blackwell Publishing.

Benshoff, Harry M. and Griffin, Sean (2004), “Gender and American Film”, in Benshoff, Harry M. and Griffin, Sean (ed.), *American on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Malden USA, Oxford, UK and Victoria, Australia, Blackwell Publishing, pp. 201-290.

- BERALDINELLI, James (4 de março de 1998), “Mrs. Dalloway Review”, disponível em <http://www.killermovies.com/m/mrsdalloway/reviews/6g4.html>, data de consulta a 01/08/2013.
- BESSIÈRE, Irène (2009), “Portraits of a Woman: Jane Campion and Henry James” in Bessière, Irène, Fox, Alistair e Radner, Hilary (eds.), *Cinema, Nation, Identity. Jane Campion*, United States of America, Wayne State University Press Detroit, pp. 125-136.
- BOLTON, Anthony e Taylor, Steve (2010), “Antonia’s Line: Films for the Second Half of Life”, disponível em: http://www.secondjourney.org/itin/2010_Win/2010Win_Films.htm, data de consulta a 01/08/2013.
- BURDETTE, Nicole, “Rupert Graves”, in [BOMB 61/Fall 1997](#), disponível em <http://bombsite.com/issues/61/articles/2092>, data de consulta a 27 de junho de 2013.
- BROWER, Reuben (1971), “Something Central Which Permeated: Virginia Woolf and ‘Mrs. Dalloway’”, in Sprague, Claire (eds.), *Virginia Woolf, A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, [Prentice-Hall](#), pp.51-62.
- BRUSSAT, Frederic and Mary Ann (1993), “Filme Review: The Piano”, disponível em <http://www.spiritualityandpractice.com/films/films.php?id=6164>, data de consulta a 25/07/2013.
- BRUSSAT, Frederic and Mary Ann, “Antonia’s Line: A Values & Visions Guide”, disponível em: <http://www.spiritualityandpractice.com/films/vvcfeatures.php?id=15430>, data de consulta a 01/08/2013.
- BRUSSAT, Frederic and Mary Ann (junho de 1993), “Orlando”, disponível em: <http://www.spiritualityandpractice.com/films/films.php?id=6142> , data de consulta a 01/08/2013.
- BRUSSAT, Frederic and Mary Ann (fevereiro de 1996), “Antonia’s Line”, disponível em: <http://www.spiritualityandpractice.com/films/films.php?id=3706>, data de consulta a 01/08/2013.
- BRUSSAT, Frederic and Mary Ann (dezembro de 1996), “Filme Review: The Portrait of a Lady”, disponível em <http://www.spiritualityandpractice.com/films/films.php?id=4882>, data de consulta a 01/08/2013.

- BRUSSAT, Frederic and Mary Ann (novembro de 1997), “*The Tango Lesson*”, disponível em: <http://www.spiritualityandpractice.com/films/films.php?id=1043>, data de consulta a 01/08/2013.
- BRUSSAT, Federic and Mary Ann (fevereiro de 1998), “Film Review: *Mrs. Dalloway*”, disponível em <http://www.spiritualityandpractice.com/films/films.php?id=1212>, data de consulta a 01/09/2013.
- BRUZZI, Stella (1995), “Tempestuous petticoats: costume and desire in *The Piano*” in *Screen*, nº 36(3), pp. 257-266.
- CAMPION, Jane (1993), *The Piano*, Australia, New Zealand, France; The Australian Film Commission, CiBy 2000, Jan Chapman Productions, New South Wales Film & Television Office.
- CAMPION, Jane (1996), *The Portrait of a Woman*, UK, USA; Polygram Filmed Entertainment, Propaganda Films.
- CANBY, Vincent (16 de outubro de 1993), “*The Piano*. Review/Film Festival; Forceful Lessons of Love and Cinematic Language”, disponível em <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9F0CEEDA143AF935A25753C1A965958260>, data de consulta a 25/07/2013.
- CHASE, Andrea (3 de abril de 1998), “*Mrs. Dalloway*: Movie Review”, disponível em http://www.shoestring.org/mmi_revs/dalloway.html, data de consulta a 01/08/2013.
- CHAUDHURI, Shohini (2006), *Feminist Film Theory. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, United States of America e Canada, Routedge.
- CONNOLLY, Mathew (10 de julho de 2010), “*Orlando*”, disponível em: <http://www.slantmagazine.com/film/review/orlando>, data de consulta a 01/08/2013.
- CUNHA, Jurema Alcides [tradutora] (1970), *Dicionário de Termos de Psicanálise de Freud*, Brasil, Editora Globo.
- DAVIS, Nick (1999), “*The Portrait of a Lady*”, disponível em <http://www.nicksflickpicks.com/portlady.html>, data de consulta a 20 de maio de 2013.

- DOANE, Mary Ann (1991), "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", in Doane, Mary Ann (eds), *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Great Britain e United States of America, Routledge, Chapman and Hall, Inc, pp. 17-32.
- DONOHUE, Walter (1993), "Against crawling realism: Sally Potter on "Orlando"" in Cook, Pam, e Dodd Philip (ed.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, United Kingdom, Scarlet Press, pp. 217-223.
- DYSON, Lynda (1995), "The Return of the Repressed? Whiteness, femininity and colonialism in *The Piano*" in *Screen*, nº 36(3), pp. 267-276.
- EBERT, Roger (19 de novembro de 1993), "*The Piano*", disponível em <http://www.rogerebert.com/reviews/the-piano-1993>, data de consulta a 25/07/2013.
- EBERT, Roger (9 de julho de 1993), "Orlando", disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/orlando-1993>, data de consulta a 01/08/2013.
- EBERT, Roger (4 de novembro de 1993), "*The Piano* Plays on the Inner Voice", disponível em <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/the-piano-plays-on-the-inner-voice>, data de consulta a 25/07/2013.
- EBERT, Roger (14 de fevereiro de 1996), "Antonia's Line", disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/antonias-line-1996>, data de consulta a 01/08/2013.
- EBERT, Roger (17 de janeiro de 1997), "*The Portrait of a Lady* (1997)", disponível em <http://www.rogerebert.com/reviews/the-portrait-of-a-lady1997>, data de consulta a 20/05/2013.
- EBERT, Roger (19 de dezembro de 1997), "The Tango Lesson (1997)", disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-tango-lesson-1997>, data de consulta a 01/08/2013.
- EBERT, Roger (31 de dezembro 1997), "The best 10 Movies of 1997", disponível em: <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/the-best10-movies-of1997>, data de consulta a 01/08/2013.
- EBERT, Roger (6 de março de 1998), "*Mrs. Dalloway*", disponível em <http://www.rogerebert.com/reviews/mrs-dalloway-1998>, data de consulta a 01/08/2013.

- FRANCKE, Lizzie (2007), “An Interview with Jane Campion”, in McHugh, Kathleen (eds.), *Contemporary Film Directors. Jane Campion*, United States of America, University of Illinois Press Urbana and Chicago, pp. 159-162.
- “Film & Entertainment Industry Facts”, disponível em http://www.wmm.com/resources/film_facts.shtml, data de consulta a 30 de janeiro de 2013.
- FISHER, Lucy, ““Dancing through the Minefield”: Passion, Pedagogy, Politics, and Production in *The Tango Lesson*”, in *Cinema Journal* 43, No. 3, Spring 2004, pp. 44-58, disponível em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3661108?uid=2&uid=4&sid=21102736768367>.
- FREUD, Sigmund (1933) “Feminity”, in Minsky, Rosalind (1996), *Psychoanalysis and gender: An introductory reader*, USA e Canada, Routledge, pp. 215-235.
- FRILOT, Shari (1993), “Sally Potter”, BOMB 44/Summer, disponível em: <http://bombsite.com/issues/44/articles/1673>, data de consulta a 27/06/2013.
- “Gender Division: Looking Back at Sally Potter’s “Orlando””, disponível em: http://www.indiewire.com/article/review_gender_division_looking_back_at_sally_potters_orlando, data de consulta a 01/08/2013.
- GELLER, Lynn, “Jane Campion” in BOMB 30/ Winter 1990, disponível em <http://bombsite.com/issues/30/articles/1282>, data de consulta a 20 de maio de 2013.
- GILLET, Sue (1995), “Lips and Fingers: Jane Campion’s *The Piano*” in *Screen*, nº 36(3), pp. 277-287.
- GILLET, Sue (2009), ““The Piano is mine. It’s *mine*.” My (Free Association with) Jane Campion, or, the Child in the Spectator” in Bessièrè, Irène, Fox, Alistair e Radner, Hilary (eds.), *Cinema, Nation, Identity. Jane Campion*, United States of America, Wayne State University Press Detroit, pp. 233-248.
- GORBMAN, Claudia (2000), “The Music in *The Piano*” in Margolis, Harriet (ed.), *Jane Campion’s The piano*, United States of America, Cambridge University Press, pp. 42-58.
- GORRIS, Marleen (1995), *Antonia’s Line*, Netherlands, Belgium, UK; Bergen, Prime Time, Bard Entertainments, Nederlandse Programma Stichting (NPS).
- GORRIS, Marleen (1997), *Mrs. Dalloway*, UK, USA, Netherlands; First Look International, Bayly/Paré Productions, Bergen Film & TV.

- HAL, Hinson (19 de Novembro de 1993), “The Piano”, disponível em http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/thepianorhinson_a0a8ab.htm, data de consulta a 25/07/2013.
- HANKINS, Leslie Kathleen, ““Colour Burning on a Framework of Steel”: Virginia Woolf, Marleen Gorris, Eileen Atkins, and *Mrs. Dalloway (s)*”, in *Women’s Studies*, 1999. Volume 28, Malaysa, pp. 367/377, disponível em <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497878.1999.9979269#.UlnRSNK-pmM>, data de consulta a 08/10/2013.
- HASKELL, Molly (2003), “The Woman’s Film”, in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 20-30.
- HARDY, Ann (2000), “The last Patriarch” in Margolis, Harriet (ed.), *Jane Campion’s The piano*, United States of America, Cambridge University Press, pp. 59-85.
- HOPGOOD, Fincina (2002), “Jane Campion”, *Sense of Cinema* [online], disponível em <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/campion/>; data de consulta 09/04/2013.
- HUMM, Maggie (1997), “Postmodernism and *Orlando*” in Humm, Maggie (ed.), *Feminism and Film*, United Kingdom and United States of America, Edinburgh University Press and Indiana University Press Bloomington and Indianapolis, pp. 142-178.
- HUNDLEY, Jessica (2000), “Where the boys are”, disponível em <http://www.salon.com/2000/03/22/directors/>; data de consulta 09/04/2013.
- IRIGARAY, Luce (1985), “Commodities among Themselves” in Irigaray, Luce (ed.) *This Sex which is not one*, United States of America, Cornell University, pp. 192-197.
- JAEHNE, Karen, “Reviews *Antonia’s Line*”, in *Film Quarterly*, Vol. 50, No. 1 (Autumn, 1996), pp. 27-30, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1213325>, data de consulta a 08/10/2013.
- JAMES, Caryn (6 de junho de 1993), disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/06/06/movies/film-view-orlando-like-its-hero-ine-is-one-for-the-ages.html>, data de consulta a 01/08/2013.
- JANET, Maslin (27 de dezembro de 1996), “Henry James, Not Too Literally”, disponível em <http://www.nytimes.com/1996/12/27/movies/henry-james-not-too-literally.html>, data de consulta a 20 de maio de 2013.

- JACOBS, Katrien (2012), “The Effects of Youth on Pornography”, disponível em <http://www.intellectbooks.co.uk/weblog/view-Post.id=51165/>, data de consulta a 14 de dezembro de 2012.
- JACOBS, Katrien, “The Status of Contemporary Women Filmmakers” disponível em <http://www.libidot.org/teachings/articles/womenfilm/womenfilm.html>, data de consulta a 14 de dezembro de 2012.
- JOHNSTON, Claire (2003), “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 31-40.
- KIPNIS, Laura (1998), “Pornography”, in Hill, John and Gibson, Pamela Church (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*, New York (USA), Oxford University Press, pp. 153-157.
- KIRKHAM, Margaret (1997), *Jane Austen, Feminism and Fiction*, Great Britain, The Athlone Press.
- KOEHLER, Sezin (19 de setembro de 2013), “From the Mouths of Rapists: The Lyrics of Robin Thicke’s ‘Blurred Lines’”, disponível em <http://www.psmag.com/culture/mouths-rapists-lyrics-robin-thicke-blurred-lines-66569/> data de consulta em setembro de 2013.
- KUHN, Annette (1994), *Women’s Pictures: Feminism and Cinema*, UK, USA, Verso, 2ª Edition.
- KUHN, Annette (1994), “*The Crying Game; Orlando, A Question of Silence/ De Stilte Rond Christine M’*”, in Kuhn, Annette (ed.), *Women’s Pictures: Feminism and Cinema*, United Kingdom e United States of America, Verso, pp. 232-237.
- KRACH, Aaron, ““Mrs. Dalloway” Tops First Look Record”, disponível em http://www.indiewire.com/article/mrs._dalloway_tops_first_look_record, “Mrs. Dalloway”, in Time Out, disponível em <http://www.timeout.com/london/film/mrs-dalloway>, data de consulta a 01/08/2013.
- LANE, Anthony (13 de janeiro de 1997), “The Portrait of a Lady”, disponível em http://www.newyorker.com/arts/reviews/film/the_portrait_of_a_lady, data de consulta a 20/05/2013.
- LAURETIS, Teresa (1987), “The Technology of Gender”, in Lauretis, Teresa (ed.) *Technology of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, USA, UK, The Macmillan Press LTD., pp. 1-30.

- LAURETIS, Teresa (2000), “”Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory””, in Stam, Robert e Miller, Toby (ed.), *Film Theory: An Anthology*, UK e USA, Blackwell Publishers, pp. 317-336.
- LAUZEN, Martha M. (2013), “The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes, Employment of Women on the Top 250 Films of 2012”, disponível em http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2012_Celluloid_Ceiling_Exec_Summ.pdf, data de consulta a 30 de janeiro de 2013.
- LAUZEN, Martha M. (2012), “It’s a Man’s (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2011”, disponível em http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2011_Its_a_Mans_World_Exec_Summ.pdf, data de consulta a 30 de janeiro de 2013.
- LEE, Hermione (7 de setembro de 2012), “Portrait of a Novel: Henry James and the Making of an American Masterpiece by Michael Gorra – review”, disponível em <http://www.guardian.co.uk/books/2012/sep/07/portrait-novel-henry-james-gorra-review>, data de consulta a 20 de maio de 2013.
- LEWIS, Judith (2007), “An Interview with Jane Campion”, in McHugh, Kathleen (eds.), *Contemporary Film Directors. Jane Campion*, United States of America, University of Illinois Press Urbana and Chicago, pp. 155-158.
- MACEDO, Ana Gabriela, e Amaral, Ana Luísa (2005), “Género”, in Macedo, Ana Gabriela, e Amaral, Ana Luísa (ed.), *Dicionário da Crítica Feminista*, Portugal, Edições Afrontamentos, pp. 87-88.
- MARGOLIS, Harriet (2000), “”A Strange Heritage”: From Colonization to Transformation?” in Margolis, Harriet (ed.), *Jane Campion’s The piano*, United States of America, Cambridge University Press, pp. 1-41.
- MARTIN, Angela (2008), “Refocusing Authorship in Women’s Filmmaking” in Grant, Barry Keith (ed.), *Auteurs and Authorship, A film Reader*, Uk, USA e Australia, Blackwell Publishing Ltd, pp 127-134.
- MASLIN, Janet (2 de fevereiro de 1996), “Antonia’s Line (1995)”, disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9D04EFDC1739F931A35751C0A960958260>, data de consulta a 01/08/2013.

- MASLIN, Janet (14 de novembro de 1997), “The Tango Lesson (1997)”, disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E05E1D91738F937A25752C1A961958260>, data de consulta a 01/08/2013.
- MASLIN, Janet (20 de fevereiro de 1998), “Mrs Dalloway (1997); Film Review; Truths of All Lives, Comfortable or Not”, disponível em <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C0CE7D7133FF933A15751C0A96E958260>, data de consulta a 01/08/2013.
- MATTELART, Armand (1998), “European film policy and the response to Hollywood”, in Hill, John and Gibson, Pamela Church (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*, New York (USA), Oxford University Press, pp. 478-485.
- MAYER, Sophie (novembro de 2011), “Sleeping Beauty”, in *Sight and Sound* (eds.), Volume 21, Issue 11, pp. 73-74.
- MAYNE, Judith (2004), “Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship”, in Kaplan, Ann E. (ed.), *Feminism and Film*, Oxford and New York, Oxford University Press, pp. 159-180.
- MAYERSBERG, Paul, “Wide Angle. Head to Head. All a Dream. Fascinations with sexual desire and tortured dreamscapes link Lang’s *The Woman in the Window* and Kubrick’s *Eyes Wide Shut*”, *Sight & Sound*, United Kingdom, v. , n. , pp. 68, novembro de 2012.
- MCCABE, Janet (2004), *Feminist film Studies: Writing the Woman into Cinema*, Great Britain, Wallflower Press.
- MCHUGH, Kathleen (2007), “*The Piano*: Surrealism, Melodrama, and Mimetic Infection”, in McHugh, Kathleen (eds), *Contemporary Film Directors. Jane Campion*, United States of America; University of Illinois Press, pp. 79-93.
- MCHUGH, Kathleen (2007), “The Portrait of a Lady: From James to Jane”, in McHugh, Kathleen (eds.), *Contemporary Film Directors. Jane Campion*, United States of America, University of Illinois Press Urbana and Chicago, pp. 93-108.
- MITCHELL, Juliet (1974), “Introduction”, in Mitchell, Juliet (eds), *Psychoanalysis and Feminism*, Great Britain, Penguin Books, Cox & Wyman Ltd, Reading, pp. xv-xxiii.
- MULLEN, Lisa (novembro 2012), “Ginger & Rosa”, *Sight & Sound*, pp. 88-89.

- MULVEY, Laura (2003), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 58-69.
- MULVEY, Laura (2003), “Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 122-130.
- MURPHY, Kathleen, “Jane Campion’s *Shining*: Portrait of a Director”, disponível em <http://www.filmcomment.com/article/jane-campions-shining-portrait-of-a-diretor1>, data de consulta a 20 de maio de 2013.
- “*Mrs. Dalloway*”, in Time Out, disponível em <http://www.timeout.com/london/film/mrs-dalloway>, data de consulta a 01/08/2013.
- “NYSL: Michael Gorra on "Portrait of a Novel: Henry James and the Making of an American Masterpiece"”, 8 de março de 2013, disponível em http://www.youtube.com/watch?v=tQZ_mopUavc, data de consulta a 20 de maio de 2013.
- “*Orlando*”, disponível em: <http://www.timeout.com/london/film/orlando>, data de consulta a 01/08/2013.
- “*O Piano*” (1993), disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0107822/>, data de consulta a 09/04/2013.
- O’PRAY, Michael (1993), “A body of political work: Tilda Swinton in interview” in Cook, Pam, e Dodd Philip (ed.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, United Kingdom, Scarlet Press, pp. 68-75.
- PALMER, Augusta, “Seven Questions with Sally Potter of “The Tango Lesson””, disponível em: http://www.indiewire.com/article/seven_questions_with_sally_potter_of_the_tango_lesson, data de consulta a 01/08/2013.
- PALMER, Augusta (Entrevista), “Seven Questions with Marleen Gorris, diretor of “*Mrs. Dalloway*””, disponível em: http://www.indiewire.com/article/seven_question_with_marleen_gorris_director_of_mrs._dalloway, data de consulta a 01/08/2013.
- PLATE, Lied Eke, “Intermedial Woolf: text, image, and in-between”, in *WORD & IMAGE*, vol. 20, no.4, October-December, 2004, disponível em <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02666286.2004.10444025#.UlrWR9K-pmM>, data de consulta a 08/10/2013.

- POTTER, Sally (1980), “Between Image and Representation”, in Robinson, Hilary (2001), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000*, UK e USA, Blackwell Publishers, pp. 446-453.
- POTTER, Sally (1992), *Orlando*, UK, Russia, France, Netherlands, Italy; Adventure Pictures, Lenfilm Studio, Mikado Film.
- POTTER, Sally (1997), *The Tango Lesson*, UK, France, Netherlands, Germany, Argentina; Id Distribution, Official site powered by infoCINE, Sony Pictures Classics.
- PEREIRA, Margarida (2008), ““Género, Identidade e Desejo”: a construção do feminino nos filmes de Jane Campion”, *Diacrítica, Ciências da Literatura* [online], nº 22/3, disponível em http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/diacritica_pdf_22_3.pdf; data de consulta 22/04/2013.
- TOROK, Maria (2000), “Womanliness as a Masquerade”, in Saguaro, Shelley (ed.), *Psychoanalysis and Woman: a reader*, pp. 79-91.
- RAYMOND, Gerard (11 de outubro de 2012), “*Ginger & Rosa*”, disponível em: <http://www.slantmagazine.com/house/2012/11/new-york-film-festival-2012-ginger-rosa>, data de consulta a 01/08/2013.
- RICH, Adrienne (1986), “Notes toward a Politics of Location”, in Macedo, Ana Gabriela (2002), *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, Portugal, Edições Cotovia, Lda, pp. 15-35.
- RICH, R. Ruby (2003), “The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism”, in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 41-49.
- RIVIÈRE, Joan (1929), “Womanliness as a Masquerade”, in Saguaro, Shelley (2000), *Psychoanalysis and Woman: a reader*, pp. 70-78.
- ROSENBAUM, Jonathan, “Jonathan rosaenbaum from 1001 Movies You Must See Before You Die”, disponível em [moviediva, for the last word on classic films](http://www.moviediva.com/for-the-last-word-on-classic-films), data de consulta a 25/07/2013.
- SEARLS, Damion, “The Timing of *Mrs. Dalloway*”, in *Women’s Studies*, 1999, Volume 28, Malaya, pp. 361/366, disponível em <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497878.1999.9979268#.UlnRRdK-pmM>, data de consulta a 08/10/2013.

SILVERMAN, Kaja (1990), “Dis-embodiyig the Female Voice”, in Erens, Patricia (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, USA, Indiana University Press, pp. 309-327.

SILVERSTEIN, Melissa (14 de maio de 2013), “The Backlash Continues: Women Onscreen Falls to a Five Year Low”, disponível em <http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/the-backlash-continues-women-onscreen-falls-to-a-five-year-low>, data de consulta a 2 de junho de 2013.

SMELIK, Anneke, ”Feminist Film Theory”, disponível em <http://www.annekesmelik.nl/TheCinemaBook.pdf>, data de consulta em agosto de 2012.

SMITH, Sharon (2003), “The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research”, in Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 14-19.

STONE, Alan A., “The Piano”, disponível em: <http://bostonreview.net/BR19.1/stone.html>; data de consulta a 09/04/2013.

TAYLOR, Steve (2010), “”A Long, Strong Line”, in Antonia’s Line: Films for the Second Half of Life”, disponível em: http://www.secondjourney.org/itin/2010_Win/2010Win_Films.htm, data de consulta a 01/08/2013.

“*The Piano* - The Making of – Part 1”, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=n0fp8LwcUmA>; data de consulta a 09/04/2013.

“*The Piano* - The Making of – Part 2”, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=2Vdv_Efu49I; data de consulta a 09/04/2013.

“*The Piano*”, disponível em <http://www.timeout.com/london/film/the-piano>, data de consulta a 25/07/2013.

“*The Piano*”, disponível em <http://cranesareflying.mistdriven.com/cranes/c.htm>, data de consulta a 25/07/2013.

“*The Portrait of a Lady*”, disponível em <http://www.timeout.com/london/film/the-portrait-of-a-lady>, data de consulta a 20/05/2013.

“*The Portarit of a Lady*”, disponível em <http://cranesareflying.mistdriven.com/cranes/c.htm>, data de consulta a 20/05/2013.

“*The Tango Lesson*”, disponível em: <http://www.timeout.com/london/film/the-tango-lesson>, data de consulta a 01/08/2013.

“*The Tango Lesson*”, disponível em <http://sallypotter.com/films/the-tango-lesson/>, data de consulta a 01/08/2013.

“There is no way you are a virgin. You have done this before’: Rape survivors share attackers’ words in project which breaks down taboos of talking about sexual abuse” (22 de setembro de 2013; Daily Mail Reporter), disponível em <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2428853/Rape-survivors-bravely-confront-fears-publicly-sharing-details-darkest-moment-courageous-photo-project-uses-attackers-words-them.html>, data de consulta em setembro de 2013.

THICKE, Robin (20 de março de 2013), “Blurred Lines”, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yyDUC1LUXSU>, data de consulta em março/abril de 2013.

VINCENDEAU, Ginette (1998), “Issues in European cinema”, in Hill, John and Gibson, Pamela Church (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*, New York (USA), Oxford University Press, pp. 440-448.

WALSH, David (1994), disponível em: <http://www.wsws.org/en/articles/1994/01/pian-j17.html>; data de consulta a 09/04/2013.

WEINRAUB, Bernard (15 de Fevereiro de 2013), “The talk of Hollywood; How Orlando Finds Her True Self: Filming a Woolfian Escapade”, disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/02/15/movies/talk-hollywood-orlando-finds-her-true-self-filming-woolfian-escapade.html>, data de consulta 01/08/2013.

WOOLF, Virginia (1926), “The Cinema”, disponível em <http://didel.script.univ-paris-diderot.fr/claroline/backends/download.php?url=L0MmQ19Xb29sZl90aGVfY2luZW1hXytfc3RyZWV0X2hhdW50aW5nLnBkZg%3D%3D&cidReset=true&cidReq=41O3LAA6>, data de consulta a 02 de maio de 2013.