

APARELHO VOADOR A BAIXA ALTITUDE

Cine-ensaios de J.G. Ballard e Solveig Nordlund: hologramas de um futuro próximo em que tolerância e feminismo conduzem a uma mudança de paradigma.

Ana Catarina Pereira

Ana Catarina Pereira é jornalista, investigadora do centro LabCom e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. É mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca, e doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade da Beira Interior, especializando-se em teorias feministas do cinema aplicadas ao caso português.

*“Não almejar nem os que passaram nem os que virão.
Importa ser de seu próprio tempo.”*

Karl Jaspers

RESUMO | Num país de fortes tradições ligadas ao cinema documental, onde a ficção produzida nas últimas décadas se restringe essencialmente a um dos pólos do binómio “cinema de autor versus cinema comercial”, pouco espaço tem sido legado a géneros mais específicos, como a animação, o musical ou a ficção científica. Neste contexto, *Aparelho voador a baixa altitude* constitui uma das raras incursões do cinema português pelo último género, tratando-se de uma co-produção portuguesa e sueca, estreada em 2002, que somaria 3562 espectadores em sala.*

*Dados facultados pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA).

Na sua quarta longa-metragem, Solveig Nordlund adaptou o conto homónimo de J. G. Ballard, autor de outros romances já transpostos para o grande ecrã, como o Império do sol (Steven Spielberg, 1987) e Crash (David Cronenberg, 1996). Abdicando dos efeitos especiais e cenários estereotipadamente futuristas, comuns a este tipo de produção, a realizadora recriou um universo palpável, com personagens familiares e próximas da realidade contemporânea. As imagens seleccionadas, o desempenho realista dos actores e a excelente fotografia do filme resultam assim num reconhecimento imediato (e provável receio ou desconforto) por parte de quem assiste ao filme.

No artigo que nos propomos desenvolver, tentaremos analisar estes e outros factores de identificação, bem como as marcas de um discurso feminista presentes no filme, essencialmente visíveis no que argumentamos ter constituído um processo de “feminização” do conto ballardiano. Nesta perspectiva, é de sublinhar que a narrativa fílmica se centra num fenómeno de alterações genéticas que terão vindo a afectar o mundo nos últimos 30 anos, fazendo com que as mulheres passem a gerar seres mutantes. A proibição dos nascimentos imposta pelas autoridades, associada ao facto de Judite (personagem principal, interpretada por Margarida Marinho) decidir levar a sua gravidez até ao fim, transforma este Aparelho voador (...) num espaço de debate sobre a condição humana e a decadência da sociedade. O protagonismo atribuído às personagens femininas e o próprio manifesto humanista criado por Solveig Nordlund revelam, por sua vez, a presença de uma mulher por detrás das câmaras e uma consciência política que julgamos importante reconhecer.

PALAVRAS-CHAVE | feminismo, medo, intolerância, diferença, o “outro”

J. G. BALLARD E SOLVEIG NORDLUND: O ESCRITOR E A REALIZADORA DA UTOPIA NO CAOS DA PÓS-MODERNIDADE

Começamos por centrar a nossa atenção no livro que originou a realização do filme, conscientes de que uma exegese dos escritos de James Graham Ballard equivale a um processo complexo de deambulação por vários universos. No presente artigo, e por considerada relevância contextual, destacamos apenas alguns momentos marcantes do seu percurso enquanto cidadão do mundo e escritor que reflecte sobre o mesmo*: nascido em Xangai, no ano de 1930, Ballard viveu parte da infância num campo de prisioneiros civis - experiência que ficcionaria em *O império do sol*. Aos 16 anos, mudou-se com a família, para Inglaterra. Estudou dois anos de medicina, em Cambridge, foi piloto da Força Aérea britânica, trabalhou como copywriter em agências de publicidade e foi colaborador e editor de revistas e publicações científicas.

Na década de 60 iniciou a sua carreira como escritor, assumindo-se como um dos ícones mais representativos do movimento New Wave. Nos anos seguintes, e como aforista convicto (capaz de antecipar menos catástrofes nucleares do que uma realista desintegração de valores humanos), o autor abandonaria a apetência pela ficção científica, à medida que conquistava um lugar singular na literatura mundial. Com textos nitidamente autobiográficos e mainstream, Ballard torna-se um intérprete privilegiado da simbiose entre a razão e o horror que determina o século passado, e da qual considera ter resultado uma ambiguidade extrema, mistificada por um suposto desenvolvimento tecnológico: “Armas termonucleares e anúncios de refrigerantes coexistem num universo cruamente iluminado, onde fazem lei a publicidade e os pseudo-acontecimentos, a ciência e a pornografia. As nossas vidas estão sujeitas ao império desses dois grandes leitmotivo do século XX: o sexo e a paranóia.”**

Crash (1973), *O império do sol* (1984) e *Noites de cocaína* (1996) seriam os seus romances mais aclamados, numa tríptica combinação de elementos de esferas tão díspares como a sexualidade, a ética, a história e a tecnologia. Com narrativas lineares, onde as breves descrições de factos cedem protagonismo a diálogos concisos e directamente influentes na acção, as suas obras revelam uma sintaxe pouco analítica e quase jornalística, pragmaticamente construída para atingir públicos heterogéneos.

* Elementos recolhidos em: Ballard, J. G. (2008). *Miracles of life - an autobiography*. New York: Harper Collins Publishers. E Gasiorek, A. (2005). *JG Ballard*. Manchester: Manchester University Press.

** Ballard, J. G. (1973). *Crash*. Lisboa: Relógio d'água, p. 23.

Da formação adquirida em ciências naturais, Ballard transferiria para a literatura uma objectividade cujo potencial reflexivo necessita ser descoberto por quem lê já que, nas suas palavras, “vivemos hoje dentro de um enorme romance”*, esbatendo-se a linha entre ficção e real, sonho e vida, imaginação e mundo. Ao escritor contemporâneo compete, desta forma, trabalhar a realidade rejeitando perspectivas moralistas e em funções equiparadas às do cientista que busca soluções para determinados problemas: “Tudo o que lhe resta é conceber diversas hipóteses e testá-las à luz dos factos que observa.”**

Atento às particularidades mencionadas, Bragança de Miranda define o autor como atípico dentro do género a que inicialmente se dedicou: “Contrariamente à ficção científica que sempre examinou o futuro do presente, que se salvaria seguindo os caminhos da razão, Ballard tende a interrogar o presente do futuro, nos sítios onde este é mais entrevisível. Levando, ao invés, aos limites da razão.”***Defensor de um estatuto transitório do período de caos, bem como da sua natural progressão para a ruptura e origem de novos paradigmas, Ballard seria um escritor do abismo e da utopia, que entreviu motivos de esperança na revolta, na contestação e na consciência de alguns (ainda que poucos) seres humanos. A ansiedade e a noção de esgotamento dos modelos vigentes perpassam assim, não só *Aparelho voador (...)* (originalmente publicado em 1976), como grande parte dos seus romances.

Do ponto de vista temático, julgamos que esta preocupação com a perda de valores e o legado às gerações seguintes constitui a chave que une a sua obra à de Solveig Nordlund - aspecto particularmente notório em três das longas-metragens da cineasta, coincidentemente adaptadas da literatura: *Até amanhã*, Mário (1994, a partir de conto da escritora sueca Grete Roulund, que participa na escrita do guião e que representa o papel de turista, no filme), *Comédia infantil* (1998, baseada no romance homónimo do escritor sueco Henning Mankell) e este *Aparelho voador a baixa altitude* (2002). Para além destas obras, a realizadora manteve ligações à literatura, na adaptação de *O espelho lento* (2010, curta-metragem a partir de conto de Richard Zimler) e de *A morte de Carlos Gardel* (2011, longa-metragem baseada no romance homónimo de António Lobo Antunes).

Nascida em Estocolmo, na Suécia, no ano de 1943, Solveig Nordlund tem formação superior em História de Arte. Nos anos 70, começou a trabalhar em cinema, como montadora, em filmes de João César Monteiro, Manoel de Oliveira, João Botelho, Alberto Seixas Santos e Thomas Harlan****. Fundadora do Grupo Zero*****, participou em vários filmes colectivos, entre os quais *A lei da terra* (1976), estreando-se, em 1978, como realizadora de ficção, com o filme *Nem pássaro nem peixe* (média-metragem). Para além das longas-metragens já referidas, realizou ainda *Dina e Django* (1983) e *A filha* (2003), constituindo, juntamente com Monique Rutler, Margarida Gil e Noémia Delgado, uma das representantes da primeira geração de mulheres cineastas, em Portugal.

* Idem, p. 25.

** Idem

*** Idem, ps. 7 e 8.

**** Dados biográficos consultados em Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do cinema português* (volume 1: 1962/1988). Lisboa: Caminho.

***** Cooperativa de produção, fundada no final dos anos 70, com sede no Teatro do Bairro Alto (Lisboa), onde também se encontrava sediado, e ainda hoje se mantém, o Teatro da Cornucópia. Do colectivo fizeram parte, para além de Solveig Nordlund, Acácio de Almeida, Alberto Seixas Santos, Fernando Belo, Joaquim Furtado, José Luís Carvalhosa, Leonel Efe, Lia Gama, Paola Porru, Serras Gago e Teresa Caldas, entre outros.

Com uma atenção dispersa por diferentes géneros e temas, autores como Jorge Leitão Ramos defendem que a filmografia de Nordlund não apresenta uma marca unificadora, desenrolando-se antes em ciclos fechados. Sobre esta perspectiva, pode observar-se que, em *Dina e Django*, a realizadora cede o protagonismo da acção a um casal de jovens marginais, que amam e matam como estrelas de fotonovelas. O drama de *A filha*, por sua vez, centra-se num amor paternal, absorvente e neurótico, dirigido a uma adolescente, vítima de maus tratos. A narrativa é aqui menos linear, coadjuvada pelo desempenho realista do actor Nuno Melo e pela direcção de fotografia de Acácio de Almeida. Ainda assim, se atentarmos ao facto de a infância, a adolescência e a própria preocupação com as gerações futuras constituírem temas comuns a esta última longa-metragem e à anterior trilogia de filmes (*Até amanhã*, *Mário*; *Comédia Infantil* e *Aparelho voador a baixa altitude*), o argumento relativo à falta de um estilo pessoal acaba por perder consistência. No nosso entender, a forte consciência política e social demarcada em toda a obra da cineasta pode funcionar como mecanismo propulsor de unidade temática e, conseqüentemente, de legitimação da sua postura autoral.

Reconhecendo, também neste ponto, certas intertextualidades (éticas e estéticas) entre J. G. Ballard e Solveig Nordlund, consideramos que a realizadora utiliza a arte como veículo de demonstração de três aspectos fundamentais: o desrespeito que os seres humanos nutrem entre si; a fragilidade das vítimas mais comuns; e a urgência do surgimento de novos valores, novos cuidados e novas pessoas. Sumariados de uma forma genérica, os seus filmes lançam um alerta existencialista sobre o caos que consubstancia o final do século XX e início do século XXI. A este terá que suceder-se, subentende-se, uma nova ética e um maior respeito pelo outro.

A FEMINIZAÇÃO DE UM CONTO ESSENCIALMENTE MASCULINO

A coincidência de temáticas e preocupações sociais constitui assim, como temos vindo a demonstrar, uma das sinergias e pontos fortes que relacionam a obra de J.G. Ballard e Solveig Nordlund. Restringindo agora a nossa atenção ao conto e filme que deram mote à presente investigação, centramo-nos nas especificidades que este processo adaptativo comportou, relembrando que, pelas páginas iniciais da narrativa ballardiana perpassa o convite à localização imaginária do leitor/a num resort abandonado, algures em Espanha. Nelas se viaja até um futuro próximo, em data incerta, na companhia de um trio de personagens iconoclastas: Richard Forrester (André, no filme) é o burocrata sedutor; Judith Forrester, a futura mãe-modelo; e doutor Gould, o visionário intelectual que rompe convenções.

No conto, como no filme, leitores e espectadores são informados de que, nos últimos anos, os seres humanos viveram profundas mudanças genéticas, passando a gerar seres mutantes. A obrigatoriedade de realização de exames médicos, bem como a constante detecção destas alterações, transforma o aborto induzido numa prática corrente sendo que, nos raros casos em que a gravidez é levada até ao fim, os recém-nascidos (a que Nordlund atribui o nome de “Z.O.T.E.s”) são imediatamente eliminados.

No filme, a viagem que Judite e André empreendem, durante a noite, assume o estatuto metafórico de fuga ao caos urbano e procura da verdade. O receio e a ansiedade face ao desconhecimento do código genético da criança são atenuados pelo silêncio e abandono do resort onde se instalam. Ao mesmo tempo, a bizarria das personagens com que se vão deparando, associada à cobertura televisiva noticiosa que destaca o decréscimo da população mundial, reforça as dúvidas de ambos no que concerne à identidade humana e às leis que a procuram regulamentar. Disponibilizando agora do tempo e espaço necessários para reflectir sobre o presente e o futuro, o casal consciencializa-se que a normalidade é uma subjectividade - imposta por um sistema perigosamente homogeneizador e aceite por uma estrutura social desinformada.

Recorrendo a meios de comunicação e/ou de expressão artística distintas, Ballard e Nordlund colocam-nos assim perante a possibilidade de a humanidade estar a rejeitar e eliminar a primeira geração de uma nova variante de homo sapiens, pressupondo uma distância à essência biológica e aos rígidos códigos sociais que restringem as normas de um corpo: homem ou mulher, com limites mínimos e máximos de peso e altura. Será este o hiper-real e o simulacro de Baudrillard? Começará a definir-se, na pós-modernidade, um ser pós-humano? Poderá, a partir deste questionamento, reflectir-se acerca da intransponível desigualdade da deficiência ou debilidade físicas e a sua coexistência com uma igualdade jurídica de direitos - recente e frágil conquista dos governos democráticos ocidentais? Analisando os dois objectos culturais (livro e filme), diríamos que estas questões terão interessado particularmente a Solveig Nordlund já que, no filme, o casal é confrontado com a vivência de uma Z.O.T.E. Ao conhecerem Carmem, a filha que Gould se recusou a eliminar, constata-se que estes seres possuem um sistema perceptivo distinto (são cegos e apenas sensíveis à cor verde fluorescente), uma inteligência superior e um sentido de interdependência profundo, necessitando uns dos outros para se protegerem.

Complementando a reflexão, as primeiras cenas do filme exibem um cenário orweliano, perpetuado por um sistema de governação controlador. Com um discurso iconográfico mais político do que Ballard, Nordlund ficciona em torno de uma propaganda alienadora e massiva utilizada pelo regime, mediante a exploração de gestos e slogans de um optimismo forçado e mobilizador de massas, que não se encontravam presentes no conto: ouvimos “We believe in the future” repetidas vezes, através dos altifalantes espalhados pelas ruas, sendo a versão portuguesa (“Acreditamos no futuro”) igualmente utilizada nos diálogos entre o casal e um agente da polícia ou com os hóspedes do resort. No filme, e também sem qualquer precedência literária, são ainda mostrados cartazes que reflectem uma certa homogeneização da raça, com a imagem de uma criança loira e a respectiva legenda: “This is us”.

Em termos comparativos, a obra de Ballard transparece assim menos a noção de controlo rígido por parte das autoridades, uma vez que, seguindo o percurso característico que definiu o seu estilo literário, o escritor opta por descrever exaustivamente a arquitectura luxuriante dos motéis de beira de estrada, a alienação conjunta e a euforia sexual mantida apesar dos nascimentos de criaturas mutantes. Elementos onde, de alguma forma, ecoam as suas próprias palavras: “As nossas vidas estão sujeitas ao império desses dois grandes leitmotivos do século XX: o sexo e a paranóia.”* Nordlund, por seu lado, valoriza a utilização de cenários sombrios, como o hotel abandonado de arquitectura dos anos 50 (em Tróia) e o decrépito consultório do doutor Gould, repleto de cartazes de Z.O.T.E.s

Prosseguindo a comparação das duas obras, pode dizer-se que, no processo de adaptação, Solveig Nordlund conseguiu extrair, de 20 páginas de um texto absorvente e concentrado, uma longa-metragem mais densa, contextualizada em Portugal. Nela seriam explorados novos e profícuos detalhes, mas também uma visualização e identificação distintas por parte do espectador/a: enquanto lemos Aparelho voador a baixa altitude através das sensações e personalidade conturbada de Richard Forrester, assistimos a um outro Aparelho voador (...) pelos olhos da igualmente conturbada mas mais resoluta Judite. No conto, a personagem principal é um funcionário público que desobedece à lei, pressionado por uma esposa que engravida pela sétima vez. No filme, a mesma posição é ocupada por esta mulher que manifesta um imenso desejo de ser mãe e de, simultaneamente, provar que o “sistema” é causador da eminente destruição da humanidade.

A realizadora inverte, desta forma, a masculinização do conto inicial, rompendo a limitação de uma personagem feminina que se cingia a ser incubadora de um novo ser. Sob o olhar de Solveig Nordlund, Judite assume-se como a força impulsionadora de toda a trama: é ela quem decide levar a gravidez até ao fim, impele o marido a partirem para um lugar distante e isolado, ultrapassa uma gravidez conflituosa e, sobretudo, reconhece os tabus da sociedade que a rodeia, bem como as potencialidades de uma nova forma de vida. Finalmente, é ela quem toma a decisão (influenciada pelos simbólicos encontros com Carmem) de respeitar a diferença e permitir a sobrevivência do seu filho. Ao contrário da restante humanidade - que apregoa acreditar num futuro igual ao momento presente, com sistemas hegemónicos de segregação e higienização homicidas - Judite experiencia a epifania de que estes recém-nascidos não são monstros. Ao aproximar-se de Carmem, a gestante transforma a estranheza inicial em respeito, concluindo que se encontra perante uma evolução (e não um retrocesso condenável) da espécie humana. A vida, tal como a conhecia até ao momento, estaria a chegar ao fim, dando lugar a uma nova forma de existência. Quando questionada pelo marido se a Z.O.T.E. será capaz de criar e amar aquele recém-nascido da mesma forma que eles, Judite responde: “Se queremos mostrar-lhe o nosso amor, temos que deixá-lo viver no mundo dele. O nosso mundo acabou, André. Adeus, Elias...”

* Declaração do autor já citada anteriormente.

Por último, e ainda relativamente às diferenças na perspectiva de género com que lemos o livro e assistimos ao filme, é notória uma centralização de Ballard em Gould - a personagem secundária, vanguardista e inadapta, com tendências suicidas face ao que considera ser a má formação, não dos Z.O.T.Es, mas dos próprios seres geneticamente iguais a si. Já Solveig Norlund, que não esconde estes traços, prefere evidenciar os de Carmem - a criatura que consubstancia as temidas mudanças genéticas, detentora de uma beleza exótica e sensibilidade extrema, que vive num quarto algo psicadélico e que vagueia pelos corredores vazios do hotel em jeito de holograma do futuro. No filme, como já referimos, será ela a inspirar a decisão final de Judite, cabendo ao doutor Gould a restrita missão de consciencialização de André para um destino traçado pela mulher. A fatalidade, a impulsividade sexual, a nostalgia e o desgosto que caracterizam o conto, são menos explorados pela realizadora, que prefere questionar a audiência sobre a legitimidade dos sistemas de governação e os preconceitos de uma normalidade instituída. As suas personagens são mais intervenientes nos seus destinos, reflectindo e actuando em conformidade com as próprias observações e conclusões.

Existindo uma dúvida (legítima), partilhada por autoras feministas como Annette Kuhn e Claire Johnston, a respeito da correspondência entre o aumento do número de mulheres realizadoras e o número de personagens femininas realistas, menos estereotipadas e mais independentes, Solveig Nordlund poderá, desta forma, ser encarada como um exemplo positivo dessa ligação. Neste caso concreto, e no tratamento da mesma temática, Ballard demonstra uma apetência maior para trabalhar a personagem masculina principal (atribuindo-lhe maiores responsabilidades no decorrer da acção), enquanto a realizadora constrói uma personagem feminina com forte personalidade, lucidez e capacidade de decisão, reconhecível pelas espectadoras do seu filme. Sublinhando-se que este é um exemplo ao qual poderão ser contrapostos outros realizadores (tão ou mais feministas) e realizadoras (comparativamente menos), consideramos, ainda assim, o facto relevante para a presente análise.

A FEMINIZAÇÃO DE UM CONTO ESSENCIALMENTE MASCULINO

Por entre as singularidades do processo adaptativo de Aparelho voador a baixa altitude revela-se uma força das descrições ballardianas e uma paralela densidade imagética de Nordlund, mediada pelo silêncio. De um lado, o escritor destaca o vazio dos cenários envolventes:

“Pelos pegadas visíveis na areia fina que o vento espalhará pelo chão, era evidente que, ao longo dos anos, tinham entrado ali alguns viajantes de passagem, que tinham tomado uma bebida ou duas ao balcão e saído sem fazer quaisquer estragos. Acontecera o mesmo em todos os lados que ele visitara. As pessoas tinham abandonado centenas de cidades e aeroportos como se quisessem deixá-los em condições de funcionamento para os seus sucessores.”

Ballard, J. G. (1987). *Aparelho voador a baixa altitude*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 93.

Do outro, a realizadora filma os mesmos espaços, imiscuindo o silêncio do vazio no encontro não-verbal de Judite e Carmem. As sensações visíveis, mas não pronunciadas - nas quais o cinema poderá manifestar relativa preponderância, quando comparado com a literatura -, adquirem aqui uma centralidade e um simbolismo próprio. Na ausência de palavras, a tolerância demonstrada pela personagem feminina central consagra o respeito pelas capacidades, dignidade e aspirações de outros seres que, em vez de suscitarem desconforto ou desconfiança, geram curiosidade e fascínio. Sobre este aspecto, será importante lembrar que o incentivo a comportamentos idênticos, tal como a conquista de determinados direitos, representaria um processo lento e conflituoso, ao longo da História. Para que um ideal cosmopolita e multiculturalista de igualdade entre todos e todas fosse, finalmente, instituído seriam necessários séculos de filosofia humanista, consagração da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) e posterior avanço para uma Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948).

Entre as frágeis e nunca definitivas conquistas da pós-modernidade encontra-se assim o abandono da concepção de uma superioridade original e da legitimação representativa de determinada nacionalidade, sexo, religião ou raça: o outro que deixa de ser encarado como limite externo, passando a ser parte constituinte de uma totalidade, numa alternativa possível de ser e de existir. No próprio filme, o procedimento de Judite (apenas entendido pelo médico e finalmente aceite pelo marido), demonstra esta fragilidade, sendo apresentado como excepção. As restantes personagens, hóspedes do resort, de traços assustadoramente bizarros e quase circenses, representam a posição antagónica de obediência à lei e de repulsa perante a diferença, manifestando identidades estáticas que não se pluralizam no contacto com a alteridade.

A postura destes homens e mulheres (que representam os últimos humanos tal como a espécie é conhecida até àquele momento) consubstancia-se, deste modo, na recusa de qualquer aproximação aos novos seres e no aplauso das medidas de controlo, efectuadas pelo funcionário de higienização. Os seus preconceitos e atitudes reflectem um retrocesso perante o humanismo progressivamente instituído nas últimas décadas e uma tendência quase intrínseca para a discriminação, pelo que não podemos deixar de nos questionar sobre a origem destes fenómenos.

De um ponto de vista filosófico e político, Hannah Arendt considera que a gênese da intolerância (racista, xenófoba, homofóbica, entre outras) pode encontrar-se num desconhecimento do que é estipulado como igualdade. Projectando a modernidade como um período de ausência de protecção das condições pessoais e diferenciadoras, a autora alerta para as duas possíveis consequências da falta de mensurabilidade ou análise explicativa da igualdade enquanto facto social: a ínfima hipótese de esta se tornar princípio regulador de organização política, e a probabilidade maior de ser aceite como qualidade inata de todo o indivíduo (considerado “normal” se for igual a todos os outros e “anormal” se for distinto). Nesta perspectiva, afirma:

“Quanto mais tendem as condições para a igualdade, mais difícil se torna explicar as diferenças que realmente existem entre as pessoas; assim, fugindo da aceitação racional dessa tendência, os indivíduos que se julgam de fato iguais entre si formam grupos que se tornam mais fechados com relação a outros e, com isto, diferentes.”

Arendt, H. (1998). Origens do totalitarismo. São Paulo: Companhia das letras, p. 76.

A alteração de uma visão política para uma visão social da igualdade é particularmente danosa, segundo Arendt, em sociedades intolerantes a indivíduos ou grupos especiais, uma vez que, nesse contexto, as suas diferenças são colocadas em evidência. O recente (e não convenientemente explicitado) direito terá assim, na sua opinião, dificultado as relações raciais, por se continuar a lidar com diferenças naturais inalteráveis face a qualquer posição política: “É pelo facto de a igualdade exigir que eu reconheça que todo e qualquer indivíduo é igual a mim que os conflitos entre grupos diferentes, que por motivos próprios relutam em reconhecer no outro essa igualdade básica, assumem formas tão terrivelmente cruéis.”*

Procedendo a uma análise do pensamento racista alemão, Hannah Arendt defende que o seu progressivo enraizamento resultou da sustentação da consciência de uma origem comum e do esforço de unir um povo contra o domínio estrangeiro. Em termos teóricos, sublinha que, enquanto esta origem foi baseada na partilha de uma língua, não pôde ser considerada uma ideologia racial. Tal designação fortaleceu-se, no entanto, a partir do início do século XIX, ao serem difundidos conceitos como “parentesco de sangue”, “laços familiares”, “unidade tribal” e “origem pura, sem misturas”**. Propositadamente, ter-se-á ignorado o facto de a origem de toda a vida humana ser, também ela, comum - situação que Ballard e Nordlund exploram, em contexto paralelo, numa narrativa onde os seres abortados ou eliminados à nascença são fruto de relações entre os humanos.

Em Aparelho voador (...), como no regime nazi descrito pela autora, a força torna-se a essência da acção e do pensamento político, no preciso momento em que se separa da comunidade política à qual deveria servir.

* Idem, p. 77.

** Idem, p. 196.

Também neste aspecto, Solveig Nordlund terá concordado com o predomínio mencionado, ao destacar, no filme, o vertiginoso decréscimo da população europeia e norteamericana, votando à invisibilidade e à insensibilidade nórdicas todos os restantes continentes. A pressuposição de uma raça seria assim, segundo Arendt:

“uma tentativa de explicar a existência de seres humanos que ficavam à margem da compreensão dos europeus, e cujas formas e feições de tal forma assustavam e humilhavam os homens brancos, imigrantes ou conquistadores, que eles não desejavam mais pertencer à mesma comum espécie humana.”

Idem, p. 215.

Um mundo que já tantas vezes distanciou e diferenciou seres humanos entre si (brancos e negros, nacionais e estrangeiros, cristãos e judeus, homo e heterossexuais) poderá assim evoluir, num futuro próximo ficcionado por Ballard e Nordlund, para um mundo que rejeita os seus próprios filhos, conferindo aos ocidentais o direito de decidir sobre a vida e a morte de um imenso conjunto de pessoas a quem designam como os outros. Paralelamente, as reais manifestações de intolerância e racismo analisadas por Hannah Arendt poderão vir a ser responsáveis pela destruição de todas as formas de vida:

“Se a ideia de humanidade, cujo símbolo mais convincente é a origem comum da espécie humana, já não é válida, então nada é mais plausível que uma teoria que afirme que as raças vermelha, amarela e negra descendem de macacos diferentes dos que originaram a raça branca, e que todas as raças foram predestinadas pela natureza a guerrearem umas contra outras até que desapareçam da face da terra. (...) Pois não importa o que digam os cientistas, a raça é, do ponto de vista político, não o começo da humanidade mas o seu fim, não a origem dos povos mas o seu declínio, não o nascimento natural do homem mas a sua morte antinatural.”

Idem, p. 187.

Nesta perspectiva, Aparelho voador a baixa altitude transparece uma intrínseca falta de entendimento num universo à deriva e o fim da utopia ocidental de conforto e bem-estar. Reflexos de um mundo real e de uma contemporaneidade onde vigoram o medo do terrorismo, do desemprego, da crise, da guerra e da diferença. O medo que justifica o recurso à violência, o comportamento despótico dos governantes e a suspensão temporária da cidadania. O mesmo medo que daria mote à conferência de Mia Couto, proferida em 2011, no Estoril, na qual sugere: “Há quem tenha medo que o medo nunca acabe”. Configurando também a sensação dominante como suporte de políticas totalitaristas e irracionais, o escritor moçambicano concretizou a teoria nomeando exemplos concretos, incómodos e definitivos:

“Há neste mundo mais medo de coisas más do que coisas más propriamente ditas. No Moçambique colonial em que nasci e cresci, a narrativa do medo tinha um invejável casting internacional. Os chineses que comiam crianças, os chamados terroristas que lutavam pela independência e um ateu barbudo com um nome alemão. Esses fantasmas tiveram o fim de todos os fantasmas: morreram quando morreu o medo. Os chineses abriram restaurantes à nossa porta, os ditos terroristas são hoje governantes respeitáveis e Karl Marx, o ateu barbudo, é um simpático avô que não deixou descendência. O preço dessa construção de terror foi, no entanto, trágico para o continente africano.”

Couto, M. (2011). Mudar o medo. Estoril: Estoril Conferences.
Video da conferência disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jACcaTogxE>

Neste sentido, e já na década de 70, quando publica a obra citada, Hannah Arendt reitera que a humanidade terá atingido um ponto de ruptura, pautado por sintomas mistos de esperança e temor. A diferença fundamental entre as tiranias do passado e as ditaduras modernas correspondia então, segundo a autora, ao facto de as primeiras usarem o terror como “meio de extermínio e amedrontamento dos oponentes”, enquanto as segundas o aplicam como “instrumento corriqueiro para governar as massas perfeitamente obedientes.”* Não obstante, relembra, o medo exacerbado só assume a forma de governo no último estágio do seu desenvolvimento, subentendendo-se que, até esse momento, terá havido cedência da parte das vítimas e dos observadores inactivos. Em concomitância, o filme de Solveig Nordlund é também denunciador de um generalizado facilitismo no assimilar de regras impostas por um poder político, sem qualquer tipo de contestação ou debate, pelo que retornamos a frase inicial de Mia Couto e nos atrevemos a propor uma reformulação. Na contemporaneidade, como no futuro recriado em *Aparelho voador (...)*, os sistemas despóticos continuarão a ser fomentados por massas subservientes, havendo, por isso “quem tenha medo que o medo acabe”, gerando pensamento, inconformismo e revolta.

AUTORAS QUE MARCARAM A HISTÓRIA DE UM GÉNERO

As singularidades deste *Aparelho voador (...)* podem assim ser constatadas, como temos vindo a comprovar, a diversos níveis, remetendo-nos para o seu original processo adaptativo, mas também para a raridade de uma longa-metragem de ficção científica realizada por uma mulher, e em Portugal.

* Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, p. 26.

Numa rápida referência a outras produções nacionais, recordamos que, em 1988, António de Macedo tinha já estreado *Os emissários de Khalom*, antecipando o desagrado de uma visão canónica (e preponderante) sobre o género, ao afirmar publicamente*: “A verdade é que alguns membros dos júris me disseram, mais tarde, que o meu tipo de cinema era ‘um cinema que não interessava’ - um cinema fantástico, um cinema ‘desligado das realidades’, um bocado fantasioso, e esse tipo de imaginário não interessava ao cinema português.”**

Vítima da instituição sistemática de determinados preconceitos, ou de uma “ditadura do gosto” que pauta(va) os organismos públicos, António de Macedo seria um dos mais incompreendidos e mal-amados representantes do Novo Cinema Português, com um percurso marcado pela postura crítica e a desintegração artística: “Eu fazia parte do Cinema Novo, mas noutra panela. Não me interessava o cinema português dos anos 50, mas também não me interessava o outro cinema, aquilo a que eu chamava a escola do bocejo.”***

Recentemente (re)descoberto e homenageado (por via de um catálogo e de uma retrospectiva na Cinemateca Portuguesa, em 2012, e pelo tributo prestado na 33ª edição do *FantasPorto*, em 2013), António de Macedo atesta não apenas a lentidão do processo de reconhecimento artístico em Portugal mas também uma abertura, ainda que tímida, para outros tipos de géneros e representações no cinema português. Lentamente, Solveig Nordlund, como outros cineastas contemporâneos, têm vindo a comprovar que a dicotomia cinema de autor versus cinema comercial se pode dissipar, dando lugar a inúmeras zonas cinzentas de interessantes hibridismos que satisfazem, ao mesmo tempo, requisitos culturais e o interesse do público. As recentes incursões da dupla Tiago Guedes e Frederico Serra pelo cinema de terror (*Coisa ruim*, 2006), de Rodrigo Areias pelo western (*Estrada de palha*, 2012), ou de Edgar Pêra por um experimentalismo provocador e consistente (desde *Manual de evasão*, de 1994, a *Barão*, de 2011), constituem exemplos dessa desejável dispersão de focos e propostas.

Numa perspectiva distinta, outra das singularidades deste Aparelho voador (...) será, como já referimos, a sua realização por uma mulher, tratando-se a ficção científica (tanto na literatura como no cinema), de um género tradicionalmente masculino. Sobre este aspecto, não devem, no entanto, ignorar-se as raras excepções, nas quais nos centramos seguidamente mediante a elaboração de uma síntese histórica. Começando, naturalmente, por identificar o seu início, será fácil constatar que, apesar da polémica em torno de uma indefinição autoral de Frankenstein, acaba por existir uma concordância relativa à sua primeira edição no ano de 1818 e à sua ligação a uma mulher, Mary Shelley.

* Neste ponto, consideramos conveniente sublinhar que nos atemos unicamente às longas-metragens de ficção científica, no sentido mais restrito do termo (a ficção cujo progresso é justificado pela ciência, e não por elementos místicos, imaginativos ou fantasiosos), como adiante desenvolveremos. Autores, como Rita Palma, consideram a existência de outros filmes portugueses, numa perspectiva mais ampla, que engloba elementos do cinema fantástico ou a inserção de efeitos visuais específicos associados ao género. Seguindo essa linha de pensamento, a autora nomeia as seguintes produções nacionais: *O Louco* (Vitor Manuel, 1946), *A Confederação - O Povo é que faz a História* (Luís Galvão Teles, 1977), *O Rei das Berlengas ou a independência das ditas* (Artur Semedo, 1978), *Um S/ Marginal* (José de Sá Caetano, 1981), *Atlântida - do outro lado do espelho* (Daniel Del-Negro, 1985), *A sétima letra* (Simão dos Reis e José Dias de Sousa, 1988), *A força do atrito* (Pedro M. Ruivo, 1992), *Manual de Evasão LX94* (Edgar Pêra, 1994), *A jangada de pedra* (George Sluizer, 2002)

** Macedo, A. (2008). Citado por Palma, R. (2009). “O futuro num vão de escadas. A ficção científica no cinema português.” Em: 8º Lusocom. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa.

*** Macedo, A. (2012). Por Lameira, J. “O maverick do cinema português”. Suplemento Ípsilon, *Jornal Público*: 7 de Setembro de 2012. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=309959>

Numa rápida referência a outras produções nacionais, recordamos que, em 1988, António de Macedo tinha já estreado *Os emissários de Khalom*, antecipando o desagrado de uma visão canónica (e preponderante) sobre o género, ao afirmar publicamente*: “A verdade é que alguns membros dos júris me disseram, mais tarde, que o meu tipo de cinema era ‘um cinema que não interessava’ - um cinema fantástico, um cinema ‘desligado das realidades’, um bocado fantasioso, e esse tipo de imaginário não interessava ao cinema português.”**

Vítima da instituição sistemática de determinados preconceitos, ou de uma “ditadura do gosto” que pauta(va) os organismos públicos, António de Macedo seria um dos mais incompreendidos e mal-amados representantes do Novo Cinema Português, com um percurso marcado pela postura crítica e a desintegração artística: “Eu fazia parte do Cinema Novo, mas noutra panela. Não me interessava o cinema português dos anos 50, mas também não me interessava o outro cinema, aquilo a que eu chamava a escola do bocejo.”***

Recentemente (re)descoberto e homenageado (por via de um catálogo e de uma retrospectiva na Cinemateca Portuguesa, em 2012, e pelo tributo prestado na 33ª edição do *FantasPorto*, em 2013), António de Macedo atesta não apenas a lentidão do processo de reconhecimento artístico em Portugal mas também uma abertura, ainda que tímida, para outros tipos de géneros e representações no cinema português. Lentamente, Solveig Nordlund, como outros cineastas contemporâneos, têm vindo a comprovar que a dicotomia cinema de autor versus cinema comercial se pode dissipar, dando lugar a inúmeras zonas cinzentas de interessantes hibridismos que satisfazem, ao mesmo tempo, requisitos culturais e o interesse do público. As recentes incursões da dupla Tiago Guedes e Frederico Serra pelo cinema de terror (*Coisa ruim*, 2006), de Rodrigo Areias pelo western (*Estrada de palha*, 2012), ou de Edgar Pêra por um experimentalismo provocador e consistente (desde *Manual de evasão*, de 1994, a *Barão*, de 2011), constituem exemplos dessa desejável dispersão de focos e propostas.

Numa perspectiva distinta, outra das singularidades deste Aparelho voador (...) será, como já referimos, a sua realização por uma mulher, tratando-se a ficção científica (tanto na literatura como no cinema), de um género tradicionalmente masculino. Sobre este aspecto, não devem, no entanto, ignorar-se as raras excepções, nas quais nos centramos seguidamente mediante a elaboração de uma síntese histórica. Começando, naturalmente, por identificar o seu início, será fácil constatar que, apesar da polémica em torno de uma indefinição autoral de Frankenstein, acaba por existir uma concordância relativa à sua primeira edição no ano de 1818 e à sua ligação a uma mulher, Mary Shelley.

* Neste ponto, consideramos conveniente sublinhar que nos atemos unicamente às longas-metragens de ficção científica, no sentido mais restrito do termo (a ficção cujo progresso é justificado pela ciência, e não por elementos místicos, imaginativos ou fantasiosos), como adiante desenvolveremos. Autores, como Rita Palma, consideram a existência de outros filmes portugueses, numa perspectiva mais ampla, que engloba elementos do cinema fantástico ou a inserção de efeitos visuais específicos associados ao género. Seguindo essa linha de pensamento, a autora nomeia as seguintes produções nacionais: *O Louco* (Vitor Manuel, 1946), *A Confederação - O Povo é que faz a História* (Luís Galvão Teles, 1977), *O Rei das Berlengas ou a independência das ditas* (Artur Semedo, 1978), *Um S/ Marginal* (José de Sá Caetano, 1981), *Atlântida - do outro lado do espelho* (Daniel Del-Negro, 1985), *A sétima letra* (Simão dos Reis e José Dias de Sousa, 1988), *A força do atrito* (Pedro M. Ruivo, 1992), *Manual de Evasão LX94* (Edgar Pêra, 1994), *A jangada de pedra* (George Sluizer, 2002)

** Macedo, A. (2008). Citado por Palma, R. (2009). “O futuro num vão de escadas. A ficção científica no cinema português.” Em: 8º Lusocom. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa.

*** Macedo, A. (2012). Por Lameira, J. “O maverick do cinema português”. Suplemento Ípsilon, *Jornal Público*: 7 de Setembro de 2012. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=309959>

Nos anos seguintes, a terminologia viria a ser instituída como forma de distinção da literatura fantástica, na qual o mito, a lenda e a magia constituem ingredientes essenciais de um produto irreal. Na ficção científica, constituindo os acontecimentos narrados um produto inegável da imaginação do autor, estes serão necessariamente verosímeis face aos avanços tecnológicos registados até ao momento. Neste sentido, e de acordo com Lola Robles, a importância histórica e literária de Frankenstein traduz-se no facto de, pela primeira vez, os conhecimentos científicos de uma época terem atribuído credibilidade ao fantástico: “o monstro é uma criação humana; não surge, como no caso de Drácula, do mito ou da lenda.”* Sublinhamos, no entanto, que a auspiciosa assinatura da obra (Mary Shelley era filha da militante feminista Mary Wollstonecraft) não impediu a sua total ausência de personagens femininas.

Como proposta de complemento à definição, o especialista Rafael Lara acrescenta outros aspectos aos enunciados por Lola Robles. Concordando que a ficção científica descreve algo que não se encontra presente, mas cuja possibilidade de existência é concebível através do acto científico, o autor defende que as suas funções extravasam este âmbito, devendo concentrar-se essencialmente na investigação das consequências sociais do progresso científico, entre as quais se poderão enquadrar: “a rejeição do povo, a desconfiança face ao estranho e ao suspeito, o produto da ciência que escapa ao controlo do seu criador, a solidão do outro...”** Identificando parte dos elementos listados em *Aparelho voador a baixa altitude*, sublinhamos, no entanto, que o filme não especula sobre as possíveis causas das mutações genéticas registadas, nem tão pouco o papel dos avanços tecnológicos no mesmo processo, pelo que esta não deverá ser considerada uma obra “tecnofóbica” mas antes reflexiva dos valores e ideais da contemporaneidade, como adiante aprofundaremos.

Regressando a uma apresentação sucinta da evolução histórica das mulheres enquanto autoras de ficção científica, relembramos que, em 1915, Charlotte Perkins Gilman publica *Herland*, narrativa contextualizada num país exclusivamente habitado por mulheres, que três expedicionários descobrem por acaso. Focando a sua atenção diária na agricultura e na maternidade, estas personagens são assexuadas e geram as filhas por partenogénese. Inaugurava-se então o debate em torno de uma temática de género, invulgar à época sobretudo em obras de ficção científica, habitualmente mais centradas noutros problemas sociais - como a dependência humana da tecnologia, as deficitárias condições de trabalho ou a exploração de classes sociais desfavorecidas.

Já em 1925, Thea Von Harbou publica *Metropolis*. Dois anos mais tarde, Fritz Lang, seu segundo marido, adapta para o grande ecrã aquele que se tornaria um dos grandes clássicos do expressionismo alemão, com guião escrito por ambos.

* Robles, L. (2008). “Mujeres y ciencia ficción”. Em *Escritoras de ciencia ficción y fantasía*. Madrid: Biblioteca de Mujeres de Madrid. Texto disponível no blog da autora, em: <http://escritorasfantastikas.blogspot.pt/search/label/Mujeres%20y%20ciencia%20ficc%C3%B3n>. No original: “el monstruo es una creación humana, no surge, como en el caso de, pongamos, Drácula, del mito o la leyenda.”

** Lara, R. (2005). “Mujer, feminismo y ciencia-ficción”. Em *Página Abierta*, nº 162. Texto disponível em: <http://www.pensamientocritico.org/raflar0905.htm>. No original: “Nos describe algo que no está hoy presente, pero que podemos concebir como posible a través del acto científico. Pero no se limita a ello. Como toda buena ciencia-ficción, se adentra en las consecuencias sociales de ese avance científico: el rechazo de la gente, la desconfianza ante lo extraño y sospechoso, el producto de la ciencia que escapa al control de su creador, la soledad del otro...”

Ainda assim, também neste caso, como em *Frankenstein*, a autoria original feminina não seria contrária ao estereótipo da mulher santa - redentora da humanidade, que salva os empregados escravizados nas caves da cidade - por oposição ao seu próprio robot, impiedoso e destruidor, arquétipo da frieza e crueldade absolutas.

Ressalvada a devida importância e pioneirismo das obras mencionadas, a ficção científica evoluiria, não obstante, dentro de uma estrutura patriarcal, que Cristina Amich Elías concisamente descreve da seguinte forma: “escrita por homens, lida por homens e protagonizada por homens.”* Encarada pela crítica literária como um género menor (pela estrutura narrativa linear e por uma suposta falta de qualidade estilística), seria conotada com tendências moralistas e maniqueístas, ao serviço de valores conservadores, sobretudo no que diz respeito ao tratamento e à invisibilidade a que as personagens femininas são votadas. Neste sentido, Lisa Tuttle descreve a produção até aos anos 70 como um imenso manancial de estereótipos, no qual a mulher tem cinco possibilidades de ser representada:**

- A “virgem tímida”, que necessita ser salva pelo herói do filme ou que, com igual frequência, pede explicações científicas que se revelam muito úteis a espectadores de ambos os sexos;
- A “rainha das amazonas”, a mulher fatal que representa todos os perigos da independência sexual;
- A “cientista solteirona e frustrada”, que constata a impossibilidade feminina de realização simultânea na vida pessoal e profissional;
- A “boa esposa”, como reflexo dos deveres femininos;
- A “irmã mais nova e maria-rapaz”, à qual é inicialmente atribuído um certo grau de independência, antes de cumprir o seu destino como “boa esposa”, passando por um período adaptativo de “virgem tímida”.

Como referido anteriormente, Maria, de *Metropolis*, comporta dois estereótipos em si, o de “virgem tímida” e a sua antítese. Jane Fonda, em *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), ou Daryl Hannah em *Blade runner* (Ridley Scott, 1982), vestem personagens facilmente identificáveis com a “rainha das amazonas”. E não corresponderá Hari, a ressuscitada esposa do psicólogo criado por Tarkovsky, em *Solaris* (1972), à figura matrimonial que atinge a perfeição, pela qual Kris não consegue evitar sentir-se novamente atraído?

Face à dificuldade de criação de personagens femininas realistas, a maioria dos realizadores de ficção científica seguiu, deste modo, as duas vias percorridas por realizadores dedicados a outros géneros: a criação de estereótipos ou a simples anulação/invisibilidade.

* Elías, C. A. (2007). “Género e estereótipos nas séries televisivas de ficção científica” Em: Outra travessia – revista de pós-graduação em Literatura. Florianópolis, Santa Catarina, p. 2.

** Tuttle, L. (2001). *Writing fantasy and science fiction*. London: Paperback.

Desta perspectiva, é difícil ver Dr. Strangelove (Stanley Kubrick, 1964) ou 2001, odisseia no espaço (idem, 1968), e não nos questionarmos: num futuro próximo, os homens irão auto-reproduzir-se? Por não existirem mulheres nestes filmes, essa parece ser a conclusão mais evidente, ecoando as considerações de Lola Robles sobre o paradoxo da existência de uma literatura cujo carácter de marginalidade lhe permitia ser profundamente crítica relativamente à sociedade (delineando, em alguns casos, alternativas a esta) e que, não obstante, se mostrou tão conservadora em termos de igualdade de género.*

A respeito desta temática, Pamela Sargent defende ainda que cabe à ficção científica o importante papel de mostrar as mulheres em ambientes distintos, nos quais as restrições e discriminações de género persistentes na actualidade não se façam sentir. Nesta perspectiva, insiste na abordagem de diversos pontos, tais como:

“Será que nos iremos converter em seres muito parecidos com os homens, ou idênticos a eles... ou contribuiremos com novos interesses e valores para a sociedade, mudando, talvez, os homens ao longo deste processo? Como podem afectar-nos os progressos na área da biologia e o maior controle que poderemos ter sobre os nossos corpos? O que aconteceria se as mulheres, no futuro, retrocedessem para uma posição na qual se reafirmasse o poder do macho? E o que se passaria, na realidade, se as dominantes fossem as mulheres?”

Sargent, P. em Robles, L. (2008), já citado. No original: “¿Nos convertiremos en seres muy parecidos a los hombres, o idénticos a ellos... o aportaremos nuevos intereses y valores a la sociedad, cambiando tal vez a los hombres en este proceso? ¿Cómo pueden afectarnos los adelantos en el campo de la biología, el mayor control que podremos tener sobre nuestros cuerpos? ¿Qué es lo que sucedería si las mujeres en el futuro retrocedieran a una posición en la que se reafirmara el poder del macho? ¿Y qué pasaría realmente si las dominantes fueran las mujeres?”

Pontualizando alguns casos, referimos que, tanto Charlotte Perkins Gilman, na obra Herland (edição original de 1915), como Ursula K. Le Guin, em A mão esquerda das trevas (1969), criaram cenários futuristas onde as mulheres dominam o mundo. No extremo oposto, em Native tongue (1984), Suzette Haden Elgin reflecte sobre a possibilidade de retrocesso nos direitos de igualdade de género já conquistados. Solveig Nordlund, por sua vez, na adaptação livre de Aparelho voador (...), antecipa uma sociedade onde a experiência e o poder observacional femininos se revelam determinantes para o progresso da humanidade e para a institucionalização da tolerância.

Neste aspecto, e estabelecendo relações de intertextualidade com outros filmes, recordamos O sacrifício (Andrei Tarkovsy, 1986), pela similar ode à vida e às suas possibilidades de reinvenção através do amor. Partindo do microcosmos de uma família disfuncional sueca que se reúne para comemorar o aniversário do patriarca, transmite-se a ideia de que o mundo se encontra à beira de uma catástrofe nuclear. Na eminência do apocalipse, o carteiro da localidade transmite a mensagem celestial, revelando a única possibilidade de salvação: Alexander terá que fazer amor com uma misteriosa empregada da casa, qual reencarnação de bruxa capaz de reverter o destino trágico da humanidade.

* Robles, L. (2008), já citado.

No filme de Tarkovsky, o poder de decisão, de sacrifício e de iniciativa reside assim na personagem masculina, enquanto a criada apenas cumpre uma missão, assumindo as tradicionais auras de mistério, distanciamento e incompreensão que o realizador delega às suas personagens femininas. Por oposição, no filme de Solveig Nordlund, Judite tem um muito maior poder de decisão, competindo-lhe a si a tradicionalmente masculina tarefa de salvação do mundo. Apesar do carácter sacrificial estar também presente, na entrega e libertação do filho do casal, destaca-se antes o fruto do encontro de homens e mulheres que não deixam se amar em tempos de finitude.

O FUTURO DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Atendendo aos elementos assinalados no subcapítulo anterior, é possível afirmar-se que poucas terão sido as autoras que se dedicaram à ficção científica ao longo do século XX, encontrando-se a explicação para o facto aparentemente relacionada com a menor percentagem de mulheres que trabalham nos domínios da ciência e tecnologia. À medida que esta percentagem for aumentando, é expectável que o número de autoras conheça um crescimento paralelo, contrariando o pessimismo (ou realismo) revelado por Sam Lundwall, em 1971. Na opinião do autor, os papéis sexuais na ficção científica seriam tão inalteráveis “como o casco de metal da nave espacial”, tratando-se a emancipação “uma palavra desconhecida.”* A ironia da sua observação seria, no entanto, escutada pelos representantes do movimento New Wave, que à época procuravam criar novas formas de ficção, mais centrada na espectacularização da mesma do que na ligação entre ciência, tecnologia e ficção. Para Rafael Lara, esta tentativa, associada às reivindicações feministas que se faziam sentir, originaria uma ficção científica “mais madura, mais preocupada com a coerência das sociedades, das culturas ou dos seres que imagina, e de maior qualidade literária.”**

Em termos históricos, ainda antes do final da década em que Lundwall critica abertamente o género, sublinhamos que, em 1979, seria dado um importante passo no processo de reversão da referida tendência de masculinização da ficção científica, com a estreia do primeiro filme da saga Alien (Ridley Scott), protagonizada por Sigourney Weaver. Apesar das características algo andrógenas da tenente Ripley, esta reflecte um vincado instinto maternal, facilmente conciliado com a liderança da tripulação da nave espacial.

* Lundwall, S. (1976). Em Lara, R. (2005), já citado. No original: “Los roles sexuales en la ciencia-ficción son tan inalterables como el metal del casco de la nave espacial, y la emancipación una palabra desconocida.”

** Lara, R. (2005), já citado. No original: “más madura, más preocupada por la coherencia de las sociedades, de las culturas o de los seres que imagina, y de mayor calidad literaria.”

Estreias posteriores, como Guerra das Estrelas (George Lucas, 1977; Irvin Kershner, 1980; Richard Marquand, 1983; George Lucas, 1999, 2002 e 2005; e Dave Filoni, 2008), O quinto elemento (Luc Besson, 1997), Exterminador Implacável (James Cameron, 1984 e 1991; e McG, 2009) e Matrix (dos irmãos Andy e Lana Wachowski, 1999, 2003 e 2003) aprofundariam esta propensão. Ainda assim e se, por um lado, as novas personagens femininas ultrapassam, de alguma forma, os estereótipos apontados às produções antecedentes, por outro são raros os casos em que estas assumem o protagonismo da acção, continuando esse a caber, na grande maioria das situações, ao herói do filme.

A proposta de contrariar os estereótipos cinematográficos referidos seria assim, na nossa opinião, menos abertamente aceite pela sétima arte do que por realizadores e realizadoras de séries televisivas. Como exemplo citamos X-Files (1993 - 2002), de Chris Carter, cuja acção é centrada numa dupla de agentes do FBI que investiga casos de fenómenos paranormais: Scully é a cientista racional, céptica, calma e equilibrada, enquanto Mulder é o profissional emotivo e intuitivo, crente na existência de extraterrestres. A permanente tensão sexual entre ambos - não resolvida quase até ao final da série - alimenta um guião propositadamente estruturado para atingir uma audiência de ambos os sexos.

Em Bones (2005 -), de Hart Hanson, regista-se uma tentativa e efeito semelhantes. Na série, a ultra competente e socialmente inadaptada Temperence Brennan, antropóloga forense do Instituto Jeffersonian - Washington DC, contracena com o antigo militar do Exército e actual agente do FBI. Novamente, os avanços e recuos no relacionamento amoroso que se adivinha entre os dois fomentam o interesse do público, numa sucessão de episódios onde o profissionalismo e a racionalidade são características femininas, enquanto o instinto e a dependência relativos à parceira reflectem o personagem masculino. Desta forma, deixamos no ar a questão: terá a televisão uma permeabilidade maior na absorção de avanços e tendências pós-modernistas?

Não nos competindo, num estudo deste âmbito, a tarefa de formular hipóteses de resposta, gostaríamos antes de regressar às especificidades de Aparelho voador (...) enquanto objecto de ficção científica, por considerarmos corresponderem, a diversos níveis, às expectativas de autores/as feministas sobre o género. Nesse sentido, e como já afirmámos anteriormente, não estamos perante uma “mostra tecnofóbica”, equivalente à que Foucault começou por situar num regime panóptico de controlo e vigilância, e que Donna Haraway definiria como “informática da dominação” (um sistema posterior e mais complexo que caracteriza a pós-modernidade). Na lista de filmes que poderiam constar desta categoria inserem-se alguns anteriores a Aparelho voador (...), como Blade runner (Ridley Scott, 1982), Videodrome (David Cronenberg, 1983) ou War games (John Bradham, 1983). Numa fase posterior, correspondente ao final do século XX e início do século XXI, a tecnologia deixa de ser encarada como oposta ao ser humano, passando a instituir-se como o seu prolongamento. A nova forma de relação passa então a ser tendencialmente retratada em obras como Matrix, eXistenZ (David Cronenberg, 1999) ou dos spielbergianos A.I. Inteligência artificial (2001) e Relatório minoritário (2002).

Pela coincidência de contextualização histórica, seria de esperar que Aparelho voador (...) reflectisse uma abordagem semelhante a estes últimos filmes. No entanto, estamos em crer que o minimalismo cinematográfico (e algo poético) da obra de Nordlund revela, ao invés, uma nostalgia da simplicidade. A arquitetura rectilínea dos anos 50, bem como o próprio guarda-roupa das personagens, parece recuar várias décadas no tempo, situando quem assiste em data e local incertos. Os aparelhos a que Gould recorre para realizar exames médicos são também reconhecíveis e pouco inovadores, num consultório onde a tecnologia não terá chegado a penetrar. Solveig Nordlund daria um toque intimista e estranhamente familiar ao filme, com as habituais restrições económicas a ditarem uma quase ausência de efeitos especiais, pelo que não conseguimos deixar de nos questionar: poderia a poesia ser alcançada de outra forma? A música evocadora seleccionada por Johan Zachrisson, associada à paixão pelos jogos de luz manifestada por Acácio de Almeida, e à montagem cuidada e fluente de Snezana Lalic, complementam o efeito.

Sobre este aspecto, Rosi Braidotti considera igualmente que o ultra-mencionado “triunfo da tecnologia”, abordado na maioria dos filmes de ficção científica, não corresponde a um avanço da criatividade humana, no sentido de produção de novas imagens e representações. Nestas obras, a autora constata uma repetição de temas e clichés antigos, sob o disfarce de avanços científicos, concluindo ser necessário mais do que uma máquina para que se alterem os modelos de pensamento:

“A ciência da ficção, que é o tema do cinema e da literatura de ficção científica, requer mais imaginação e maior igualdade sexual para alcançar uma ‘nova’ representação de uma humanidade pós-moderna. A menos que a nossa cultura responda ao desafio e invente novas formas de expressão que resultem apropriadas, a tecnologia será inútil.”

Braidotti, R. (1996). Un ciberfeminismo diferente. Asociación E-mujeres. Artigo disponível em: <http://e-mujeres.net/content/rosi-braidotti-ciberfeminismo-diferente>, p. 17. No original: “La ficción de la ciencia, que es el tema del cine y la literatura de ciencia ficción, requiere más imaginación y más igualdad sexual para llegar a una ‘nueva’ representación de una humanidad postmoderna. A no ser que nuestra cultura responda al reto e invente formas nuevas de expresión que resulten apropiadas, la tecnología será inútil.”

Tratando-se Aparelho voador (...) de uma das raras ficções científicas realizadas por uma mulher, ao longo de toda a história do cinema, e tendo sido filmada num período em que vários autores ciberfeministas defendem que a tecnologia irá assumir um papel essencial na conquista da igualdade entre os sexos – embora o façam de um ponto de vista ocidental e na pressuposição de um acesso uniforme aos avanços prognosticados – seria expectável que o filme transparecesse algumas destas crenças e valores. Não obstante, e apesar de não ter sido este o alinhamento teórico seguido por Solveig Nordlund, a esperança deixada pela mensagem final parece antecipar essa mesma igualdade: Judite inicia o processo de salvação de uma nova geração de homo sapiens (e, com ela, de toda a humanidade) com base, única e exclusivamente, no seu poder de observação, raciocínio e juízo crítico (sem recurso a modernas técnicas de reprodução, teletransporte ou leitura da mente dos que a rodeiam).

Não se observando, no filme, uma euforia do ciberespaço e do moderno conforto por ele potenciado, tão pouco se perpetua a nostalgia pelos tempos antigos, anteriores ao aparecimento das modernas tecnologias, supostas motivadoras da superficialidade, ímpeto e frieza das relações pessoais. Sugere-se, deste modo, a importância da consciência do tempo presente que Karl Jaspers reflecte na frase colocada em epígrafe no início deste artigo (“Não almejar nem os que passaram nem os que virão. Importa ser de seu próprio tempo.”), e que Hannah Arendt, por sua vez, revisita ao afirmar: “Já não podemos nos dar ao luxo de extrair aquilo que foi bom no passado e simplesmente chamá-lo de nossa herança, deixar de lado o mau e simplesmente considerá-lo um peso morto, que o tempo, por si mesmo, relegará ao esquecimento.” *Encarar as dificuldades contemporâneas, sem recorrer à nostalgia e à glorificação de tempos antigos ou à mistificação do que há-de vir é a proposta da autora, que consagra ainda: “A corrente subterrânea da história ocidental veio à luz e usurpou a dignidade de nossa tradição. Essa é a realidade em que vivemos.”**

Assumindo um posicionamento político e filosófico idêntico ao de Arendt, Rosi Braidotti constata que a procura de refúgio no passado ou no futuro comporta uma atitude negativa, tendo como consequência imediata a negação e negligência da crise crónica do humanismo clássico, para além do não entendimento da transição do mundo humanístico para o mundo pós-humano. Não surpreendentemente, relembra, este auto-engano elementar é inúmeras vezes compensado por movimentos que advogam a chegada do messias. Face a tais contradições da contemporaneidade, a autora sugere que se busquem soluções e novas perspectivas em géneros literários como a ficção científica, por não se encontrarem sobrecarregados de nostalgia e por cultivarem uma ética de lúcido autoconhecimento. Neste sentido, defende que alguns dos mais destacados intérpretes iconoclastas da crise contemporânea são activistas feministas, como a escritora Angela Carter e as fotógrafas Cindy Sherman ou Barbara Kruger. Incluímos Solveig Nordlund, e este seu filme em particular, nesta listagem, já que toda a narrativa se centra na crítica e na procura de soluções alternativas a um sistema instituído, bem como no surgimento de novas identidades. Regressando a uma dimensão humanista da existência, demonstra-se respeito por valores de tolerância e de igualdade, ao mesmo tempo que se questionam as mudanças do presente e se evidencia uma urgência de cuidar do futuro.

Para que esta reflexão ocorra, é também de salientar que a realizadora não apresenta o novo género pós-humano recorrendo às fórmulas “progressistas” utilizadas por grande parte dos filmes de ficção científica, nos quais as crianças são concebidas através de técnicas de reprodução alternativas: em *Alien* é o computador “mãe” que gera novas criaturas; em *The boys from Brazil* (Franklin J. Schaffner, 1978) recorre-se ao processo de clonagem; enquanto os *Gremlins* (Joe Dante, 1984 e 1990) nascem do contacto com a água. Não será esta, no entanto, a opção de Ballard e de Nordlund: em *Aparelho voador (...)* as crianças são concebidas da forma mais convencional possível, entre casais constituídos por homem e mulher.

* Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, p. 13.

** Idem.

Sublinhe-se, por outro lado, que as relações de género filmadas pela realizadora não evoluem para uma (também ela estereotipada) androginia dos corpos e das formas de vestir, comum a várias ficções científicas dos últimos anos (como os já citados *Matrix* ou *Dune*, David Lynch, 1984).

A este respeito, Rosi Braidotti sugere precisamente que uma das grandes contradições das imagens de realidade virtual é a recriação de um maravilhoso “mundo sem sexos”, contígua à reprodução de “algumas das imagens mais banais e simplistas da identidade sexual, e também de classe e raça, que se pode conceber.” *Na sua opinião, a renovação do antigo mito da transcendência como uma fuga do corpo (transposta para a pós-modernidade como uma igualdade entre os sexos, conquistada pela anulação das distinções entre corpos masculinos e femininos), cinge-se a uma repetição do modelo patriarcal clássico que consolidou a masculinidade como abstracção e a feminilidade como um segundo sexo. A negação de uma clara distinção sexual entre os géneros (que existe e que é salutar) conduz assim, na opinião da autora, a um hibridismo amorfo e a uma perda de identidade sexual, que nada tem a ver com as iniciais reivindicações feministas de acesso a uma igualdade de direitos. Neste sentido, o filme de Solveig Nordlund sublinha uma diferenciação profunda entre homens e mulheres, sem que esta sustente a tradicional invisibilidade ou anulação de um dos géneros (o feminino). A evidenciação produzida revela, inclusivamente, o bem-estar alcançado numa relação a dois, quando baseada na compreensão mútua e no respeito pelo outro.

A ETERNA PROCURA DE UM FEMINISMO INCLUSIVO

Nesta fase do artigo, é possível afirmar que uma das razões pelas quais o estudo deste filme é tão interessante de um ponto de vista feminista será o já descrito processo de feminização do conto ballardiano. A centralidade que a realizadora atribui ao encontro de Judite e Carmem remete-nos, no entanto, para outros conceitos igualmente caros aos estudos feministas, sustentando mesmo algumas das reivindicações mais actuais. Em *Aparelho voador (...)*, duas mulheres que aparentemente nada teriam em comum, conseguem compreender-se e aceitar as suas diferenças, permitindo a salvação de uma nova geração de mutantes.

* Braidotti, R. (1996), já citado, p. 17. No original: “las maravillas de un mundo sin sexos mientras que, simultáneamente, reproducen algunas de las imágenes más banales y simplistas de la identidad sexual, y también de clase y raza, que se te puedan ocurrir.”

Contudo, a experiência que partilham, bem como a inesperada capacidade de entendimento, revelam não apenas o mero registo de dados sensoriais (ou a aquisição de habilidades e competências por meio da repetição), mas antes o desenvolvimento de um processo que as situa numa realidade social. De um ponto de vista existencialista, esta será a mesma experiência feminina que Virginia Woolf espelhou nos seus romances, e sobre a qual dissertaria mais aprofundadamente em *Um quarto só para si*. No primeiro ensaio da obra, reflectindo sobre o momento em que pisa o relvado da fictícia Universidade de Oxbridge e se apercebe de que aquele é um terreno reservado a elementos do sexo masculino, a autora afirma:

“Foi assim que dei comigo a caminhar com extrema rapidez por um relvado. Imediatamente apareceu a figura de um homem que me interceptou. Inicialmente, nem compreendi que as gesticulações do curioso objecto com um fraque e uma camisa de cerimónia me fossem dirigidas. O rosto exprimia horror e indignação. Mais o instinto do que a razão vieram em meu auxílio: era um bedel; eu era uma mulher. Isto era o relvado; havia junto uma vereda. Apenas os membros do corpo directivo da universidade e os mestres ali são autorizados; o saibro é o meu lugar.”

Woolf, V. (1929). *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio d'água, ps. 20 e 21.

A acumulação de experiências similares, que invariavelmente as posicionaram como mulher, permitiu assim a Virginia Woolf sintetizar o processo através do qual, de forma mais ou menos consciente, todas as mulheres partilham uma identidade. Por englobar, como vemos, subjectividade, sexualidade, corpo, educação e política, o conceito “experiência” tornar-se-ia recorrente nos estudos sobre mulheres. Ultrapassando o estatuto de mera intuição ou sensibilidade supostamente femininas, produz-se, como relembra Teresa de Lauretis, não por ideias externas, valores ou causas materiais, “mas por um envolvimento pessoal e subjectivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afecto) aos acontecimentos do mundo.”* Por essa razão, autoras como Kathleen Weiler e Iris Young defendem, actualmente, a necessidade de inserção de uma componente empírica na pedagogia e formação feministas, enquanto mecanismo de interiorização e exteriorização, não apenas da experiência imediata e directa, mas também de processos mais gerais e englobantes. Através deste método pedagógico, e segundo grande parte dos seus defensores/as, será possível reflectir-se sobre as melhores estratégias de desenvolvimento de relações sociais emancipatórias.

Na opinião de Kathleen Weiler, o actual período de mudança e de fortes contestações à epistemologia, à educação e à própria organização dos sistemas políticos ocidentais será favorável a uma formação de pendor mais humanista e igualitário, bem como à recuperação de metodologias alternativas de ensino. Neste sentido, a autora sugere uma revisitação da proposta pedagógica formulada por Paulo Freire nos anos 60, mediante uma cuidada e necessária adaptação pós-moderna e integracionista.

* Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. No original: “... but by one's personal, subjective, engagement in the practices, discourses, and institutions that lend significance (value, meaning, and affect) to the events of the world.”, p. 159.

Da mensagem essencial de Freire, desenvolvida a partir do trabalho com camponeses no Brasil, Chile e Guiné Bissau, retém-se, como resumidamente recordamos, que o fim da opressão deverá ser atingido pela contestação dos valores dominantes. Reconhecendo que, “como afirmação eloquente e apaixonada sobre a necessidade e a possibilidade de mudança através da leitura do mundo e da palavra, não há um texto contemporâneo comparável”*, Kathleen Weiler propõe que a pedagogia feminista reveja e enriqueça o projecto freireano de libertação do sujeito.

Entre as principais fragilidades apontadas pela autora à sua pedagogia (e que deveriam, na sua opinião, ser alvo prioritário de reestruturação), encontram-se o uso flagrante do referente masculino (comum na década de 60), e a sua pressuposição de que, quando os oprimidos se percepcionarem na sua relação com o mundo, irão agir colectivamente para o mudar. Para Kathleen Weiler, Freire assumiu uma uniformidade de todos os processos de opressão, ignorando a hipótese de experiências contraditórias. Limitando o estatuto de patrão e operários ao de opressor e oprimidos, a autora afirma não ter sido conjecturada a possibilidade de luta entre pessoas oprimidas por diferentes grupos, para as quais cita dois exemplos: o homem oprimido pelo patrão que, por sua vez, oprime a esposa; e a mulher branca, oprimida pelo sexismo, que oprime a mulher negra.

Consciente da dificuldade de aplicação prática de princípios tão generalistas às teorias feministas (pela não abordagem de especificidades raciais, sexistas ou mesmo físicas) e reiterando sempre a sua necessidade de actualização, a autora nomeia a existência de pontos em comum entre as duas propostas, tais como: a missão de transformação social; a visão da opressão como parte da existência e da consciencialização do ser humano; e a definição da justiça como potencial libertadora e construtora de um mundo melhor. Assumindo uma estrutura heterogénea dos próprios estudos feministas (que abarcam visões tão distintas como socialistas, liberais, pós-modernas, radicais e conservadoras), Weiler considera essencial que se compreenda a raiz da sua pedagogia nos movimentos de libertação das mulheres que, nos anos 60 e 70, buscavam uma mudança social - objectivo comum à pedagogia freireana. O processo de consciencialização da opressão como forma de a anular deverá assim iniciar-se a partir da experiência pessoal, enriquecida, por sua vez, e no caso da pedagogia feminista, pela diversidade de ideologias acima referidas.

A este respeito, recordamos que as próprias teorias feministas enfrentaram críticas semelhantes às que Weiler dirige a Paulo Freire. Desde os anos 70 que diversas autoras e militantes lésbicas e/ou negras - como bell hooks, nos EUA, e Sueli Carneiro, no Brasil - contestam fortemente a conceptualização universalista “mulher”, por a associarem a um ponto de vista redutor de mulheres brancas, heterossexuais e classe média. A par deste conceito, Judith Butler rejeitaria a categoria “género” (ainda que promovida pelo feminismo como forma de não cingir a definição da mulher à sua biologia), que considera igualmente normalizadora, restrita a uma oposição binária entre feminino e masculino, e complementada por uma pressuposição heterossexual:

* Weiler, K. (2004). “Freire e uma pedagogia feminista da diferença.” Em Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres, nº 8. Porto: Celta Editora, p. 94.

“A ideia de que poderia existir uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault ironicamente a denomina, é criada precisamente por práticas reguladoras que geram identidades coerentes através de uma matriz de regras de género igualmente coerentes. A heterossexualização do desejo requer e instaura a produção de oposições discretas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, compreendidos estes conceitos como atributos que designam ‘homem’ e ‘mulher’.”

Butler, J. (1999). Gender trouble - feminism and the subversion of identity. New York and London: Routledge, p. 23. No original: “The notion that there might be a ‘truth’ of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between ‘feminine’ and ‘masculine’, where these are understood as expressive attributes of ‘male’ and ‘female’.”

Evidenciando uma forte influência foucaultiana, Butler sustenta que a definição de uma identidade de género exclui ou desvaloriza certos corpos, práticas e discursos, obscurecendo, em simultâneo, o carácter construído (e contestável) dessa mesma identidade. Na opinião da autora, a matriz cultural através da qual esta se tornou inteligível implica que “certos tipos de ‘identidades’ não possam ‘existir’ - nomeadamente aquelas em que o género não é consequência do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não são consequência nem do sexo nem do género.”* A teorização da experiência quotidiana prevista pela pedagogia feminista manifesta assim, segundo Judith Butler, uma tendência incontornável para a homogeneização, reforçando o que já tinha sido socialmente instituído como normal e desviante. O dilema com que, nos últimos anos, as propostas deste teor se têm confrontado - e que as fez evoluir para correntes cada vez mais específicas, como o ecofeminismo e o feminismo queer, entre outras - é ainda o de descrever as mulheres como um colectivo social, evitando um falso essencialismo que normaliza e exclui. Tendo sido acusadas de etnocentrismo, as autoras e autores feministas necessitam actualmente, de acordo com Butler, de criar correntes inclusivas, que possam abranger todas as raças, idades, classes, sexualidades e nacionalidades.

Perante os desafios colocados, e numa tentativa de resposta aos mesmos, Iris Young relembra que a negação da existência de um colectivo social mulheres tem como consequência o reforço dos privilégios “daqueles que mais beneficiam mantendo as mulheres divididas”**. Na sua opinião, a consciencialização é fundamental para que as próprias mulheres deixem de percepcionar os seus problemas e sofrimentos como pessoais e intransmissíveis, devendo entender-se a opressão como um processo sistemático, estrutural e institucional. Para concretização destes objectivos, a autora propõe que deixem de se empregar os termos “grupo” ou “colectivo” na referência a mulheres, e se use antes o conceito “serialidade”, desenvolvido por Sartre em Crítica da razão dialéctica (de 1960). Conceptualizar o género como uma série social - um tipo específico de colectividade que o filósofo distingue dos grupos - terá como principal vantagem a não exigência de similitude de atributos, interesses, objectivos, contexto ou identidade.

* Idem. No original: “(...) certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’ — that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not ‘follow’ from either sex or gender.”

** Young, I. M. (2004). “O género como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social.” Em Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres, nº 8. Porto: Celta Editora, ps. 118 e 119.

Numa serialidade, defende Young, “a pessoa sente não apenas os outros, mas também a si própria como um Outro, isto é, como alguém anónimo. Todos são o mesmo que o outro na medida em que cada um é Outro além de si próprio”*, tal como na mencionada partilha de experiências entre as personagens femininas de *Aparelho voador* (...), em que Judite se coloca a si própria no lugar de Carmem.

Concretizando a sua tese, Iris Young sublinha não existirem condições específicas para fazer parte de uma série: os membros não são necessariamente idênticos pelo que podem chegar a trocar de posições entre si. Na definição sartriana, a unidade da série é amorfa e volátil, sendo o estatuto de membro definido pela vivência em torno das mesmas estruturas práctico-inertes do dia-a-dia. Mulher será, deste modo, e segundo Young, “o nome de uma relação estrutural com objectos materiais tal como foram produzidos e organizados por uma história anterior, que conserva necessidades materiais de práticas passadas.”** Mulheres são, em conclusão, os seres humanos posicionados como femininos por determinadas actividades, entre as quais inevitavelmente se encontram as associadas ao corpo feminino (gravidez, parto e/ou amamentação), a par de outras menos óbvias (como o uso de certas representações visuais e verbais, roupas, cosméticos e o próprio design de determinadas peças de mobiliário).

Nesta perspectiva, a experiência serializada de pertença a um género deixa de implicar o reconhecimento mútuo e a identificação positiva de cada elemento enquanto parte de um grupo. Assumir “eu sou mulher” é, de acordo com Young, um facto anónimo que não me define na minha individualidade colectiva, mas que me possibilita trocar de lugar com outras mulheres da série. E a autora exemplifica:

“Li no jornal sobre uma mulher que foi violada e empatizei com ela porque reconheço que na minha experiência serializada eu sou violável, sou um objecto potencial de apropriação masculina. Mas esta consciência despessoaliza-me, constrói-me como Outra para ela e como Outra para mim própria numa troca serial, em vez de definir o meu sentido de identidade.”

Idem, p. 131.

As estruturas de género, tal como as estruturas de raça, classe ou religião, não nomeiam, portanto, quaisquer atributos dos sujeitos (nem tão pouco constituem uma identidade), mas antes determinam necessidades práctico-inertes, que condicionam as suas vidas e com as quais terão de lidar. A forma como o decidem fazer varia em função do contexto ou da personalidade de cada um/a, podendo chegar ao ponto da ocultação de características num processo de autodefinição. Dizer que uma pessoa é uma mulher pode assim prever algo sobre os constrangimentos e expectativas gerais com que terá de lidar, mas não antecipa, como relembra Young, qualquer visão sobre os seus valores, atitudes e posicionamento social.

* Idem, p. 125.

** Idem, p. 129.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, gostaríamos de sublinhar que a recuperação do conceito “serialidade” operada por Iris Young reflecte dois princípios fundamentais que dissolvem, no nosso entender, as eternas acusações de homogeneização e etnocentrismo apontadas às propostas feministas, nomeadamente: a existência de inúmeras mulheres que não consideram o facto de serem mulheres como parte essencial da sua identidade; e as inúmeras variações identitárias entre as que se assumem como tal. Coincidentemente, esta é também a mensagem filosófica (e política) transmitida pelo filme, uma vez que, mediante a transposição do conto ballardiano para a sétima arte, as suas personagens femininas passam a ser reconhecidas como elementos de uma série. Deste modo, ao colocar-se no lugar de Carmem, Judite encara-a como alguém diferente, mas igual a si, situando-a numa realidade onde também ela poderia existir.

De um ponto de vista existencialista “ser mulher” será exactamente isso, pelo que consideramos que a versão cinematográfica de *Aparelho voador a baixa altitude* ultrapassa os obstáculos colocados a uma potencialmente danosa generalização do conceito. Configurando o entendimento entre as duas mulheres de características genéticas e competências linguísticas distintas como a solução ou a esperança para os problemas da humanidade, Solveig Nordlund valoriza a experiência e o conhecimento próprios de um género, abstendo-se de considerações místicas sobre uma suposta essência feminina.

Ao mesmo tempo, por entre os cenários caóticos de futuros cinzentos aqui recriados, reconhecemos que a origem dos problemas humanos representa um ciclo quase-nietzschiano de “eterno retorno” ao longo da História. O medo da diferença, realisticamente apontado por Hannah Arendt como a génese de movimentos anti-semitas, imperialistas e totalitários, permanecerá, na visão ficcionada de Ballard e Nordlund, como a base de um sistema despótico e de uma normalidade subjectivamente imposta. Face à apocalíptica contestação de Dostoievski, “se Deus morreu, tudo é possível”, Solveig Nordlund filma sobre o necessário estabelecimento de novos limites, valores e ideais, com uma esperança romântica de salvação pelo amor. Através dele espera-se que surja um maior cuidado e atenção para com o outro, numa integração humanista de múltiplas maneiras de ser.

BIBLIOGRAFIA

- Arendt, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras.
Ballard, J. G. (1987). *Aparelho voador a baixa altitude*. Lisboa: Editorial Caminho.
Ballard, J. G. (2008). *Miracles of life - an autobiography*. New York: Harper Collins Publishers.
Ballard, J. G. (1973). *Crash*. Lisboa: Relógio d'água.
Butler, J. (1999). *Gender trouble – feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.
Gasiorek, A. (2005). *JG Ballard*. Manchester: Manchester University Press.
Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do cinema português (volume 1: 1962/1988)*. Lisboa: Caminho.
Tuttle, L. (2001). *Writing fantasy and science fiction*. London: Paperback.
Woolf, V. (1929). *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio d'água.

ARTIGOS REFERIDOS

- Braidotti, R. (1996). *Un ciberfeminismo diferente*. Asociación E-mujeres.
Artigo disponível em: <http://e-mujeres.net/content/rosi-braidotti-ciberfeminismo-diferente>
Couto, M. (2011). *Mudar o medo*. Estoril: Estoril Conferences.
Vídeo da conferência disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jACccaTogxE>
Elias, C. A. (2007). "Gênero e estereótipos nas séries televisivas de ficção científica"
Em: *Outra travessia – revista de pós-graduação em Literatura*. Florianópolis, Santa Catarina.
Lameira, J. "O maverick do cinema português". *Suplemento Ípsilon, Jornal Público*: 7 de Setembro de 2012.
Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=309959>
Lara, R. (2005). "Mujer, feminismo y ciencia-ficción". Em: *Página Abierta*, nº 162.
exto disponível em: <http://www.pensamientocritico.org/raflar0905.htm>
Palma, R. (2009). "O futuro num vão de escadas. A ficção científica no cinema português."
Em: *8º Lusocom. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias*: Lisboa.
Disponível em: <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/46/22>
Robles, L. (2008). "Mujeres y ciencia ficción". Em: *Escritoras de ciencia ficción y fantasía*. Madrid: Biblioteca de Mujeres de Madrid. Texto disponível no blog da autora,
em: <http://escritorasfantastikas.blogspot.pt/search/label/Mujeres%20y%20ciencia%20ficc%C3%B3n>
Weiler, K. (2004). "Freire e uma pedagogia feminista da diferença." Em: *Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*, nº 8. Porto: Celta Editora.
Young, I. M. (2004). "O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social."
Em *Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*, nº 8. Porto: Celta Editora.

FILMOGRAFIA DE SOLVEIG NORDLUND:

- A filha (2003).
A lei da terra (1976).
A morte de Carlos Gardel (2011).
Aparelho voador a baixa altitude (2002).
Até amanhã, Mário (1994).
Comédia infantil (1998).
Dina e Django (1983).
Nem pássaro nem peixe (1978).
O espelho lento (2010).

FILMOGRAFIA

- A ameaça de andrómena (Robert Wise, 1971).
A guerra dos mundos (Byron Haskin, 1953).
A.I. Inteligência artificial (Steven Spielberg, 2001).
Blade runner (Ridley Scott, 1982).
Crash (David Cronenberg; 1996).
eXistenZ (David Cronenberg, 1999).
Exterminador implacável (James Cameron, 1984; James Cameron, 1991; e McG, 2009).
Guerra das estrelas (George Lucas, 1977; Irvin Kershner, 1980; Richard Marquand, 1983; George Lucas, 1999; George Lucas, 2002; George Lucas, 2005; e Dave Filoni, 2008).
Império do sol (Steven Spielberg; 1987).
Matrix (dos irmãos Andy e Lana Wachowski: 1999, 2003 e 2003).
Metropolis (Fritz Lang, 1927).
Relatório minoritário (Steven Spielberg, 2002).
Solaris (Andrey Tarkovskiy, 1972).
Viagem fantástica (Richard Fleischer, 1966).
Videodrome (David Cronenberg, 1983).
War games (John Bradham, 1983).
2001, odisseia no espaço (Stanley Kubrick, 1968).