

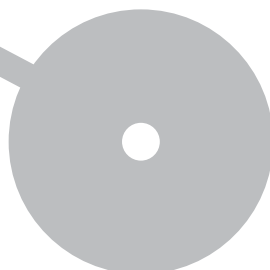
M

MESTRADO
CINEMA E FOTOGRAFIA
CINEMA DE FICÇÃO

O Female Gaze e a montagem em Mais Alto

Regina Reis

10/2025



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Maria Regina Coelho Reis

O Female Gaze e a montagem em Mais Alto

Trabalho de Projeto
Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema de Ficção
Orientação: Prof. Doutor Filipe Lopes

Vila do Conde, outubro de 2025

Maria Regina Coelho Reis
O Female Gaze e a montagem em Mais Alto

Trabalho de Projeto
Mestrado em Cinema e Fotografia – Cinema de ficção

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor José Nuno de Abreu Tudela de Almeida Dias
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor Filipe Cunha Monteiro Lopes
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof.^a Doutora Cláudia Marisa Silva de Oliveira
Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, outubro de 2025

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste ensaio e projeto representa o fim de uma etapa que não teria sido possível sem o apoio de várias pessoas a quem deixo o meu sincero agradecimento.

Primeiro, quero agradecer à minha família e aos meus amigos pelo apoio, compreensão e incentivo durante todo este percurso. A vossa presença foi indispensável para conseguir concluir esta etapa.

Em seguida, expresso o meu sincero reconhecimento ao meu orientador, Prof. Doutor Filipe Lopes, pela sua orientação, pela generosa partilha de conhecimento e pela disponibilidade e compreensão sempre demonstradas em todas as fases de investigação.

Por último, agradeço aos meus colegas pelo valioso companheirismo, pela partilha de vivências e pela amizade, que não só enriqueceram o projeto, mas também aprofundaram a minha compreensão da linguagem e da prática do cinema.

RESUMO ANALÍTICO

Este ensaio investiga o conceito de *female gaze* e a sua relação com a montagem cinematográfica, propondo uma reflexão sobre como a forma de olhar pode construir novas formas de representar a experiência feminina. Através da análise teórica e prática, com destaque para a curta-metragem *Mais Alto* (2025), explora-se como escolhas de enquadramento, ritmo e silêncio podem contribuir para um espaço que incita a intimidade, a empatia e a subjetividade feminina. Assim sendo, este ensaio debruça-se sobre o papel da montagem na transformação do modo como vemos, pensamos e sentimos personagens femininas no cinema.

Palavras-chave: *Female gaze*; montagem; cinema; feminismo; empatia; intimidade; sexualidade.

ABSTRACT

This essay investigates the concept of the *female gaze* and its relationship with film editing, proposing a reflection on how the gaze can create new ways of representing women experiences. Through both theoretical and practical analysis, with focus on the short film *Mais Alto*, it explores how choices of framing, pace, and silence can contribute to a cinematic space that fosters intimacy, empathy and feminine subjectivity. Accordingly, this essay focuses on the role of editing in transforming the way we see, think and experience female characters in cinema.

Keywords: *Female gaze*, editing; cinema; feminism; empathy; intimacy; sexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1 O FEMINISMO EM MOVIMENTO – DAS PRIMEIRAS VOZES ÀS ONDAS DO SÉCULO XX.....	19
1.1.1 A PRIMEIRA ONDA FEMINISTA.....	21
1.1.2 A SEGUNDA ONDA FEMINISTA.....	23
1.1.3 A TERCEIRA ONDA FEMINISTA.....	25
1.1.4 A QUARTA ONDA FEMINISTA.....	28
1.2 O FEMINISMO NO CINEMA E A EMERGÊNCIA DE NOVAS PERSPECTIVAS.....	30
2 O FEMALE GAZE E O REPENSAR DO OLHAR CINEMATOGRAFICO.....	32
2.1 GÊNESE DO TERMO.....	34
2.2 PRÁTICAS E PERSPETIVAS CONTEMPORÂNEAS.....	36
2.2.1 OBRAS CINEMATOGRAFICAS ENQUANTO ESPAÇOS DE INVESTIGAÇÃO....	37
2.3 MODO DE MONTAR.....	41
3 <i>MAIS ALTO (2025)</i> : NARRATIVA DE AUTODESCOBERTA E INTIMIDADE NO FEMININO.....	42
3.1 PREPARAÇÃO E PROCESSO: A CONSTRUÇÃO DE UMA INTENÇÃO.....	43
3.2 A MONTAGEM ENQUANTO LUGAR DE EXPLORAÇÃO.....	45
3.2.1 O MONTAR GUIADO PELO FEMALE GAZE.....	46
3.2.2 INTIMIDADE, SEXUALIDADE E FEMINILIDADE.....	48
3.2.3 ENTRE OS SILÊNCIOS E OS GESTOS: DA SALA AO DESFECHO ENTRE <i>CLARA</i> E <i>LÍVIA</i>	49
3.2.4 A INTUIÇÃO ENQUANTO FERRAMENTA DA CRIAÇÃO.....	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	57
ANEXOS.....	59
Anexo A – Lined script (páginas 7, 8, 9 & 10 do argumento original).....	60
Anexo B – Nota de intenção partilhada com a equipa na pré-produção.....	61
Anexo B – <i>Timeline</i> final.....	62

Lista de Figuras

Figura 1 - <i>Still</i> de "The Virgin Suicides" (1999)	38
Figura 2 - <i>Still</i> de "The Virgin Suicides" (1999)	38
Figura 3 - <i>Still</i> de <i>Mais Alto</i> (2025).....	50
Figura 4 - <i>Still</i> de <i>Mais Alto</i> (2025)	50
Figura 5 - <i>Still</i> de <i>Mais Alto</i> (2025).....	51
Figura 6 - <i>Still</i> de <i>Mais Alto</i> (2025)	51
Figura 7 - <i>Still</i> de <i>Mais Alto</i> (2025).....	52
Figura 8 - <i>Still</i> de <i>Mais Alto</i> (2025)	53

INTRODUÇÃO

"[...] os espectadores apenas espectadores podem ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar qualquer coisa no mundo em que vivemos."

(p.36) Jacques Rancière

Ver não se trata de um ato neutro. No cinema, o olhar torna-se um instrumento de construção de sentido e de organização do visível e do invisível, sendo atravessado por dinâmicas de poder, desejo e representação. Entre o que se mostra e o que se oculta, entre quem observa e quem é observado, estabelece-se uma rede complexa de relações que moldam não apenas as narrativas, mas também a forma como o espectador vê o mundo. O olhar cinematográfico, enquanto linguagem, acaba por participar na formação de subjetividades e reprodução, consciente ou não, de estruturas sociais e culturais.

Ao longo da história do cinema, a crítica feminista expôs a premissa de que a mulher tem sido frequentemente reduzida a um objeto passivo, seja de desejo ou de submissão. Mulvey, ao teorizar o conceito de *male gaze*, inaugura uma reflexão incontornável sobre o lugar da mulher no ecrã e também sobre os mecanismos formais que sustentam a sua representação: o enquadramento, o corte, o posicionamento da câmara. Ao interrogar fatores que moldam a percepção do corpo, do desejo e da agência interna das personagens surge, então, uma interrogação central: como imaginar outras formas de olhar e representar que não repliquem um padrão patriarcal?

Neste sentido, o *female gaze* surge como uma proposta de subversão, mas também de reconstrução. Mais do que inverter polaridades, questiona-se: o que significa olhar com sensibilidade ao universo feminino? Pode o cinema, enquanto arte de ver e dar a ver, ser um veículo de uma escuta mais empática e de uma ética que se centre na experiência e na complexidade das personagens femininas? Como traduzir na linguagem cinematográfica, nomeadamente na montagem, uma subjetividade que historicamente foi silenciada?

Estas questões conduzem-nos a pensar o *female gaze* não apenas como o contrário do *male gaze*, mas como algo independente com as suas próprias características

estéticas e políticas, e com diferentes possibilidades de representação. Um olhar que não se define apenas pela identidade de quem cria, mas pela intenção ética e empática que estrutura a relação entre a matéria e o sujeito filmado. O que pode o cinema obter quando se aproxima sem invadir? Quando observa sem dominar?

É neste cruzamento entre ética, linguagem e representação que se inscreve a presente investigação. Propõe-se aqui explorar os múltiplos entendimentos do *female gaze*, a sua evolução e interrogar de que forma este pode ser um meio transformador, não só em termos narrativos, mas também formais. A montagem, enquanto espaço privilegiado de construção de ritmo, afeto e escuta, também é pensada como um território fértil para essa reivindicação. Esta reflexão culmina na análise prática da curta-metragem *Mais Alto* (2025), onde os princípios estudados informam um gesto de montagem atento à intimidade, ao desejo e à experiência feminina.

1 O FEMINISMO EM MOVIMENTO – DAS PRIMEIRAS VOZES ÀS ONDAS DO SÉCULO XX

O feminismo enquanto movimento político, social e filosófico é uma espécie de reação à opressão sistemática e às desigualdades que ainda persistem numa sociedade cronicamente patriarcal, onde o seu desenvolvimento atravessa séculos e acaba por abranger as várias componentes de uma sociedade, desde a esfera política à cultura, às artes (nomeadamente no cinema), à filosofia. É uma força que tem vindo a impulsionar algumas transformações ao longo da história no que diz respeito à igualdade de género, como por exemplo, o debate sobre os direitos das mulheres ou a constante luta por eles.

Historicamente, as sociedades foram-se estruturando maioritariamente sobre uma base de exclusão das mulheres dos espaços públicos e de cargos de poder, fossem estes quais fossem, limitando-as à esfera privada e atribuindo-lhes papéis subalternos sem grande relevância. Na Antiguidade grega, Platão, à frente do seu tempo, vislumbrava uma sociedade que consistia num certo empoderamento das mulheres, onde admitia que estas poderiam vir a ocupar posições de liderança e contribuir para a administração da *polis*. É curioso, então, que Aristóteles, aluno de Platão, pensava de forma contrária. Alegava que os homens eram superiores às mulheres, justificando essa superioridade masculina com base na biologia, onde argumentava que as mulheres eram naturalmente subordinadas e incapazes de exercer autonomia política.

Alguns séculos mais à frente, o Renascimento apresentou mudanças significativas através do Humanismo e o início de uma maior valorização do indivíduo. Foi nesta altura que as mulheres, como Christine de Pizan, começaram a reivindicar alguns direitos das mulheres de forma mais explícita. Na sua obra, Pizan (1405) questionou os estereótipos que perpetuavam a inferioridade feminina até à data, propondo uma nova visão que celebrava as capacidades intelectuais e visões morais das mulheres. Estas visões foram, contudo, mal-aceites e continuou a vigorar as ideias vindas da antiguidade no que diz respeito ao papel das mulheres na sociedade.

Foi já nos finais do séc. XVIII que o feminismo, enquanto movimento político organizado e reconhecido, tem as suas raízes, ainda que muito singelas. É na modernidade que se encontra um marco distintivo através da Revolução Francesa, inspirada pelos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade que a revolução representava. Terá sido nesta época que os ideais feministas ganharam mais visibilidade e começaram a tornar-se num verdadeiro incómodo para as estruturas tradicionais de poder, abrindo inevitavelmente um maior espaço de debate sobre os direitos das mulheres. Apesar disso, ainda assim os direitos proclamados pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) continuavam a excluir explicitamente as mulheres. Em resposta a essa exclusão, Gouges (1791), também pioneira na luta pelos direitos mulheres, redigiu um primeiro manifesto revolucionário que denunciava a desigualdade de género implícita na Declaração de Direitos fundada com a revolução. Gouges reivindicava a igualdade política, jurídica e social face às mulheres e ainda assim, nesta época, a sua obra foi bastante repudiada, o que acabou por culminar na sua execução em 1793, simbolizando assim os limites ainda impostos às mulheres àquela data.

Os séculos XVIII e XIX testemunharam um avanço significativo das primeiras ações inspiradas pelo movimento feminista e estas foram impulsionadas pelas mudanças trazidas pela Revolução Industrial. As ideias de emancipação das mulheres tiveram uma maior força devido ao início da sua entrada no mercado de trabalho convencional, e terá começado aqui o debate por igualdade salarial, condições dignas de trabalho e direito à educação. Wollstonecraft (1792) defendia que as mulheres não são naturalmente inferiores aos homens, mas que essa aparente inferioridade implementada às mulheres resulta também da sua falta de acesso à educação. Ao longo da sua obra, a autora defende a necessidade de um sistema de ensino igualitário de forma às mulheres puderem exercer plena cidadania e autonomia intelectual. Também ainda neste período histórico, Smith (1854) fez um trabalho ativista notório, onde expos as injustiças legais que visavam as mulheres, em áreas como direitos de propriedade, casamento e divórcio, chegando a ampliar, gradualmente, os direitos das mulheres declarados na lei do Reino Unido. Também no Reino Unido se começava, nesta altura, a manifestar alguns movimentos sufragistas, liderados em grande parte

por Emmeline Pankhurst que viria a fundar a *Women's Social and Political Union* em 1903.

Ainda no século XIX, mas de outro lado do mundo, Stanton (1848) redigiu uma obra inspirada na Declaração da Independência dos Estados Unidos (1776), que foi um marco fundamental na luta pelos direitos das mulheres. Este documento denunciava as múltiplas formas de opressão aplicadas às mulheres e exigia direitos igualitários, incluindo o sufrágio feminino, que era altamente apoiado por Susan B. Anthony, uma das principais ativistas do direito ao voto nos Estados Unidos da América e também uma das co-fundadoras do *National Woman Suffrage Association*.

Deste modo, ao longo dos séculos as ideias feministas, ainda que inicialmente fossem bastante elementares, foram-se redefinindo e consolidando através do questionamento dos limites impostos às mulheres nas estruturas patriarcais da sociedade ao longo dos séculos. Desde as ideias filosóficas da Antiguidade grega até às reivindicações sufragistas do século XIX, a luta pelos direitos fundamentais das mulheres desafiava continuamente a exclusão feminina, reivindicando direitos fundamentais e reconhecimento social. Os princípios de igualdade, autonomia, educação, direito ao voto e emancipação começaram a enraizar-se não só na sociedade e na política, como também na cultura e nas artes.

A partir do século XX, o debate sobre o feminismo começou a ganhar mais reconhecimento, notoriedade e a ramificar-se. Os princípios do feminismo começaram a estruturar-se e a fortalecer-se, mas simultaneamente também foi surgindo alguma diversidade de discursos, dando origem às chamadas ondas feministas.

1.1.1 A PRIMEIRA ONDA FEMINISTA

No início do século XX, a primeira onda do feminismo debruçou-se essencialmente na conquista dos direitos civis e políticos aplicados às mulheres. Nesta época, e em continuação do trabalho já feito no fim do século XIX, o debate partia de temas como o direito ao voto, a igualdade jurídica e o acesso à educação e aos direitos no trabalho.

Como anteriormente referido, os movimentos sufragistas intensificaram-se, especialmente nos Estados Unidos e no Reino Unido. Assim sendo, Emmeline Pankhurst, uma das principais impulsionadoras da defesa do direito ao voto, no qual lutou incansavelmente para o reivindicar, passou a sua luta às suas filhas, que à semelhança da mãe continuaram a sua doutrina, contudo adotaram métodos mais radicais, como protestos públicos, greves de fome e atos de desobediência civil, para pressionar o governo britânico a conceder o direito de voto às mulheres. Em 1918, o Reino Unido aprovou o *Representation of the People Act*, que permitia o voto às mulheres com mais de 30 anos em determinadas condições, sendo apenas mais tarde, em 1928, que esse direito foi estendido a todas as mulheres em igualdade com os homens.

No outro lado do globo, nos Estados Unidos, a luta pelo sufrágio feminino também ganhou mais força com a atuação de figuras como Alice Paul e o grupo *National Woman's Party*, que organizou manifestações, inclusive à frente da Casa Branca. Os seus esforços culminaram na retificação da 19.^a Emenda à Constituição, em 1920, garantindo o direito de voto a todas as mulheres americanas.

Além do sufrágio, o início do século XX também viu alguns avanços na educação e no mercado de trabalho. As mulheres começaram a entrar em universidades em maior quantidade e a ocupar posições que antes lhes eram vedadas. Contudo, muitas mulheres ainda enfrentavam barreiras significativas, como salários inferiores em comparação a homens que exercessem as mesmas funções que elas. Também havia restrições sociais à sua participação ativa na política e na economia. Assim sendo, terá sido aqui que as reflexões começaram a ganhar um carácter mais pessoal e foi aqui, também, que algumas publicações ajudaram a estruturar o pensamento feminista. *The Yellow Wallpaper* (1892) terá sido uma das obras mais fiéis à realidade feminina da época (embora se tratasse de uma ficção), e, por consequência, um marco no que diz respeito às ideias do feminismo. Ao longo do livro, a autora aborda as dificuldades enfrentadas pelas mulheres no espaço doméstico e social, levantando questões sobre o papel feminino na sociedade. A obra denuncia as limitações impostas às mulheres naquela altura e a forma como eram confinadas ao lar, sem liberdade para se desenvolverem intelectual e profissionalmente como desejariam. Ao longo da

narrativa, a obra procura sensibilizar a sociedade para a necessidade de mudanças estruturais.

Já em *Women and Economics* (1898), também ficção, terá sido aprofundada a discussão sobre a posição das mulheres na sociedade de uma forma mais geral, apresentando uma análise crítica sobre os papéis de género impostos culturalmente, algo que viria a ser altamente investigado no século seguinte. O livro apresenta a ideia de que a mulher deveria ter uma participação ativa na vida pública, contestando a visão tradicional que a relegava essencialmente ao espaço doméstico. Esta obra contribuiu significativamente para o debate sobre a emancipação feminina e influenciou gerações de ativistas feministas seguintes.

Mais tarde, Virginia Woolf (1929) publicou *A Room of One's Own*, uma obra seminal na história do feminismo. Woolf, uma das maiores figuras do feminismo até aos dias de hoje, alegava que as mulheres precisavam de independência financeira e de um espaço próprio para estarem capazes de desenvolver as suas capacidades intelectuais, estando em pé de igualdade com todos os outros cidadãos- uma premissa fundamental ao feminismo. Ao longo da obra, existe uma reflexão sobre as dificuldades das mulheres escritoras ao longo da história e demonstrava como a falta de recursos materiais e sociais impedia muitas de realizarem o seu potencial criativo, que de certa forma também seria um motivo pelo qual não seriam levadas tão a sério ou até escrutinadas pela sociedade em que estavam inseridas, como anteriormente referido. O seu ensaio tornou-se um marco fundamental na luta pela autonomia feminina e na reivindicação de oportunidades iguais no mundo intelectual e artístico, impulsionando, assim, muita discussão em torno da sua obra e levando o feminismo a ganhar uma credulidade bastante considerável. Assim, a primeira onda do feminismo, no início do século XX, foi um período de grandes conquistas e intensos debates, que viriam a dar asas ao surgimento da segunda onda feminista.

1.1.2 A SEGUNDA ONDA FEMINISTA

A segunda onda do feminismo, que emergiu essencialmente entre os anos 1960 e 1980, expandiu as reivindicações da primeira onda feminista. Foi aqui que o feminismo foi além do sufrágio e da igualdade legal, e começou a abordar outras questões

estruturais da opressão feminina. O movimento concentrou-se em temas como direitos reprodutivos, sexualidade, identidade, mercado de trabalho, e crítica ao papel tradicional da mulher na sociedade, havendo desta forma um mais vasto trabalho de reflexão noutras questões associadas ao universo feminino. Um dos principais pilares dessa onda feminista foi *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado em 1949, mas cuja influência se tornou especialmente marcante na segunda metade do século XX. Em *O Segundo Sexo*, Beauvoir argumenta que “[..] não se nasce mulher, torna-se mulher.” (p.9), uma das frases mais célebres do feminismo até aos dias de hoje, cujo sintetiza a ideia de que a feminilidade não é um dado biológico, mas um conceito fabricado. Essa perspectiva foi crucial e imprescindível à segunda onda feminista uma vez que deslocou o debate da biologia diretamente para o questionamento sobre identidade, abrindo caminho para a crítica à naturalização dos papéis de género.

Beauvoir descreve como a mulher foi historicamente tratada como o "Outro", definida sempre em relação ao homem, que ocupa o papel de sujeito universal e principal. "Os dois sexos são vítimas ao mesmo tempo do outro e de si." (p. 0). A autora aponta o facto de que tanto homens como mulheres estão presos aos papéis impostos pela sociedade patriarcal.

Mais à frente, em outro ponto central da obra, a autora crítica a maternidade compulsória e o destino doméstico das mulheres. Beauvoir denuncia que as mulheres são levadas a se definir pela função reprodutiva e pela dedicação ao lar e à família, o que limita a sua autonomia e a sua participação na vida pública. Este argumento foi incorporado pelas feministas da segunda onda, que lutaram ativamente pela legalização do aborto e pelo acesso a métodos contraceptivos, acabando por reforçar ainda mais a necessidade de autodeterminação feminina.

A emancipação económica é, aos olhos de Beauvoir, um dos principais caminhos para a libertação da mulher. "Somente depois de feito o balanço dessa pesada herança do passado, poderá a mulher forjar um outro futuro" (p. 0). Durante a segunda onda, a reivindicação da igualdade salarial continuou, assim como a defesa de oportunidades de trabalho igualitárias e o reconhecimento do trabalho doméstico como um elemento essencial da economia, trazendo visibilidade ao que antes era considerado “invisível” aos olhos da sociedade.

Beauvoir não influenciou apenas a teoria feminista, mas também serviu de base para outras pensadoras da segunda onda, como Betty Friedan e Kate Millett. O seu impacto e contributo para o feminismo foi duradouro e imprescindível, uma vez que ajudou a estruturar as críticas ao patriarcado, inspirou pensamentos inovadores em função da emancipação feminina e forneceu ferramentas para a luta pela igualdade de género.

Em suma, *O Segundo Sexo* foi uma obra fundamental para a segunda onda do feminismo e, em certa parte, para o feminismo de uma maneira geral. Beauvoir forneceu as bases teóricas para a desconstrução dos papéis de género que viriam a ser aprofundadas mais tarde e também para a luta pela emancipação feminina. A obra permanece uma referência essencial face ao estudo sobre o feminismo pois reafirma a necessidade de procurar defender uma sociedade onde qualquer pessoa possa ser legível a direitos iguais.

A segunda onda feminista foi um marco fundamental pois alargou a luta das mulheres além da esfera legal e política. Debruçou-se, também, nas questões estruturais da sociedade e da cultura que moldam a experiência das mulheres e de como estas surgem numa comunidade. No entanto, apesar dos avanços alcançados, o discurso dominante à época foi, muitas vezes, criticado por não representar adequadamente as vozes de mulheres racializadas, de classes sociais desfavorecidas, ou com orientações sexuais e identidades de género não normativas. Foi precisamente a partir desta consciência crítica que emergiu uma nova geração feminista, determinada a questionar as limitações do feminismo e colocar-se numa posição de autocrítica e reflexão.

1.1.3 A TERCEIRA ONDA FEMINISTA

Visto esta posição, a terceira onda feminista surge nos anos 90 como resposta crítica às limitações das duas ondas anteriores, sobretudo à visão hegemónica da segunda onda que, embora revolucionária, era frequentemente centrada numa perspectiva de privilégio: branca, ocidental, heterossexual e cisgénero. Este novo momento no pensamento e na ação feminista visava desconstruir a ideia de uma

identidade feminina universal e homogênea, introduzindo o conceito de interseccionalidade, como proposto por Kimberlé Crenshaw.

Ao contrário das demais, a terceira onda não procurava unificar um só ideal de mulher ou de emancipação. Pelo contrário, abraçava uma diversidade e complexidade de identidades e possibilidades, reconhecendo a coexistência de várias opressões simultâneas e recusando uma leitura única e normativa das vivências femininas. Ou seja, a terceira onda feminista voltou-se bastante para a sua própria autocrítica, no entanto continuava a procurar por uma igualdade social e política, como nas anteriores ondas.

O pensamento feminista da terceira onda é marcado pela emergência de autoras como Judith Butler, que em *Gender Trouble* (1990) desafia a concepção essencialista do gênero, propondo que o mesmo é performativo, ou seja, não é algo que se é, mas algo que se faz continuamente, em resposta a normas sociais. Butler desconstrói a relação tradicional entre sexo, gênero e desejo, afirmando que não existe uma norma da identidade de gênero e que a "mulher", enquanto ser, deve ser politicamente repensada.

É irrefutável assumir que o feminismo, nesta altura, caracterizou-se por uma maior abertura ao paradoxo, à contradição e à subjetividade. Ao invés de procurar definições rígidas e universais do que é ser mulher, a terceira onda incentivou a desconstrução dessas categorias, valorizando assim o poder de autodefinição. A identidade passou a ser pensada como um campo em constante negociação e foi precisamente por esta recusa da normatividade que muitas propostas feministas se consolidaram.

Nessa lógica, a subjetividade foi elevada a uma dimensão política. As experiências individuais passaram a ser legitimadas como elementos centrais da análise feminista. O feminismo passou a aceitar que os seres humanos são complexos e contraditórios, afastou-se de modelos totalizantes e reconheceu que não há um único caminho para a emancipação feminina, nem como um único modelo de opressão. Esta atitude levou ao reconhecimento da importância de escutar vozes até então marginalizadas dentro do próprio movimento.

A relação entre linguagem, poder e identidade foi também explorada por Teresa de Lauretis, em *Technologies of Gender* (1987). Embora anterior à consolidação da

terceira onda, Lauletis já se debruçava sobre como o gênero é produzido por discursos culturais, instituições e práticas sociais, sendo uma construção performativa e mutável. Esta abordagem foi retomada e expandida na década de 1990, ajudando a desestabilizar a ideia de um sujeito feminino unificado ou natural. As suas propostas serviram para reforçar a importância de repensar a forma como as narrativas sociais moldam não só o que significa ser mulher, mas também o que significa resistir a essas formas de significação.

Nas artes, um dos marcos simbólicos foi o movimento Riot Grrrl, nascido nos Estados Unidos no início da década de 1990, que aliou o feminismo ao punk e ativismo juvenil. Através de várias formas de expressão de arte - nomeadamente fanzines e música, que contaminaram muitas outras formas de artes, como o cinema - este movimento denunciava o sexismo nas subculturas alternativas e abria espaço para novas formas de expressão de sexualidade, raiva e subjetividade feminina. A estética associada a este movimento foi assumidamente DIY (*“do it yourself”*), celebrando a forma imperfeita e crua de ser mulher, mas, ainda assim, legítima.

Esta linha de pensamento, ou seja, de abertura para mais possibilidades da vivência feminina, provocou profundas transformações no interior do feminismo e nas práticas artísticas associadas a ele, nomeadamente no cinema. O questionamento das identidades fixas, a desconstrução da representação do corpo feminino e a valorização da multiplicidade de olhar e vivências tornam-se eixos fundamentais nas produções de realizadoras como Chantal Akerman, Julie Dash ou Cheryl Dunye.

Além disso, o cinema independente ganhou espaço para práticas feministas que recusavam a linearidade narrativa e optavam por linguagens mais subjetivas, refletindo a proposta de multiplicidade de vozes e formas de viver a experiência feminina.

Assim, a terceira onda feminista reside a sua tese na capacidade de complexificar o olhar feminista, de libertar de amarras universalizadas e de expandir para a compreensão mais rica e empática de identidade e subjetividade feminina. Esta transformação, ao colocar a experiência como ponto de partida, abriu caminho para novas formas de pensar a ação e a teoria feminista no século XXI. À medida que o mundo se digitalizava, as questões levantadas pela terceira ondam

ganhariam uma nova força, impulsionando uma nova etapa do pensamento feminista.

1.1.4 A QUARTA ONDA FEMINISTA

A quarta onda feminista inicia-se por volta de 2010, impulsionada sobretudo pela crescente digitalização das sociedades e pela ascensão das redes sociais que aparecem, agora, como novos espaços de ativismo. Se na terceira onda o foco esteve na desconstrução da identidade feminina essencialista e na valorização da multiplicidade de experiências, a quarta onda dá continuidade a essas críticas, mas com urgência e com ferramentas novas que permitem amplificar, sem quais precedentes, as suas causas. Esta etapa do feminismo caracteriza-se pela sua dimensão conectiva, transversal e imediata, que articula o ativismo com a denúncia e mobilização de forma internacional.

Uma das principais marcas da quarta onda é a visibilidade que é obtida às lutas que já existiam, mas que permaneciam silenciadas ou ignoradas nos grandes meios de comunicação. Através de campanhas digitais (nomeadamente o movimento *#MeToo*), o feminismo passou a ter uma presença mais constante na esfera pública global, expondo com maior contundência as várias formas de violência de género.

A interseccionalidade, introduzida por Kimberlé Crenshaw ainda na terceira onda, torna-se um princípio fundamental do feminismo contemporâneo. Nesta onda, o feminismo rejeita a premissa exclusivamente baseada na experiência da mulher branca, cisgénero, ocidental e privilegiada. Assim sendo, surgiram várias propostas que se alinhavam também com a justiça social, com a inclusão de mulheres racializadas, com pessoas *queer*, pessoas com deficiência, migrantes e outros grupos historicamente marginalizados. Esta amplitude de inclusão está presente não meramente nas reivindicações políticas, mas também no discurso académico e cultural.

Rozane Gay, em *Bad Feminist* (2014), representa bem este espírito proposto pela quarta onda feminista. Gay assume um posicionamento que ecoa os princípios das ondas anteriores (a autonomia e a crítica a sociedade patriarcal) mas sem pretensões normativas, ou seja, reconhece que não há um modelo ideal de feminismo, nem feministas perfeitas. Nesse sentido, o contributo da autora para a quarta onda não

pretende corrigir ou sobrepor-se às premissas anteriores, mas aprofundá-las e reconfigurá-las à contemporaneidade.

Numa outra vertente, a obra de Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial* (2019), convoca o feminismo ocidental a repensar os seus pressupostos eurocêntricos e a reconhecer que a emancipação não pode ignorar as consequências do colonialismo, do racismo estrutural e da exploração do capital. Esta crítica contribui para uma redefinição do feminismo, que passa a ter uma maior consciência da sua localização histórica, geográfica e política.

Na quarta onda feminista a luta pela igualdade salarial, reconhecimento no trabalho, representação política e direitos reprodutivos continua, mas com alguns acréscimos a estes temas, nomeadamente o consentimento, a carga mental, a objetificação no contexto digital e padrões de beleza impostos pelas redes sociais tornam-se tópicos de discussão. Porém, a relação entre corpo e discurso permanece no centro da análise feminista.

Nas artes, a quarta onda feminista manifesta-se de forma particularmente incisiva e, de uma maneira geral, os artistas questionam as estruturas de poder e representação ainda presentes em espaços culturais. Esta nova fase do feminismo impulsionou uma geração de autores que recorrem aos meios digitais, redes sociais, novas tecnologias e linguagens multidisciplinares para desafiar tanto os cânones como as narrativas dominantes e privilegiadas. A arte torna-se um espaço de resistência e de denúncia, mas também de reinterpretção do feminino e da sua experiência. O questionamento dos modelos clássicos de produção e receção artística reforça uma ética do olhar, da escuta e da empatia, ainda que este movimento se manifeste de forma transversal, o cinema contemporâneo reflete estas preocupações de forma a materializá-las com maior clareza, nomeadamente através da reformulação da linguagem audiovisual e da construção de um olhar feminista que resiste à lógica insensível à experiência feminina autêntica.

Neste contexto, torna-se essencial abordar o impacto do feminismo no cinema e compreender de que modo este espelho cultural refletiu, e continua a refletir, as conquistas, tensões e transformações do movimento feminista. A emergência de novas perspetivas no audiovisual, especialmente aquelas que se propõem subverter

um olhar dominante, permite entrar numa nova fase de debate: como representar, para quem e por quem.

1.2 O FEMINISMO NO CINEMA E A EMERGÊNCIA DE NOVAS PERSPECTIVAS

Desde o surgimento do cinema, este constitui-se como um reflexo das estruturas sociais e das dinâmicas que regem a cultura. Contudo, durante grande parte do século XX, as mulheres estiveram sistematicamente ausentes de processos de realização, produção e representação audiovisual. As personagens femininas eram, em regra, construídas através de arquétipos limitadores e unidimensionais: a mãe, a esposa, a musa, a prostituta. A emergência do feminismo veio expor esta lógica desigual e abrir espaço para um cinema que não só representasse mulheres, mas que o fizesse a partir de uma perspectiva feminista e que privilegiasse as suas experiências.

A relação entre cinema e feminismo evolui em paralelo às ondas feministas: na primeira onda, apesar do cinema ainda se encontrar numa fase incipiente, já existiam exemplos de mulheres realizadoras que desafiaram as normas do seu tempo. Alice Guy Blaché, considerada a primeira realizadora da história, produziu e realizou vários filmes no início do século XX. Em *The Consequences of Feminism* (1906), Guy-Blaché já invertia os papéis tradicionais de género, antecipando com ironia muitas das questões que seriam mais tarde aprofundados pelo pensamento feminista. Estas primeiras manifestações, embora singelas e muitas vezes desvalorizadas historicamente, revelam que o olhar feminino no cinema existiu desde cedo, ainda que em condições adversas.

Entre 1960 e 1980 (segunda onda feminista), o cinema tornou-se num espaço onde se disputavam representações e significados ao feminino. Este período foi marcado por uma intensa crítica à forma como a mulher era retratada nos filmes clássicos, que recorrentemente alinhavam-se aos valores do patriarcado. Uma das contribuições teóricas mais essenciais, até aos dias de hoje, foi o ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) de Laura Mulvey. Mulvey argumentava que o cinema narrativo tradicional organizava-se em torno de um olhar masculino heterossexual, que colocava a mulher como um objeto passivo de desejo e de ser visto. Através de uma abordagem psicanalítica, a autora expôs como a gramática

cinematográfica clássica - mediante enquadramentos, elipses e montagem - reforça a posição da mulher como imagem e não como sujeito.

Paralelamente, várias realizadoras começaram a desenvolver propostas estéticas e narrativas que contrariavam modelos clássicos do cinema. Věra Chytilová, em *Daisies* (1966), realizou este filme de forma profundamente experimental e não-linear, onde as duas protagonistas, mulheres, questionavam e satirizavam os códigos sociais impostos às mulheres, bem como os cinematográficos de forma implícita. Já Agnès Varda, em obras como *Le Bonheur* (1965), confrontava diretamente as noções tradicionais de felicidade e domesticidade feminina, usando uma linguagem visual irónica e ambígua. Estes filmes, ainda que distintos entre si, partilham uma intenção comum: desconstruir discursos estabelecidos e impostos à forma de representação feminina, bem como outras formas de narrar as suas histórias.

A partir da terceira onda feminista, o cinema feminista diversifica-se e começa a explorar de forma mais consciente a pluralidade das experiências femininas. A representação deixa de procurar uma essência do feminino e passa a assumir-se como múltipla e interseccional. A realizadora Cheryl Dunye, em *The Watermelon Woman* (1996), combina ficção e documentário para repensar os arquivos do cinema e dar visibilidade às mulheres negras lésbicas, questionando, assim, os apagamentos históricos e reivindicando a autorrepresentação como um gesto político, mas também como uma escolha deliberadamente artística.

É também neste contexto que se reforça a ideia de que a presença de mulheres atrás das câmaras não é suficiente por si só para garantir um cinema feminista - ou um cinema *female gaze*. O feminismo no cinema, então, não se reduz à autoria feminina, mas exige uma reconfiguração da linguagem cinematográfica e das formas de olhar.

Com a chegada da quarta onda feminista, as questões de género no cinema ganharam ainda mais visibilidade. Em função do movimento *#MeToo*, houve uma tomada de consciência que teve impacto nas representações do universo feminino no cinema, incentivando a criação de obras que abordam o trauma, o consentimento, a autonomia e o desejo de partir para uma perspetiva feminista e ética. Obras como *Portrait of Lady on Fire* (2019) e *Little Women* (2019) exemplificam uma abordagem que privilegia a intimidade, a escuta e a empatia pela profundidade emocional das

personagens femininas, recusando o olhar objetificador e propondo uma nova abordagem cinematográfica.

Neste contexto e ao longo da evolução do cinema feminista, começa a emergir um maior destaque ao conceito de *female gaze*, frequentemente entendido como uma resposta ao *male gaze*, mas que ultrapassa a mera inversão. Embora profundamente influenciado pelo pensamento feminista e frequentemente associado ao chamado cinema feminista, o *female gaze* poderá não ser necessariamente um sinónimo. Mais do que uma etiqueta ideológica, tratar-se-á de uma proposta estética e sensível à experiência feminina, que procura recentrar a subjetividade, a intimidade e a escuta empática como elementos estruturantes da linguagem cinematográfica. É um olhar que valoriza o ponto de vista da personagem feminina não como objeto, mas como um sujeito com a sua própria agência e complexidade, e que interroga não apenas o que se mostra no ecrã mas como se mostra, com que intenção e para quem. É neste cruzamento entre ética e estética que começa a delinear-se um outro modo de fazer cinema: o *female gaze* propõe um modo de olhar que vê, mas que não invade.

2 O FEMALE GAZE E O REPENSAR DO OLHAR CINEMATOGRAFICO

A forma como se vê, representa e constrói-se uma obra cinematográfica está inevitavelmente ligada à forma como se compreende o mundo. As escolhas de enquadramento, a duração de um olhar, o lugar onde a câmara repousa ou a progressão das personagens ao longo da montagem: todas estas escolhas não são neutras. Estas características, tanto quanto muitas outras, inscrevem modos de pensar, de narrar e de transmitir um universo ficcionado, que com mais ou menos consciência, refletem estruturas sociais, relações de poder e sensibilidades.

Ao longo do tempo, tornou-se mais evidente que muitas dessas escolhas visuais organizavam-se segundo lógicas recorrentemente marcadas por uma hierarquia entre quem vê, quem é visto e como é visto. Nesse contexto, e em diálogo com o crescente discurso feminista, foi possível abrir espaço a outras possibilidades de olhar: mais sensíveis às agências das personagens, à escuta das suas emoções e à complexidade da sua presença. Estas inquietações, inicialmente formuladas a partir

de uma crítica ao modelo narrativo associado aos princípios do patriarcado, deram origem à conceptualização de uma nova forma de olhar: o *female gaze*.

Mulvey (1975), num ensaio determinante que viria a marcar a teoria do cinema contemporâneo, propôs que o olhar cinematográfico clássico tende a estruturar-se em torno de uma lógica visual patriarcal, associada ao desejo de ver e de controlar. A sua proposta, apesar de centrada na crítica ao chamado *male gaze*, abriu caminho para uma reflexão mais profunda sobre como pensar a representação das mulheres no cinema e, sobretudo, sobre como esse lugar é construído. Ainda que a autora não tenha definido de forma explícita o *female gaze*, o seu trabalho lançou as bases para a sua linguagem, levantando a possibilidade de um outro modo de ver: menos objetificador, mais atento e sensível.

Mais tarde, e com vários outros avanços pelo caminho no que toca à tentativa de definir o *female gaze*, o realizador e argumentista Joey Soloway (2016) propôs uma reconceptualização do *female gaze*, onde afirma que este não se define apenas pela identidade de quem realiza, mas por uma ética do olhar. Para Soloway, o *female gaze* é um modo de criar que privilegia a empatia, o vínculo afetivo com a personagem, a intimidade emocional, e que respeita o tempo interno de quem habita a cena. Não se trata de inverter posições (quem filma vs quem é filmado) mas de transformar a relação entre a câmara, o corpo e o espectador, permitindo que novas possibilidades possam surgir no contexto audiovisual.

Ao longo deste capítulo propõe-se uma investigação sobre o que se entende realmente por *female gaze*, explorando as suas múltiplas interpretações e contributos, bem como a sua evolução ao longo do tempo e análise de obras cinematográficas significantes. Não se trata apenas de compreender este olhar como uma resposta ao olhar patriarcal, mas de reconhecer o seu potencial enquanto proposta autónoma de fazer uma obra cinematográfica. Será importante, também, perceber de que modo o *female gaze* se inscreve na prática, seja a nível técnico, através de atores ou montagem; e como este reposicionamento permite recentrar a experiência feminina como sujeito das suas próprias agências.

2.1 GÉNESE DO TERMO

O conceito de *female gaze* surge, inicialmente, como uma resposta ao *male gaze*, um termo cunhado por Laura Mulvey no seu influente ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Mulvey, no contexto da sua era feminista, argumenta que o cinema clássico de *Hollywood* estrutura as suas narrativas de acordo com um olhar masculino heterossexual, onde a mulher é reduzida à posição de objeto de desejo. "In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female." (Mulvey, 1975, p. 11).

O ensaio de Mulvey surge numa tentativa de reverter a estrutura do cinema numa sociedade patriarcal e questionar o posicionamento tradicional da mulher num filme. No entanto, a construção desse novo olhar gerou debates teóricos complexos e bastante rejeitados, até mesmo ridicularizados, na época em que fora escrito. A obra de Mulvey leva-nos inevitavelmente a questionar: Se o *male gaze* é o olhar dominante, objetificador e ativo, o que poderá caracterizar verdadeiramente o *female gaze*?

O ensaio de Mulvey foi fundamental para estruturar uma crítica feminista do cinema, pois revelou como é que a gramática cinematográfica tradicional reforçava a diminuição da mulher e introduziu-nos a um novo termo que, até à data, suscita uma grande discussão relativamente às características que o definem: o *female gaze*. Segundo a autora, a câmara assume um ponto de vista masculino e força o espectador a olhar para as personagens femininas da mesma maneira que um protagonista masculino (ou machista) as vê. Este processo cria um certo *voyeurismo* cinematográfico, onde "The woman is simultaneously image and bearer of meaning, but never as subject of the action." (Mulvey, 1975, p.11).

Contudo, Mulvey não propôs uma definição explícita do termo *female gaze* no seu ensaio original enquanto termo independente do *male gaze*. A sua crítica sugere que o cinema precisava de ser completamente reformulado para escapar dessa lógica visual que privilegia o olhar patriarcal.

Mary Ann Doane, em *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (1987), aprofundou a questão da representação feminina no cinema através da análise da forma como as mulheres eram retratadas no melodrama clássico. Para a autora, as

personagens femininas nestes filmes viviam uma dualidade entre desejo e repressão, muitas vezes estando sujeitas à punição por expressarem a sua subjetividade.

Também os olhos de Doane, a mulher quando tenta assumir um olhar ativo dentro do cinema tradicional, enfrenta um verdadeiro dilema: ou se masculiniza, estando associada a um ponto de vista e características tradicionalmente reservadas aos homens, ou se vê capturada dentro de uma narrativa de desejo que reafirma a sua passividade. “The woman’s sexuality, as spectator must undergo a constant process of transformation. She must look, as if she were a man with the phallic power of the gaze, at a woman who would attract that gaze, in order to be that woman.” (Doane, 1987, p.157).

Esta premissa demonstra como a construção de uma personagem enquadrada no *female gaze* seria problemática dentro do cinema clássico uma vez que a linguagem visual estava estruturada para impedir que a mulher ocupasse um lugar de verdadeiro sujeito.

E. Ann Kaplan, em *Women & Film: Both Sides of the Camera* (1983), trouxe uma abordagem diferente na questão dos papéis da mulher no cinema, tanto no ecrã como por detrás dele. A autora enfatiza a importância de mulheres na produção audiovisual, contudo aponta também que haver mulheres realizadoras não será suficiente para garantir uma mudança de paradigma, pois o olhar feminino também poderia ser condicionado por ideologias patriarcais. Isto leva-nos a questionar se o *female gaze* estará efetivamente apenas relacionado com o género da pessoa que realiza o filme ou então na forma como os argumentos e respetivas personagens são explorados numa produção filmográfica.

A autora argumenta que uma produção audiovisual deveria envolver não apenas um olhar feminino por trás da câmara, mas sim contribuir para uma desconstrução ativa das convenções narrativas que sustentavam o *male gaze*. “[...] discutir a opressão da mulher dentro do texto do filme não é o bastante: a linguagem do cinema/descrição da realidade também deve ser questionada, de forma que haja uma rutura entre a ideologia e o texto.” (Kaplan, 1983, p.188).

2.2 PRÁTICAS E PERSPETIVAS CONTEMPORÂNEAS

Nos dias de hoje, o conceito de *female gaze* passou por uma evolução profunda e significativa, deixando de ser apenas uma simples inversão ou resposta *ao male gaze*, tal como originalmente formulado por Laura Mulvey. Embora o termo tenha surgido como um ato de protesto ao *male gaze*, ou seja, de nomear um olhar alternativo ao domínio do olhar masculino, que tradicionalmente objectifica a mulher no cinema, o *female gaze* contemporâneo ganhou contornos mais amplos, complexos e interseccionais. Esta transformação é visível nas reflexões de Joey Soloway, que se tornou uma das vozes centrais na reconfiguração deste conceito.

No seu ensaio e *masterclass* intitulada de *The Female Gaze* (2016), Soloway propõe uma reconceptualização do termo *female gaze*, que rompe com a oposição binária tradicional entre masculino e feminino. Em vez de simplesmente inverter o olhar, substituindo a objetificação das mulheres, Soloway propõe uma abordagem que privilegia a empatia, a emoção e a intimidade das personagens. O *female gaze*, para si, não é sobre o género de quem está por trás da câmara, mas sobre a forma como a câmara é utilizada para representar o universo interior das personagens e transmitir as suas experiências de forma sensível e subjetiva.

Nesta abordagem, a câmara torna-se quase uma extensão do corpo da personagem, convidando o espectador a habitar no seu íntimo emocional. Esta prática de olhar procura desmontar a lógica visual patriarcal que tende a transformar os corpos, especialmente os corpos femininos, em objetos de desejo ou de controlo. O *female gaze* pretende criar um espaço de identificação, conexão e cuidado com quem está no ecrã. Trata-se de um olhar que escuta, que se aproxima, que respeita o ritmo interno das personagens e que as reconhece como sujeitos com agência e profundidade emocional.

Soloway identifica nessa forma de olhar uma intenção política e estética pois desafia as hierarquias do olhar patriarcal e abre espaço para outras formas de existência e representação. No entanto, ao longo do tempo, o autor começou a reconhecer que o próprio termo *female gaze* podia tornar-se limitador se interpretado de forma essencialista, isto é, como se estivesse necessariamente ligado a pessoas do sexo feminino ou a um olhar "naturalmente" feminino. Por isso, passou a

defender uma visão mais fluida e expansiva, onde o que importa não é o género do criador, mas sim a qualidade do olhar: a forma como se representa, com que intenção, com que sensibilidade, e que tipo de relação se constrói entre a câmara, a personagem e o público.

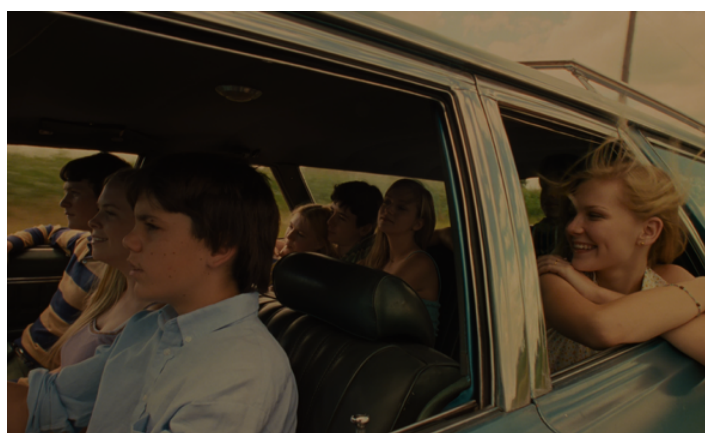
Assim, Soloway reconhece que este olhar pode ser praticado por qualquer pessoa, independentemente da sua identidade de género. Pode tratar-se de *female gaze*, mas a também pode ser *feminine gaze*, *feminist gaze*, *queer gaze* ou *non-binary gaze*. Poderá dizer-se que a questão central do *female gaze* já não será a identidade de quem concretiza a obra filmográfica ou se pretende contradizer o *male gaze*, mas sim a ética do olhar. É uma forma de ver que procura representar a complexidade humana, a pluralidade das experiências e as nuances emocionais que não cabem numa lógica de dominação ou objetificação.

O termo *female gaze*, segundo Soloway, "*holds everything at once*", ou seja, tem a capacidade de conter múltiplas camadas e "*gazes*". O termo acaba por existir devido à sua resposta inicial ao *male gaze*, contudo, atualmente, e após ser questionado sobre se é possível haver homens a fazer filmes com *female gaze* ou sobre a diferença entre *female gaze* e *feminist gaze*, Soloway realça que atualmente o *female gaze* é um termo holístico.

2.2.1 OBRAS CINEMATOGRÁFICAS ENQUANTO ESPAÇOS DE INVESTIGAÇÃO

Tendo em conta a perspetiva contemporânea exemplificada, existem produções que exploram o desejo, a intimidade e a experiência feminina sem recorrer à objetificação e focando-se na experiência das personagens e da relação que o espectador cria com elas. Exemplos disso são filmes que apresentam, no caso, corpos femininos de maneira não fetichizada, dando dessa forma espaço à complexidade psicológica e emocional das personagens. Um exemplo notório da representação do íntimo de personagens femininas é o *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999). Através deste filme, é ilustrada uma abordagem que privilegia a subjetividade feminina e utiliza recursos que contrariam a objetificação das protagonistas. Em vez de erotizar os corpos das irmãs *Lisbon*, Coppola utiliza uma atmosfera onírica e melancólica para revelar a distância entre a fantasia masculina e a realidade vivida pelas jovens irmãs.

A narração, feita pelos rapazes que as olham de forma retrospectiva, expõe o seu olhar idealizado, mas as escolhas e recursos utilizados, nomeadamente da montagem, subvertem esse olhar, não o satisfazendo. Nunca temos pleno acesso aos corpos ou desejos das jovens, apenas à sua ausência, silêncio e dor. Desta forma, Coppola cria uma crítica e propõe uma sensibilidade mais próxima e contemporânea do *female gaze*, onde o mistério e a interioridade das personagens femininas são respeitados, e não explorados. O espectador consegue sentir uma maior proximidade do íntimo das personagens principais.



Fonte: (Filmin, 2025)

Figura 1 - *Still* de "The Virgin Suicides" (1999)



Fonte: (Filmin, 2025)

Figura 2 - *Still* de "The Virgin Suicides" (1999)

Por outro lado, o filme "*Fat Girl*", realizado por uma mulher, demonstra explicitamente que o *female gaze* não está necessariamente relacionado com o

género da pessoa responsável pela realização. Neste caso, o enredo encara as personagens principais, femininas, de uma forma crua e praticamente insensível. Sendo uma obra de ficção, esta abordagem resulta de uma escolha deliberada de realização (e também de montagem), que optou por apresentar a narrativa de determinada forma.

“*Fat Girl*” (2001), Breillat evoca um retrato visceral e perturbador da sexualidade feminina na adolescência. A narrativa acompanha, também, as irmãs *Anaïs* e *Elena* durante umas férias de verão, onde estas exploram as complexidades da descoberta sexual, das dinâmicas familiares e das imposições sociais sobre o corpo e a identidade feminina - temas também abordados em *The Virgin Suicides* (1999). Com uma abordagem crua e sem concessões, a realizadora expõe a brutalidade das experiências vividas pelas protagonistas, desafiando, efetivamente, o olhar patriarcal no cinema, partindo de uma estética realista e contemplativa, porém bastante desprovida de causar qualquer empatia ao espectador.

Embora a realizadora seja frequentemente referida em debates de cinema feminista, essa associação deve-se à forma como aborda a sexualidade feminina de uma maneira abrupta, sem suavizar ou atenuar a experiência. Esta abordagem, em todo o caso, desafia o público a olhar para as mulheres de forma desconfortável e não prazerosa, contudo é pertinente questionar: Tendo em conta as ideias associadas ao *female gaze* contemporâneo, estaremos, nesta obra, ainda a falar de *female gaze*? Apenas por o filme ter sido realizado por uma mulher e por apresentar as suas personagens de uma forma não objetificadora, isso torna-o um filme *female gaze*?

Na contemporaneidade existem mais formas autênticas, empáticas e sensíveis de retratar as vivências femininas em situações traumáticas sem recorrer a uma representação tão insensível e desapegada daquilo que as personagens estariam realmente a sentir perante aquelas circunstâncias. Apesar deste filme apresentar um carácter realista, acaba por tornar as personagens bastante irreais pela forma como estas lidam com situações de alto trauma.

Ainda neste tema da representação da sexualidade e intimidade de personagens femininas, importa destacar a exibição do filme *Berta* (2024) no festival Porto Femme 2025, que arrecadou o prémio de Melhor Curta-Metragem na Competição Internacional. Esta obra revela-se um excelente exemplo da forma como o cinema

contemporâneo pode abordar o trauma sexual feminino sem recorrer a imagens explícitas ou a uma representação violenta. Após a sessão no festival, a realizadora participou numa conversa com o público e partilhou a sua perspetiva criativa e ética sobre o modo como optou por representar a experiência traumática da protagonista. No seu entender, não lhe faz sentido mostrar o ato de violação da personagem principal. Não é necessário reproduzir essa violência para que o espectador compreenda a gravidade do trauma e se ligue emocionalmente à personagem. Esta decisão revela uma postura consciente e respeitosa, centrada na subjetividade da vítima, que evita a exploração sensacionalista da dor.

Ao invés de focar o olhar do espectador no agressor ou na violência em si, *Berta* (2024) constrói-se em torno da exposição sentimental da personagem principal vários anos após esse ato de violência ocorrer. Esta abordagem é, por si só, não só um ato ativista, mas também inovador no campo artístico, na medida em que subverte o modo tradicional como muitas vezes o cinema representou a violação: enquanto espetáculo de dor. Além disso, propõe uma narrativa onde a dignidade da vítima é preservada.

Durante a conversa, foi ainda debatida a importância desta nova forma de representação no combate ao tabu que persiste em torno da violência sexual. Foi unânime entre os participantes na sala que abordar estes temas através da subjetividade e da sensibilidade pode ser uma via mais eficaz para gerar empatia e abrir espaço para o diálogo sobre o tema. Ao evitar a estetização da violência e ao dar voz ao trauma, filmes como *Berta* (2024) não só desafiam convenções cinematográficas, como contribuem ativamente para a desnormalização do silêncio e da vergonha que recaem regularmente às vítimas.

Este caso evidencia como o *female gaze* contemporâneo pode operar não apenas como uma oposição ao olhar masculino objetificante, mas como uma proposta alternativa de representação: mais ética, mais íntima, mais humana. Ao colocar o foco na perceção da mulher e no seu mundo interior, algumas destas obras rejeitam a exploração visual da dor e favorecem narrativas que dignificam, complexificam e aprofundam as experiências femininas mesmo quando marcadas por violência sexual.

Podemos assim assumir que, atualmente, o conceito de *female gaze* tem vindo a expandir-se significativamente, incluindo perspetivas que promovam a inclusão de género, sexualidade e também uma reflexão crítica sobre a forma como as histórias são contadas no grande ecrã.

Neste sentido, o *female gaze* atual já não se limita a ser uma simples reação ao *male gaze*; tornou-se num campo fértil onde emergem possibilidades de olhar e de sentir, ultrapassando as fronteiras do seu entendimento inicial.

2.3 MODO DE MONTAR

Durante o processo de concretização de uma obra cinematográfica, a montagem é um momento em que a matéria bruta ganha forma, ritmo e respiração. Mais do que uma operação técnica, montar é um gesto narrativo e sensível: define-se o tempo de um olhar, o silêncio entre duas frases, o instante em que se escolhe cortar ou permanecer. É neste espaço que se molda também o modo de olhar, e com ele, a perspetiva através da qual o espectador se aproxima da narrativa. Quando falamos em *female gaze*, a montagem surge como uma das instâncias privilegiadas para a sua expressão, precisamente porque ali se concretizam escolhas que determinam o modo de como uma personagem, a sua emoção e as suas relações são representadas na sua forma final.

É precisamente este modo de montar, atento às emoções e à respiração interna da narrativa, que montadoras como Gege He procuram cultivar no seu trabalho. A montadora refere-se ao impacto emocional da edição como núcleo do processo criativo: “Editing is one of the most powerful aspects of filmmaking; it dictates perspective, rhythm, and emotional impact” (2025). As suas referências, como Dede Allen e Céline Sciamma, apontam para formas distintas de alcançar este impacto: a primeira através de ousadia formal e da intuição rítmica, a segunda pela contenção, pelo silêncio e pela proximidade emocional. Em ambos os casos, o que está em jogo é uma ética da montagem que privilegia um método mais sensível ao universo de cada enredo.

Ao recentrar a montagem na emoção e na experiência subjetiva abre-se espaço para outras temporalidades e outras formas de ver. O *female gaze*, neste contexto,

não se afirma tanto pela identidade de quem edita, mas pelo modo como se edita: com atenção ao detalhe, aos conflitos internos das personagens, à hesitação, à respiração entre palavras. Uma montagem que acompanha em vez de dominar, que revela em vez de expor.

É a partir deste entendimento do gesto de montagem, como um gesto empático e sensível que se desenvolveu a construção da curta-metragem *Mais Alto*, explorando como a estrutura do filme pode traduzir o percurso emocional da protagonista sem o explicar de forma abrasiva.

3 *MAIS ALTO (2025)*: NARRATIVA DE AUTODESCOBERTA E INTIMIDADE NO FEMININO

A curta-metragem *Mais Alto* (2025) parte de um argumento que privilegia as problemáticas interiores da protagonista, através da exploração do seu percurso de autodescoberta e de libertação. *Clara*, a protagonista, é uma rapariga introvertida, com dificuldades em afirmar-se e em expressar o que sente. O encontro com *Lívia*, uma colega mais confiante e espontânea, desencadeia um processo interior marcado por tensão, vergonha e desejo. No decurso de uma tarde passada com o grupo de amigos de *Lívia*, *Clara* aproxima-se gradualmente de *Lívia*, num jogo subtil de troca de olhares e significados por detrás dos diálogos. O beijo que desperta o clímax da curta-metragem, e a conseqüente fuga da *Clara*, revelam não apenas a intensidade emocional daquele momento, mas também a sua fragilidade.

O filme termina com um convite à libertação: o grito. Num gesto simbólico e transformador, *Lívia* convida *Clara* a gritar, cada vez mais alto, como forma de enfrentar o medo e encontrar confiança em si mesma. Estes momentos, embora simples, concentram a essência do filme: a passagem da contenção à expressão, da vergonha à autoaceitação, da interioridade silenciosa à manifestação vocal do eu.

A montagem de *Mais Alto* foi concebida a partir de uma sensibilidade centrada na subjetividade feminina, recusando soluções narrativas fechadas ou dramatizações excessivas. Deste modo, assume um papel ativo na construção do universo interior de *Clara*, respeitando os seus silêncios, os seus olhares, o seu ritmo. O filme trabalha,

assim, com a gramática do *female gaze*, não apenas pela temática, mas também como é abordada através das escolhas formais e rítmicas que o estruturam.

Seguidamente, será analisado o modo como *Mais Alto* constrói uma narrativa de autodescoberta e intimidade através de um olhar sensível ao feminino. A atenção recairá sobre a linguagem visual e sonora, as escolhas de montagem e a forma como o espaço emocional da protagonista é progressivamente desvendado ao espectador. Esta abordagem permitirá pensar a curta-metragem como um exercício de escuta e representação da experiência feminina da protagonista, onde o gesto de ver e montar se transforma num espaço de empatia e reconhecimento.

3.1 PREPARAÇÃO E PROCESSO: A CONSTRUÇÃO DE UMA INTENÇÃO

Desde os primeiros estágios da pré-produção de *Mais Alto*, ficou determinado que a montagem teria um papel fundamental na construção da narrativa e na forma como a subjetividade feminina da personagem principal *Clara* seria amplificada. O desafio não era apenas estruturar a história de Clara ao conhecer *Lívia*, mas fazê-lo através de uma abordagem que fosse naturalista, empática e fiel a uma experiência feminina real.

Ao longo do processo de estabelecimento de intenções para a curta-metragem, estabeleci um diálogo próximo com o realizador e com os restantes departamentos, especialmente com o de fotografia, para garantir que as escolhas visuais, estéticas e narrativas sustentassem as intenções mencionadas. Esse diálogo, inicialmente, foi mantido a um nível genérico, por oposição a escolhas muito particulares, e.g., escolhas de tipos de planos e paleta cromática. Simultaneamente, enquanto montadora, fui sempre projetando formas de materializar/concretizar o *female gaze*.

A primeira fase da pré-preparação envolveu uma análise detalhada do argumento e do seu polimento. A ideia era entender como a progressão emocional de *Clara* ao conhecer *Lívia* poderia ser transmitida de forma implícita, sem recorrer a diálogos demasiado expositivos, mas através da linguagem corporal, da troca de olhares e dos elementos visuais subtis. Durante este processo, existiu uma grande envolvimento e colaboração de todo o departamento de realização para que estes

objetivos fossem concretizados e todos os elementos estivessem satisfeitos com a versão finalizada do argumento.

Na posse da versão final do argumento, comecei um acompanhamento direto com a direção de fotografia em alguns momentos iniciais, em que discutimos as intenções já discutidas e decididas com a Realização, como da montagem, explicitando as ideias fundamentais que queríamos trazer à curta-metragem e de que forma estas podiam ser exploradas através do tipo de planos, os enquadramentos e da paleta cromática, a partir da função que cada um desempenhava. Optámos por planos que privilegiassem a proximidade e a intimidade do ponto de vista da *Clara*, realçando a forma como esta se sente perante os eventos pelos quais passa.

Sendo a montagem um dos pilares que orientaria o olhar do espectador, mantive, durante toda a pré-produção, um diálogo constante com o realizador para garantir que a construção da narrativa visual refletisse o *female gaze* de forma autêntica e desejada por ambos. Discutimos, dentro de muitas outros assuntos, sobre como a montagem poderia surgir como uma forma de afastar de convenções tradicionais que frequentemente subjugam a mulher no cinema, optando por uma abordagem que privilegiasse a subjetividade e a percepção sensorial das personagens. A escolha dos planos a manter, a duração dos olhares trocados entre *Clara* e *Lívia* e a forma como os gestos e pequenos detalhes seriam realçados foram aspetos debatidos minuciosamente. Contudo, a montagem teria um ritmo mais orgânico, respeitando o tempo emocional das personagens e dando espaço à sua intimidade sem artificialismos. Em vez de construir a narrativa a partir de uma perspetiva externa e distanciada, a ideia era inserir o espectador dentro do universo de *Clara*, fazendo com que as emoções transparecessem de maneira subtil. Na fase de montagem propriamente dita, o objetivo foi, como acordado com o realizador, criar um ritmo que refletisse a imersão gradual na intimidade das personagens. Em vez de uma edição clássica e objetiva, privilegiaremos cortes mais intuitivos, permitindo que certos momentos se prolongassem para captar a respiração emocional das cenas.

Este processo de pré-produção e pré-preparação para a montagem demonstrou como a montagem pode ser essencial para reformular e repensar o caminho que a curta-metragem pode seguir, estabelecendo e dialogando de forma constante sobre as intenções de cada um para o filme e das necessidades que o mesmo implica.

3.2 A MONTAGEM ENQUANTO LUGAR DE EXPLORAÇÃO

A montagem, longe de ser apenas uma etapa técnica do processo cinematográfico, revela-se um campo de experimentação, quer sensorial quer conceptual. Ou seja, é nela que encontramos um verdadeiro espaço de exploração narrativa, emocional e até mesmo de introspecção. No contexto da curta-metragem *Mais Alto*, a montagem não surge meramente como uma sequência de planos, mas como um gesto consciente e pensado de como causar ao espectador um sentimento de empatia, reconhecimento e proximidade com a personagem principal *Clara*. Assim sendo, será pertinente assumir que esta etapa estará altamente relacionada e influenciada pelas ideias do *female gaze*.

Se o *female gaze*, na sua concepção contemporânea, se traduz numa ética do olhar, como nos propõe Joey Soloway, então a montagem assume-se como um meio essencial para o manifestar. Não é apenas a câmara que anda “junto” com a personagem principal, mas também as escolhas conscientes da montagem que escolhe onde repousar, onde permanecer, onde cortar, e quando deixar as ações respirarem. A montagem torna-se, assim, um campo ciente onde se traduz e eleva sensações de afeto e de intuição, onde o tempo do filme se aproxima do tempo interno da personagem e promover o tão dito universo holístico que o *female gaze* incita, segundo Soloway.

Em *Mais Alto*, esta dimensão da montagem torna-se particularmente evidente no modo como o desejo e a descoberta são representados. Através de um ritmo orgânico, sensível à hesitação, ao silêncio e às pausas que definem a experiência subjetiva de *Clara*, a narrativa não é empurrada por elementos exteriores, mas conduzida por intuição, microexpressões, gestos contidos e olhares que só ganham significado quando são acolhidos no tempo certo.

Este lugar de exploração e sensibilidade que a montagem representa, neste contexto, é também um lugar que abre espaço para a subjetividade, subtilidade, para o não-dito e para o implícito sentido pela personagem principal. Esta escolha não é apenas estética, é essencial para o sentido do filme.

De igual modo, a própria prática da montagem foi atravessada por uma metodologia intuitiva e exploratória. Ao optar por não seguir rigidamente a *shotlist* ou o argumento na fase inicial da montagem, foi permitido um distanciamento que, paradoxalmente, criou maior proximidade com a matéria emocional do filme. Esta abertura ao acaso e ao instinto é, em si, uma postura que privilegia o improvisado e a dúvida, que são valorizados enquanto motores da criação.

A montagem, em todo o caso, tornou-se também num espaço de reescrita. Não apenas do enredo em si, mas da forma como ela é sentida e percebida. Ao realçar certos planos, omitir falas ou alterar a ordem estabelecida, enquanto montadora intervim diretamente na construção do significado do filme. Cada decisão transporta uma carga artística, um olhar também pessoal sobre como contar a história. O corte não é neutro e a sua duração não é arbitrária. Além disso, a escolha de onde permanecer é uma forma de dizer que “isto importa”, e será aí que reside, também, a potência exploratória da montagem.

Esta etapa revelou-se um espaço de negociação constante entre o olhar autoral e o coletivo, entre a subjetividade da montagem e a intenção da realização. Assim, a montagem torna-se numa zona de partilha e de construção conjunta de sentido, onde o *female gaze* se materializa não apenas no resultado, mas no próprio processo de criação que promove os princípios de compreensão.

3.2.1 O MONTAR GUIADO PELO FEMALE GAZE

Montar guiado pelas ideias associadas ao *female gaze* é, antes de tudo, um gesto de reposicionamento. Trata-se de um conjunto de escolhas que procuram virar o olhar para o mundo interior das personagens através de um posicionamento sensível. Não se trata apenas de inverter o vetor do olhar, da objetificação para a empatia, mas de repensar a própria gramática associada ao cinema: o tempo, o ritmo, o foco e o silêncio.

Neste caso, a montagem, inspirada nestes princípios, procurou constantemente recentrar a experiência emocional de *Clara* como eixo narrativo. Ou seja, esta opção implicou abandonar certos automatismos da linguagem audiovisual clássica

(associada ao olhar patriarcal), como o corte rápido para o clímax ou o uso de close-up sexualizado. O foco da montagem não esteve nos acontecimentos exteriores, mas na forma como esses acontecimentos reverberam dentro da protagonista.

A primeira interação direta entre *Clara* e *Lívia*, por exemplo, não foi tratada como um simples ponto de viragem no enredo, mas como um momento emocionalmente relevante que deveria ser prolongado, em que o tempo da montagem dilata a hesitação, a curiosidade, a surpresa, o desejo e a intimidade. Em vez de acelerar ou sublinhar a tensão com cortes evidentes, a montagem escolheu repousar, contemplar e compreender. Este “ritmo interno”, como propõe Soloway, tornou-se o compasso do filme: é *Clara* que dita o tempo do espectador.

Guiar a montagem pelo *female gaze* é também um exercício de escuta das entrelinhas: daquilo que não é dito, mas sentido e que ainda assim é fundamental. Significa montar com atenção às pequenas variações de olhar, aos silêncios carregados, aos gestos involuntários. Esses detalhes, quando respeitados no tempo e no espaço do plano, constroem uma linguagem que valoriza o invisível e o implícito. O que se vê não é apenas o que acontece, mas o que pulsa por detrás da ação, e que permite ao espectador ter plena leitura daquilo que a personagem principal quer e sente, e que vai além dos diálogos.

Neste sentido, montar com o *female gaze* não é simplesmente ilustrar uma narrativa feminina, mas trabalhar ativamente na desconstrução das lógicas de como se deve olhar. A montagem passa a ser um agente transformador e não um mero instrumento técnico. Assim, ela contribui para a criação de um imaginário audiovisual mais sensível e plural.

Importa também sublinhar que esta abordagem não implica suavizar ou idealizar a representação feminina. O *female gaze* não será sinónimo de romantização, este aproxima-se mais de ideias ligadas à complexidade e questionamento e, por isso, guiar a montagem através dele é, muitas vezes, confrontar o desconforto e a dúvida, mas fazê-lo com consciência na forma como se expõe o enredo. É um olhar que se aproxima sem invadir.

Em *Mais Alto*, a escolha por não mostrar diretamente certos momentos ou por omitir falas é também uma forma de resistir à forma superficial de representar a experiência feminina. A ausência torna-se presença e o espectador, ao ser convidado

a completar o que não é mostrado ou dito, torna-se coautor ao ser obrigado a ter um olhar mais atento e emancipado. A montagem, assim, também permite que o espectador seja ativo e consciente e que se sinta emergido no universo de *Clara*.

3.2.2 INTIMIDADE, SEXUALIDADE E FEMINILIDADE

A montagem, quando orientada por uma perspectiva *female gaze*, feminista e sensível à experiência feminina, é particularmente importante no que toca à representação da intimidade. Esta não pretende representar a intimidade como um espetáculo voyeurístico, mas como espaço sujeito a sensibilidade de momentos vulneráveis. Neste sentido, a intimidade, a sexualidade e a feminilidade, longe de serem reduzidas a categorias essencialistas, surgem em *Mais Alto* como dimensões da vivência de *Clara*, articuladas de forma subtil e profundamente sensorial.

A sexualidade feminina, historicamente distorcida no cinema, foi frequentemente representada a partir de um olhar externo, muitas vezes machista, que a fetichiza, a domina ou a transforma num ponto de viragem dramática. Nesse modelo narrativo, a intimidade feminina é muitas vezes explorada não para compreendê-la, mas para gerar prazer visual ou tensão narrativa, o que Mulvey identificou nos primórdios da discussão sobre o *female gaze*.

A montagem realizada neste caso de estudo propõe um caminho diferente. A intimidade de *Clara* não é simplesmente consumida, mas partilhada. A sua sexualidade não é representada como uma performance para um olhar externo, mas como uma experiência em construção interna marcada por dúvidas, hesitações, desejo e descoberta. A montagem desempenha um papel central nesse processo: ao escolher permanecer em certos planos, ao respeitar o ritmo dos olhares trocados, ao não cortar prematuramente os momentos de conexão entre *Clara* e *Lívia*, constrói-se um espaço de empatia que também se estende ao espectador.

Esse espaço de intimidade e como ele é representado é extremamente relevante. O facto de a câmara e a montagem se recusarem a invadir ou objetificar a relação entre *Clara* e *Lívia* é um gesto de resistência. A sensibilidade ao feminino e à feminilidade que aqui se constrói é feita de pequenos gestos: um toque hesitante, um respirar mais profundo, um silêncio carregado, os momentos de partilha, os gestos

subtis que, longe de explicitar, sugerem de forma naturalista. Ao contrário do que acontece em representações dominadas por estereótipos femininos (a mulher como sedutora, ingênua ou disponível), a feminilidade aqui é um campo de experiência complexa, marcada pela interioridade, pela ambivalência e pela sensibilidade.

A montagem, neste contexto, torna-se quase corporal: ela aproxima-se, mas recua quando necessário; toca, mas não violenta; escuta, mas não interroga. Trata-se de uma abordagem sensível à sexualidade feminina, onde o erotismo não é encenado para o prazer alheio, mas sentido através do ponto de vista da própria personagem, de forma naturalista. Esta opção aproxima-se da proposta de realizadoras como Lucía Forner Segarra e Sofia Coppola (anteriormente referenciadas), que também exploram a sexualidade e intimidade com sensibilidade, respeito e profundidade psicológica.

Em *Mais Alto*, a montagem acolhe essa mesma postura: não há pressa em nomear o que Clara sente, nem em fechar as cenas com respostas definitivas. A montagem acompanha este desdobramento emocional, valorizando os momentos de pausas e, com isso, afirma a legitimidade da subjetividade feminina como centro da experiência fílmica.

Por fim, este modo de trabalhar a intimidade e a sexualidade é também uma forma de reparar uma tradição cinematográfica que, durante décadas, associou a exposição do corpo feminino à exploração e à dor.

3.2.3 ENTRE OS SILÊNCIOS E OS GESTOS: DA SALA AO DESFECHO ENTRE *CLARA* E *LÍVIA*

É na sala de estar da casa de *Miguel*, espaço aparentemente banal, que se inscreve o verdadeiro clímax de *Mais Alto*. Quando *Miguel* e *Alexandra* se ausentam em direção à cozinha, deixando *Clara* e *Lívia* sozinhas, instala-se uma atmosfera entre as personagens diferente: mais densa e constrangedora. A tensão emocional entre as duas personagens intensifica-se, não pela verbalização explícita, mas através de um campo sensível de troca de olhares, gestos contidos e conversas superficiais que ocultam um desejo latente.

O que a montagem desenha a partir deste momento é uma progressiva intensificação do íntimo entre as duas personagens: não apenas no sentido da

intimidade física, mas na progressiva proximidade que se estabelece a partir desse momento. A montagem acompanha este percurso de forma atenta: opta por não interromper silêncios, permite que os planos se alonguem e insiste nas transições suaves, na cadência sensível do tempo interno das personagens, principalmente de *Clara*. O clímax constrói-se, assim, por camadas: visível, invisível, emocional e quase corpóreo.

A conversa entre *Clara* e *Lívia*, embora aparentemente circunstancial, carrega consigo um subtexto denso que é enaltecido devido ao facto de a montagem ter estado, lentamente, a guiar o espectador para esta tensão que existe entre as duas personagens. A conversa, nesta instância, gira em torno de temas banais (os desenhos do caderno, amigos, etc.), mas os seus gestos e olhos contam outra história que está a acontecer em paralelo. O diálogo funciona como uma cortina que cobre os pensamentos das personagens: o verdadeiro conteúdo da cena é veiculado através das microexpressões, dos silêncios, das pausas, dos olhares. A montagem compreende isto e age em conformidade, recusando sobrepor significados àquilo que está a acontecer e em vez disso dá tempo à ambiguidade.



Figura 3 - *Still* de *Mais Alto* (2025)



Figura 4 - *Still* de *Mais Alto* (2025)

Esta certeza de recusar explicitar demasiado é central ao *female gaze*, tal como aqui praticado. Ao contrário da lógica patriarcal que valorizam clímax visível e a progressão narrativa invasiva, o *female gaze* reivindica a possibilidade de construir tensão a partir do indeterminado, do sensível, do naturalista e do implícito. A montagem torna-se, neste momento, uma forma de escuta e uma ferramenta de presença atenta, que acompanha a emoção sem impô-la, que observa sem explorar, que guia sem controlar.

Quando o beijo entre Clara e Lívia acontece, não é tratado como uma explosão de emoção nem como um momento de viragem abrupta. Pelo contrário, é a cristalização de uma linguagem que vinha sendo construída. É um gesto que inscreve na continuidade do silêncio e da hesitação. A montagem respeita-o dessa forma: sem dramatização, sem realce musical ou visual, mas como uma espécie de libertação contida que, precisamente por não ser grandiosa, é profundamente realista.



Figura 5 - *Still* de *Mais Alto* (2025)



Figura 6 - *Still* de *Mais Alto* (2025)

Contudo, o beijo é apenas uma inflexão: não o fim da tensão, mas o início de uma outra fase. O verdadeiro clímax narrativo e emocional surge na cena seguinte, onde, num espaço mais aberto e já transformado pelo momento anteriormente partilhado, *Clara* permite-se desabafa com *Lívia*. É neste momento que, pela primeira vez, as palavras surgem transparentes em função dos sentimentos por detrás da cortina. Clara chora, não por dor, mas por alívio, confusão, e contacto com a realidade e consigo própria. É um ato que não surge em torno de um conflito, mas sim da escuta das suas emoções que, até então, permaneciam contidas.

A montagem acompanha esta sequência com extrema contenção e respeito. Os cortes entre pontos de vista, a câmara a surgir de forma não invasiva e a escolha de prolongar os planos, de deixar os pensamentos respirarem no ecrã, é uma tomada de posição: uma recusa da espetacularização do conflito interno da personagem e uma valorização do íntimo como centro narrativo legítimo.

Neste momento, a nova partilha entre as personagens surge como uma forma de estabelecer cumplicidade que ultrapassa o desejo ou a tensão inicial. Torna-se um pacto de reconhecimento mútuo, uma espécie de escuta entre iguais, onde já não há hesitação, mas espaço de partilha. É uma cumplicidade construída não por acontecimentos exteriores, mas por presença: por aquilo que se sustentou entre os silêncios e os gestos ao longo da curta-metragem. A montagem, ao permitir que esta transição se dê com tempo, reafirma uma forma de narrar que privilegia a profundidade da experiência interior que é afirmada nesta cena final de forma sólida.



Figura 7 - *Still* de *Mais Alto* (2025)

A curta-metragem encerra com uma imagem simbólica: *Clara* grita para a rua. Não se trata de um grito de desespero, mas de um gesto de libertação. Um grito que condensa toda a trajetória emocional da personagem, que partiu da contenção e da dúvida até chegar a uma forma de expressão livre e afirmada. É aqui que fecha o arco da personagem sem o encerrar completamente porque este grito também simboliza abertura, descompressão, promessa, esperança. O último plano é o único plano do filme que é cortado abruptamente, para permitir ao espectador interpretá-lo e questionar-se sobre o que poderá vir após o fim do filme.

Esta cena marca um ponto de viragem no filme, não apenas pelo que acontece objetivamente, mas pela força daquilo que permanece em aberto. É um final profundamente relacionado com o *female gaze*: não espetacular, mas sensível, não explosivo, mas intensamente vibrátil. O espaço, o tempo e a banda sonora são as matérias da montagem e é no modo como a edição os organiza que se desenha o verdadeiro arco: o reconhecimento de um desejo nascente, a abertura ao outro, o início de uma intimidade.



Figura 8 - *Still* de *Mais Alto* (2025)

Através desta abordagem, *Mais Alto* afirma uma linguagem que se afasta de estruturas centradas no conflito e na exterioridade, para abraçar uma forma de narrar que privilegia o implícito, a interioridade e a empatia. A montagem, nesse sentido, não serve apenas à narrativa; ela constrói, organiza e revela um modo de interpretar. Um modo de estar com o outro e consigo.

3.2.4 A INTUIÇÃO ENQUANTO FERRAMENTA DA CRIAÇÃO

Num processo de montagem que se orienta pelos princípios do *female gaze* e que busca traduzir naturalismo e autenticidade, a intuição emerge como uma ferramenta primordial; não como oposto da técnica, mas como uma extensão mais sensível. Ao montar esta curta-metragem, a intuição revelou-se uma força criadora, capaz de guiar decisões que não se explicam imediatamente por regra ou estrutura, mas que respondem a uma escuta profunda da matéria filmada.

A prática intuitiva assume um estatuto central. É preciso reconhecer que a intuição, especialmente no contexto aqui desenvolvido, carrega também um potencial subversivo: ela rompe a lógica racionalista que sustenta um olhar dominador e abre espaço para formas de conhecimento situadas, corporais, emocionais, empáticas.

Durante o processo de montagem, a decisão de não seguir rigidamente o argumento ou a *shotlist*, como descrito anteriormente, não foi um gesto de negligência, mas de escuta consciente. Essa liberdade permitiu explorar as imagens com frescura, quase como se fossem redescobertas. A intuição guiou escolhas de ritmo, de continuidade emocional, de justaposição de planos, de durações silenciosas. É nesse espaço de criação intuitiva que a montagem ganha vida, não como ilustração da narrativa escrita, mas como revelação da narrativa sentida.

Essa abordagem aproxima-se de uma ética ligada ao *female gaze*: criar não para dominar ou expor, mas para ouvir, acompanhar, permitir que a obra diga o que ainda não foi dito. A intuição, nesse processo, não é um impulso cego, mas uma forma de compreender os conflitos internos da personagem principal, uma forma de sentir antes de decidir, de deixar o material falar e compreender o seu caminho. Montar torna-se um diálogo: entre a montadora, a imagem, o som e as necessidades das personagens.

É nesse ponto que a intuição se torna também uma ferramenta: não codificada, não ensinável, mas desenvolvida durante a prática artística em função do instinto. Uma montagem guiada por este tipo de características é capaz de encontrar sentidos que escapam a um planeamento rigoroso e que nascem precisamente do espaço entre plano a plano, daquilo que acontece quando se deixa que as imagens respirem juntas.

Em *Mais Alto*, esta confiança na intuição permitiu que a montagem se tornasse mais do que um encadeamento funcional de cenas: tornou-se num fio condutor invisível que liga o espectador ao universo interior da personagem principal, *Clara*. É pela intuição que se deixa um olhar terminar em vez de cortá-lo, que se escapa à lógica do previsível e se encontra o pulsar real da sequência.

Deste modo, a intuição, enquanto ferramenta da criação da montagem não foi um recurso alternativo, mas um fundamento. É através dela que a montagem afirma um olhar *female gaze* também, e que se traduz não só em teoria ou estética, mas como uma prática crucial no processo de montagem feita com atenção, escuta, empatia e confiança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre o *female gaze* é entrar num território que ainda se encontra numa constante mutação. O que começou como uma crítica ao olhar patriarcal no cinema clássico evoluiu para um campo de investigação cada vez mais plural e difícil de delimitar. Ao longo deste percurso, tornou-se evidente que não existe uma definição unívoca ou fechada do que é, ou deve de ser, o *female gaze*. Pelo contrário, o conceito parece expandir-se a cada contributo associado ao termo, mas que ainda assim se aproxima da ilutração da experiência feminina com ética, sensibilidade e intenção.

Hoje, mais do que um termo reativo, o *female gaze* revela-se como um lugar de escuta. Um campo onde diferentes pontos de vista, corpos e subjetividades encontram espaço para existir sem serem moldados à lógica minimizadora de representação. No entanto, é precisamente essa abertura que levanta também novas interrogações. Ao acolher perspetivas *queer*, não-binárias, pós-coloniais, interseccionais e múltiplas, o *female gaze* caminha para uma configuração holística que transcende a própria noção de género como eixo central. E neste gesto de expansão, poderá também estar em risco de uma certa diluição.

Será que este olhar, ao tentar incluir tudo, corre o risco de se esvaziar? Estaremos perante um movimento de autodestruição criativa, onde o *female gaze* já não se distingue claramente do *feminist gaze*, do *queer gaze*, ou de qualquer outro olhar

sensível à experiência vivida por um corpo? Ou será precisamente nessa fluidez e nessa recusa de limites fixos que reside a sua potência contemporânea?

O que ficará claro é que o *female gaze*, enquanto proposta estética e estrutural, não se esgota numa fórmula. Não depende unicamente da identidade de quem cria, nem pode ser reduzido a um conjunto de técnicas ou recursos visuais. É, acima de tudo, uma prática ética de olhar: um modo de ver e dar a ver que respeita a complexidade emocional, a interioridade e a autonomia de quem é representado.

No gesto de montar, estas ideias ganham forma concreta. A montagem torna-se num espaço de decisão íntima, onde se escolhe o que mostrar, quanto tempo olhar, quando cortar ou permanecer. Foi nesse território, na prática da curta-metragem *Mais Alto*, que foi procurado um modo de olhar que escuta, que não impõe ritmo, mas acompanha-o, e que torna o invisível em matéria narrativa. A montagem revelou-se, assim, como um lugar possível para manifestação de uma ética do *female gaze*: sem pressões totalizantes, mas com atenção ao detalhe, à dúvida, à respiração das emoções, à experimentação.

Se o cinema continua a ser um espelho de estruturas sociais, talvez o desafio do *female gaze* seja precisamente esse: manter-se inquieto. Continuar a questionar o que se mostrar, como mostrar, por quem, e para quem. E talvez, mais do que encontrar respostas definitivas, o que importa seja continuar a afinar o olhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1908). *Política* (B. Jowett, Trans.) Clarendon Press. (Obra original publicada a 350 a.C)
- Beauvoir, S. de. (1949). *Le deuxième sexe* [O segundo sexo]. Paris: Gallimard.
- Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Antígona.
- Bozon, M. (2002). *Sociologia da sexualidade*. François de Singly.
- Breillat, C. (Realizadora). (2001). *Fat Girl* [À ma sœur!]. France: Rézo Films.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Chytilová, V. (Realizadora). (1966). *Daisies* [Filme].
- Coppola, S. (Realizadora). (1999). *The Virgin Suicides*. United States: American Zoetrope.
- Coppola, S. (2023). *Archive Sofia Coppola*. Mack Books.
- Crenshaw, K. W. (1987). *On intersectionality: Essential writings*. The New Press.
- Dancyger, K. (2011). *The technique of film and video editing: History, theory, and practice*. Elsevier Inc.
- Dmytryk, E. (1984). *On film editing: An introduction to the art of film construction*. Focal Press.
- Dunye, C. (Realizadora). (1996) *The watermelon woman* [Filme].
- Eisenstein, S. (1949). *Film form*. A Harvest Book.
- Eisenstein, S. (1968). *The film sense*. London: Faber and Faber.
- Forner Segarra, L. (Realizadora). (2024). *Berta* [Curta-metragem]. Espanha: Produção independente.
- Gay, R. (2014). *Bad Feminist*. Harper Perennial.
- Gerwig, G. (Realizadora). (2019). *Little Women* [Filme].
- Gilman, C. P. (1892). *The yellow wallpaper*. *The New England Magazine*.
- Gilman, C. P. (1898). *Women and Economics*. Boston: Small, Maynard & Company.
- Gouges, O. de. (1791). *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*.
- Guy-Blaché, A. (Director). (1906). *The Consequences of Feminism* [Motion Picture].
- Kaplan, E. A. (1983). *Women & film: Both sides of the camera*. Methuen.
- Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, L. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Murch, W. (1995). *In the blink of an eye: A perspective on film editing*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Nogueira, L. (2010). *Planificação e Montagem*.
- Nye, A. (1988). *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Editora Rosa dos Tempos.

- Pereira, A. C. (2016). *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, LabCom. IFP.
- Piazzesi, C. (2024, May). On the "female gaze" in the interview setting: Methodological insights from fieldwork with women.
- Pizan, C. de. (1405). *La cité des dames* [A cidade das damas].
- Platão. (2002). *A república* (Livro V, 455d). (Obra original publicada a 380 a.C.)
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Orfeu Negro.
- Rogers, A. B. (2019). *Sofia Coppola: The politics of visual pleasure*. Berghahn Books.
- Sarkar, S. (2014). Media and women image: A feminist discourse. *Journal of Media and Communication Studies*.
- Sciamma, C. (Realizadora). (2019). *Portrait of a Lady on Fire* [Filme].
- Silver, D. (2025). The power of the female gaze: Editor Gege He walks us through the history of women in films. *London Daily News*. <https://www.londondaily.news/the-power-of-the-female-gaze-editor-gege-he-walks-us-through-the-history-of-women-in-films/> (Consultado a 3 de Abril de 2025)
- Smith, B. L. (1854). *A brief summary, in plain language, of the most important laws concerning women*. London: Emily Faithfull.
- Soloway, J. (2016). *The Female Gaze* [Masterclass e ensaio]. TIFF – Toronto International Film Festival.
- Stanton, E. C. (1848). *Declaration of Sentiments*. Seneca Falls Convention.
- Tatsenko, P., & Tatsenko, N. (2022). *A journey through the female gaze: Media and art perspective*.
- Varda, A. (Realizadora). (1965). *Le Bonheur* [Filme].
- Vergès, F. (2019). *Um féminisme décolonial*. La Fabrique.
- Wollstonecraft, M. (1792). *A vindication of the rights of woman*. London: Joseph Johnson.
- Woolf, V. (1929). *A room of one's own* [Um teto todo seu]. London: Hogarth Press.

ANEXOS

Anexo A – Lined script (páginas 7, 8, 9 & 10 do argumento original)

CONTINUED: 7.

LÍVIA
Foste tu que fizeste isto? Fixe!

CLARA
Podes pegar, se quiseres.

Clara dá o caderno a Lívía. Lívía folheia as páginas do caderno, que estão cheias de desenhos e rabiscos.

LÍVIA
Uau, quem me dera poder desenhar como tu!

Clara retira o seu telemóvel e coloca uma música a tocar, a mesma que ela estava a ouvir no corredor.

CLARA
É o que eu oigo quando estou a desenhar.

LÍVIA
(sorri)
Gosto!

Clara pega nos seus headphones.

CLARA
Ouves melhor com isto.

Clara coloca os headphones nos ouvidos de Lívía. Clara olha para a boca de Lívía, que sorri.

LÍVIA
Então, tu tens amigos aqui na cidade? Ou no sítio de onde vens?

CLARA
Não... não muitos...

LÍVIA
Vais arranjar amigos aqui, de certeza.

CLARA
(suspira)
Eu não sei...

LÍVIA
Confia em mim. É mais fácil do que pensas.
(olha para Clara)
Eu posso ser tua amiga, se quiseres.

(CONTINUED)

CONTINUED: 8.

Clara vira o olhar para Lívía, e mantém-se focada nela durante uns longos segundos. De repente, Clara beija Lívía nos lábios, mas subitamente retrai-se.

LÍVIA (surpreendida)
Wow!

Os olhos de Clara arregalam-se e o sorriso dela desvanece rapidamente.

CLARA (envergonhada)
Desculpa... desculpa!

Clara levanta-se subitamente do sofá e corre em direção à varanda. Lívía, ainda sentada, segue Clara com o seu olhar.

4. EXT. VARANDA - FIM DA TARDE

Clara, nervosa, estende os braços na borda da varanda, olhando para a cidade, respirando de forma nervosa. O sol está baixo e o dia começa a escurecer.

Lívía entra na varanda lentamente e aproxima-se de Clara.

LÍVIA
Clara, estás bem?

CLARA (nervosa)
Desculpa. Eu não queria... Eu não sei o que é que me deu...
(voz trémula)
Eu pensei que...

LÍVIA
O que é que foi?

CLARA (com os olhos em lágrimas)
Desculpa...
(pausa)
Eu não sou boa com estas coisas...

Clara começa a chorar. Lívía afaça Clara, pondo-lhe a mão nas suas costas. Seguidamente, Clara abraça Lívía, e as duas ficam abraçadas durante uns segundos, com os olhos fechados, até Clara acalmar-se. Elas soltam-se do abraço, e Clara abre os olhos, e respira fundo. Lívía entrega-lhe o caderno e os headphones.

(CONTINUED)

CONTINUED: 9.

LÍVIA
Sabes, tu não tens que ter medo.

CLARA
Isso é fácil falar...

LÍVIA
Muitas vezes, quando vou cantar em palco, eu também fico nervosa.
(pausa)
Queres saber o meu segredo?
(pausa)
Quando eu era mais nova, para me livrar de todo o medo, eu gritava, o mais alto que podia.

CLARA
Gritavas?

LÍVIA
Sim. Eu acabei por deixar de fazer isso porque começava a assustar as pessoas.

Clara solta uma gargalhada.

CLARA
Imagino...

LÍVIA
Porque é que tu não tentas?

CLARA
O quê?

LÍVIA
Gritar, como eu fazia.

CLARA (indignada)
Uh... não. Não. Não. Estás maluca?

LÍVIA
Ninguém te vai julgar. Não te preocupes.

CLARA
Não sei quanto a isso.

LÍVIA
Anda lá.

Clara recompõe-se e, desajeitadamente, grita timidamente.

(CONTINUED)

CONTINUED: 10.

LÍVIA
Grita mais, deita para fora.

CLARA (ri)
Ok... Mas vais ser tu a fazer explicações.

LÍVIA (si)
Combinado.

Clara grita mais alto.

LÍVIA
Mais alto!

Clara solta um grito ainda mais alto e ainda mais prolongado, que quase ecoa.

FIM

4/11 - Varanda

Anexo B – Nota de intenção partilhada com a equipa na pré-produção

A montagem neste projeto tem como intenção ser um elemento central para construir a narrativa através de escolhas que desafiem as convenções tradicionais associadas à imagem feminina, focando muito na experiência autêntica e naturalista que Clara estabelece com Lívia ao longo do argumento, realçando a sua feminilidade. Pretende-se evitar a objetificação e **explorar a subjetividade feminina** de uma forma genuína e realista, **não dando apenas destaque aos diálogos mas ao implícito, através dos gestos, pormenores, decors e/ou figurinos, trocas de olhares e expressões.** Através de escolhas artísticas e técnicas, o objetivo é amplificar a subjetividade feminina e explorar a profundidade emocional de Clara e Lívia de uma forma implícita.

Anexo B – *Timeline* final

