

CIES e-WORKING PAPER N. ° 67/2009

**A maçã de Eva:
formas de conjugalidade no cinema português contemporâneo**

SUSANA SANTOS

CIES e-Working Papers (ISSN 1647-0893)

Av. das Forças Armadas, Edifício ISCTE, 1649-026 LISBOA, PORTUGAL, cies@iscte.pt

Susana Santos é investigadora no CIES-ISCTE, é aluna do Programa de Doutoramento em Sociologia do ISCTE e bolsista de doutoramento da FCT. *E-mail:* susanacsantos@iscte.pt

Resumo

O cinema é uma forma cultural democrática ou “popular”, pois é, simultaneamente, uma expressão da sociedade e da cultura de que faz parte e um poderoso meio de comunicação/cultura de massas capaz de modelar comportamentos e atitudes sociais.

Os filmes enquanto produtos culturais inscritos num contexto histórico-social definido podem ser vistos como representações, construções e reconstruções de um conjunto de valores socialmente aceites por essa mesma sociedade, sendo deste modo um objecto de particular interesse para analisar as transformações desses mesmos valores no que diz respeito às práticas e às representações dos actores sociais num determinado aspecto do quotidiano.

No caso concreto do presente artigo, com base numa tese de licenciatura em Sociologia¹, pretende-se tentar aferir os modos e as formas como as relações conjugais são representadas no cinema português contemporâneo através da análise intensiva de um conjunto de quatro filmes.

Palavras-chave: formas de conjugalidade; papéis sociais de género; cinema português contemporâneo

Abstract

Cinema is a democratic or popular cultural form, being at the same time an expression of the society and culture it belongs to and a powerful mass communication/culture medium, capable of modelling both behaviours and social attitudes.

Films, as cultural products embedded in a particular historic and social context, may be seen as representations, constructions and reconstructions of a set of socially accepted values in that society. As such, they stand as an especially pertinent object for the analysis of transformations of the said values in respect to social actors' practices and representations of several aspects of everyday life.

The current article – based on the author's bachelor dissertation – aims to analyze the way marriage is represented in Portuguese contemporary cinema. It does so through the intensive analysis of four commercially successful films.

Keywords: conjugality forms; gender social role; contemporary portuguese cinema

¹ Defendida em 2002, no ISCTE, sob a orientação da professora doutora Anália Torres.

Introdução

O cinema é uma forma cultural democrática ou “popular”, pois é, simultaneamente, uma expressão da sociedade e da cultura de que faz parte e um poderoso meio de comunicação/cultura de massas capaz de modelar comportamentos e atitudes sociais.

Os filmes enquanto produtos culturais inscritos num contexto histórico-social definido podem ser vistos como representações, construções e reconstruções de um conjunto de valores socialmente aceites por essa mesma sociedade, sendo deste modo um objecto de particular interesse para analisar as transformações desses mesmos valores no que diz respeito às práticas e às representações dos actores sociais num determinado aspecto do quotidiano. No caso concreto do presente estudo, os modos de representação das formas de conjugalidade num conjunto de quatro filmes escolhidos.

Em primeiro lugar, é importante salientar o que se entende por produto cultural, segundo Giddens (citado *in* Silva, 1994), são “artefactos que escapam aos contextos de presença, mas que se distinguem dos objectos em geral na medida em que incorporam formas ‘alargadas’ de significação. Nestes termos, o processo de constituição de obras culturais implica várias fases interligadas, cuja ordem lógica de sucessão não andarão longe da seguinte: a configuração de totalidades simbólicas dotadas de níveis mínimos de coerência, sistematicidade e estabilidade; o reconhecimento social da sua virtual transcendência dos contextos de co-presença quotidiana; a partilha mais ou menos comum, segundo os vectores de diferenciação e integração social; os meios de comunicação (através de contextos de recepção que podem ser e, em regra, são diversos), de armazenamento e de formalização dos conteúdos; os procedimentos de apropriação e reinterpretção destes últimos, por parte de massas mais ou menos vastas de receptores”.

Em segundo lugar, importa referir que um filme é o resultado da contribuição de vários sistemas interdependentes, a saber: o texto, o som, a iluminação, a câmara, a montagem e a *mise en scène*. Cada um destes sistemas contribui para a criação de sentidos, sendo que cada um tem como base um conjunto de convenções de carácter dinâmico que aproximam ou não o filme dos seus públicos. Essa aproximação resulta, por um lado, das competências do público (a sua experiência e a sua capacidade de ler o filme) e, por outro, das competências da produção ao saber jogar com essas mesmas convenções, conseguindo criar junto do público reacções de proximidade mas também de surpresa.

A escolha dos filmes (*Corte de Cabelo*, *Sapatos Pretos*, *Adão e Eva* e *Zona J*) partiu de alguns pressupostos, com o objectivo de os aproximar entre si, a saber: 1) foram dirigidos por realizadores jovens, sendo um dos filmes uma primeira obra; 2) foram bem recebidos pelo público (*Adão e Eva*

e *Zona J* ultrapassaram os 200 mil espectadores); 3) foram produzidos no mesmo período (de 1995 a 1998); 4) foram objecto de forte exposição mediática, resultante em parte das campanhas de *marketing* para a sua divulgação. A estas campanhas não é alheia a importância das estações televisivas – SIC e RTP – tanto na produção como na divulgação, e 5) finalmente, a preocupação de filmar o presente, isto é, todos eles podem ser enquadrados na categoria de filmes realistas, pela escolha dos temas centrais de cada uma das narrativas, pelo uso de cenários conhecidos dos espectadores (o estúdio de televisão, os centros comerciais, os autocarros, etc.), pelo tipo de linguagem utilizada, pela recorrência a situações do quotidiano, etc.

E é a partir do debate sobre o cinema realista que formulamos as nossas primeiras questões. Filmar a realidade ou, mais precisamente, pegar num conjunto de situações do quotidiano (o trabalho, o lazer, o amor, a traição, o ciúme, o divórcio) e dar-lhe coerência através da inserção numa narrativa, também ela pensada para criar empatias junto dos públicos, pelo tipo de linguagem utilizada, pelas associações simples (juventude negra = música *rap* = bairro social degradado = marginalidade), ou (apresentador de televisão = dinheiro = revistas sociais = promiscuidade = maior liberdade de escolhas), pela localização das acções em cenários reais, pelas ligações entre as cenas, etc., levanta algumas interrogações.

O facto de o sucesso de um filme realista² depender da capacidade do público de o entender como real não tornará a realidade social em que se baseia, pelos modos em que é representada, como algo de inquestionável, de natural?

Como é que a produção utiliza as convenções nos vários sistemas intervenientes no filme (montagem, mise en scène, som, câmara, iluminação, edição, performance dos actores) para, ao mesmo tempo que dá coerência à narrativa, exprimir um conjunto de opiniões e de posicionamentos face a um tema – neste caso as relações conjugais?

De que formas são utilizadas as convenções cinematográficas para criarem efeitos de reconhecimento junto do público?

Através de algumas correntes teóricas da Sociologia da Família pretende-se dar conta, por um lado, das transformações ocorridas na família e no casamento, com especial destaque para o caso português, e, por outro, das novas formas de encarar a conjugalidade.

Sabemos hoje que o amor é a base da conjugalidade e da escolha amorosa, tornando a relação mais arriscada, mas também mais compensadora em termos pessoais.

² Também entendido como filme *mainstream*, afasta-se no entanto desta definição porque tem como premissa filmar o quotidiano e não apenas a utilização de um conjunto de convenções cinematográficas, ver Turner, 1998, páginas 196 e seguintes.

Mas... e o cinema? Também ele alterou as formas como representa a conjugalidade e a vida amorosa? E, se sim, de que modo?

Do ponto de vista metodológico, a escolha recai na análise intensiva de um conjunto de filmes portugueses da década de 1990. Com esta selecção, pretende-se perceber de que forma (ou formas) é tratada a conjugalidade no cinema actual, que questões são apresentadas como problemáticas, o que é tido como consensual, que práticas e comportamentos são apresentados, como são geridos os conflitos quer entre gerações quer entre sexos.

Num primeiro momento da análise, será incluído um conjunto de filmes do cinema clássico, anos 1930/1940 e, da década de 1970, portugueses e estrangeiros com o intuito de perceber as mudanças na forma como o cinema vem retratando as temáticas da conjugalidade.

De salientar que, ao optar-se por uma análise intensiva de nível micro, se tem plena consciência das limitações do estudo; não se pretende inferir deste conjunto de filmes generalizações que pecariam sempre por excessivas.

A análise tem como base a decoupage ou análise sequencial. Segundo Vasco Diogo, “a decoupage designa um processo de descrição do filme no seu estado final, geralmente baseada em dois tipos de unidades, o plano (tomada de vista da câmara em continuidade) e a sequência (conjunto de planos conjugados numa unidade narrativa e espaço-temporal).” Tem como principais vantagens a possibilidade de análise do filme “enquanto construção de uma determinada organização formal e social que se pretende compreender. Constitui um elemento-base da sistematicidade da análise e da garantia de comparação entre filmes diferentes que se elegeram num *corpus* comum. Evita, assim, a tentação de sobreinterpretação dos dados, de acordo com critérios virtualmente distintos, consoante os filmes e os níveis de interpretação privilegiados implicitamente. É um garante inicial da explicitação dos critérios de interpretação e compreensão.” (Diogo, 1996: 16)

A decoupage permite uma identificação rápida do todo narrativo dos filmes e da sua segmentação em partes. Do ponto de vista do leitor, permite-lhe um acesso rápido à sequência analisada com a inclusão na grelha de análise do tempo real.

1. Cinema como prática social

As quatro películas escolhidas (*Adão e Eva*, *Corte de Cabelo*, *Sapatos Pretos* e *Zona J*) foram produzidas entre os anos de 1995 e 1998, e têm em comum o facto de terem sido sucessos comerciais (*Adão e Eva* e *Zona J* ultrapassaram mesmo os 200 mil espectadores, sendo até ao momento dos filmes portugueses mais vistos).

Apesar de financiados pelo estado (ICAM), tinham como objectivo captar público e, nas palavras de Joaquim Sapinho, ir contra uma certa forma de filmar em Portugal, que se tornou quase um sinónimo do cinema português. “Há neste momento em Portugal uma espécie de espartilho entre ser preciso fazer um cinema comercial para o público e ser preciso fazer um cinema radical contra o público. E eu não estou preocupado, nem a favor nem contra o público – quero fazer apenas os meus filmes (...) Há uma série de pessoas que querem impor uma série de regras... Eu dou-lhe uma ideia... No estrangeiro há uma noção do que é o cinema português, e o meu filme, embora tenha corrido bastante bem lá fora, teve de lutar contra ela, i. e., de que o nosso cinema é uma coisa literária, ‘chata’ e que todos nós somos assim.” (A. A. V., 1996: 73)

A captação de públicos fez-se sobretudo através de uma aposta na publicidade, em que a participação de canais de televisão (SIC e RTP) deu uma maior visibilidade³, em especial ao filme *Adão e Eva*, que centra a sua história nos bastidores da televisão, no caso concreto, a SIC. Segundo o realizador, Joaquim Leitão, “o que aconteceu foi que, de facto, houve uma campanha bem feita, que conseguiu atrair, digamos, um primeiro bom número de espectadores, e, como o filme agradou, esses espectadores passaram palavra.” (A. A. V., 1996: 66)

A escolha dos temas, explicada de formas diversas pelos produtores e pelos realizadores, pode ser encarada como outra das estratégias com vista a atingir públicos mais vastos. A delinquência juvenil, o racismo, a droga e a violência conjugal são, assim, alguns dos temas escolhidos.

Outra das preocupações está relacionada com a questão da linguagem, por um critério de verosimilhança, a linguagem deve ser o mais aproximada possível da linguagem oral, sendo que cada uma das personagens deve corresponder ao que ela representa na vida real. Daí a preocupação da equipa de produção de *Zona J* em entrar em contacto com um morador do bairro que pretendiam filmar. Esse morador, Mariana, para além de apresentar o bairro à equipa técnica, foi o responsável pela criação de uma linguagem entre o calão falado pelos jovens do bairro e uma linguagem mais facilmente entendida pelos espectadores do filme.

Segundo o produtor Tino Navarro (que produziu também o filme *Adão e Eva*), o projecto *Zona J* reveste-se de particular importância, pois mostra uma realidade desconhecida para muitos: a dos

bairros sociais e, em concreto, a das vivências dos jovens de origem africana. “É a estes jovens, duplamente desprezados, porque são de outra cultura e têm outra cultura, que este filme quer dar voz. É a realidade dos seus sonhos, o seu medo e desejo, a sua violência e ternura que este filme quer reflectir.”⁴

Em relação à película *Corte de Cabelo*, também ela aborda como temática principal a juventude, as suas práticas, aspirações e desejos. Através de dois jovens, Rita e Paulo, e do seu dia de casamento, segundo as palavras do realizador, filma-se o presente: “O que me interessa é falar de facto das coisas que estão a acontecer. O que me deu muito prazer no filme é achar que há uma actualização da ficção com pessoas portuguesas e do final do século.” (A. A. V., 1996: 73)

O filme *Sapatos Pretos* tem como base uma história real⁵ e como trama central um casamento que, nas palavras do realizador, “é a história de um casamento normal, que podia ser contada como a história de uma mulher de um ourives de província dominada pelo desejo sexual até ao limite extremo de mandar matar o marido (...), é a história de um casamento que, como quase todos os casamentos, se transformou num caso sem solução. É uma história que mostra como a relação conjugal pode ser a relação mais violenta de todas as relações humanas”.⁶

Finalmente, o filme *Adão e Eva*, como já foi referido, centra a sua narrativa nos bastidores de televisão, em particular na vida de uma jornalista que decide ter um filho sozinha, e nas suas relações amorosas e profissionais.

Nas palavras de Joaquim Leitão, interessa-lhe filmar o que conhece: “O que se passa é que normalmente sou eu que escrevo os meus próprios argumentos, e a maneira mais fácil de os escrever, a única que existe, é falar-se sobre o que se conhece. Portanto, a minha tendência é falar sobre a cidade, sobre as personagens que eu conheço mais intimamente”, nunca perdendo de vista o público: “Não há nada mais agradável, profissionalmente, do que ir a uma sala e ver que as pessoas que estão a ver o filme estão a gostar. Portanto, eu faço filmes porque gosto de os fazer e tento fazê-los de maneira a que as pessoas gostem de os ver...” (A. A. V., 1996: 70).

³ É de referir que apenas o filme *Corte de Cabelo* teve problemas em conseguir um distribuidor comercial, tendo a sua estreia sido um ano depois de ter concorrido ao Festival de Locarno, na Suíça.

⁴ Nota do produtor, inserido no projecto *Zona J*, participante ao concurso de atribuição de subsídios do ICAM.

⁵ Em anexo encontram-se os depoimentos recolhidos e a caracterização das personagens, onde se podem encontrar numerosas coincidências, de tal forma, que se torna difícil perceber qual é a história real e qual é a ficcionada.

⁶ Nota de apresentação do filme *Sapatos Pretos*.

2. Conjugalidade

Até 1960, as concepções de mulher na família (papéis, posições, lugares), de Durkheim a Parsons, eram contrárias à ideia de mulher como indivíduo.

As transformações ocorridas nos últimos anos vêm pôr em causa a incompatibilidade entre a mulher como mãe e a mulher como indivíduo autónomo capaz de sustentar economicamente e partilhar com o parceiro o papel de provedor da família.

Desse conjunto de transformações, é de salientar a entrada em massa de mulheres no mercado de trabalho; a crescente escolarização feminina (sendo de assinalar que actualmente o número de mulheres no ensino superior, bem como a taxa de conclusão dos respectivos graus académicos, é superior à masculina⁷); uma maior aceitação social do divórcio; a descida da taxa de natalidade; a tendência, ainda que muitas vezes mais ideal que real, para a divisão de tarefas entre homens e mulheres nas relações conjugais.

Na verdade, a aceitação tanto da mulher como do homem como seres autónomos que contribuem com igual importância para a relação conjugal, seja no nível económico, seja no afectivo, é condição essencial para pensar a democracia e a individualização no contexto da família.

Ao falar sobre individualização na esfera conjugal e familiar, é importante assinalar as transformações na própria noção de conjugalidade.

Detenhamo-nos na proposta de Anália Torres no que concerne ao conceito de conjugalidade, entendido enquanto processo e relação social. O modelo proposto pela autora é composto de cinco dimensões fundamentais do conceito.

Em primeiro lugar, “a conjugalidade inscreve-se em relações e trajectórias sociais e de género”, ou seja, “ela ocorre num dado momento do percurso pessoal de um significativo conjunto de indivíduos, percurso esse social, cultural e ideologicamente marcado de forma diferenciada, de acordo com as condições de existência e com o género, já que é diferente também o que se considera ser o comportamento adequado para os dois sexos em sectores sociais distintos” (Torres, 2000: 137).

Em relação a esta dimensão, importa tentar perceber no nosso trabalho de análise dos filmes já referidos como são construídos os papéis sociais de género; se, em relação às práticas, aos

⁷ Ver J. Ferreira de Almeida, A. Firmino da Costa e Fernando Luís Machado, 1994, “Recomposição socioprofissional e novos protagonismos”, em *Portugal, 20 Anos de Democracia*.

comportamentos, aos modos de estar na vida e às expectativas, se diferenciam, ou se, por outro lado, se assemelham entre si as personagens femininas e as masculinas.

A segunda dimensão da conjugalidade está associada à produção de sentido e de identidade. Através da relação com o outro significativo, o indivíduo tem a possibilidade de investir na produção de seres humanos, dando a essa relação um sentimento existencial. Por outro lado, essa relação é importante na construção da identidade pessoal e social, para além do reconhecimento de pertença a um grupo e ao alcançar de um estatuto. Ao associarmos a ideia de identidade e de sentido ao conceito de género, torna-se mais clara a existência de assimetrias de poder.

A construção da identidade pessoal e social será analisada a partir das formas como são retratadas em cada objecto fílmico as expectativas face ao casamento, a vida quotidiana do casal e as suas relações com as outras personagens, tendo sempre em atenção os papéis sexuais de género.

A terceira dimensão diz respeito à afectividade, que abarca a vertente amorosa da relação e a concretização da sexualidade.

No que diz respeito às questões como a sexualidade e as relações amorosas, interessa perceber a importância que lhes é dada em cada filme, isto é, se o bem-estar afectivo assume um papel fundamental para a manutenção da relação conjugal, ou se outros factores, como o património, os filhos, a família alargada (pais, avós, irmãos, etc.), desempenham esse papel determinante na continuidade ou não da relação conjugal.

A quarta dimensão é a do casamento como fonte produtora de realidade. A realidade que é criada – vida em conjunto, relações familiares, filhos – cria um sistema específico de possibilidades e limites da acção.

Visto que, dos filmes escolhidos, apenas um aborda uma relação com alguns anos de duração, a análise centrar-se-á nas *expectativas* face às mudanças e às limitações que o casamento pode ou não impor.

A quinta e última dimensão diz respeito ao facto de ela ser social e historicamente situada; assim, “as ideias, as orientações normativas e os valores sobre os domínios da conjugalidade, da família e da sexualidade vão mudando, como é particularmente visível nos últimos 40 anos” (Torres, 2000: 140).

Com o objectivo de analisar essas transformações, foi introduzido na análise fílmica um conjunto de filmes de outros períodos de modo a poder estabelecer comparações, tendo desta forma material suficiente para poder analisar possíveis transformações ocorridas no campo cinematográfico no que diz respeito à temática da conjugalidade. Foram escolhidos dois períodos: anos 1930/1940, denominado cinema clássico com filmes mudos e sonoros, portugueses e estrangeiros; e o período

que compreende os anos 1970, com um filme português e um outro americano, tendo o filme português especial interesse, visto que representa o período de transição para a democracia.

2.1. A conjugalidade no cinema clássico

A inclusão de um conjunto de filmes dos anos 1930/1940 e dos anos 1970 demonstrou ser extremamente importante na tentativa de compreensão das mudanças ocorridas nas formas como o cinema retrata a conjugalidade e as relações amorosas.

Maria do Mar, de Leitão de Barros, de 1930, o primeiro filme a que fazemos referência e um dos últimos filmes mudos produzidos em Portugal (*A Severa*, de 1931, do mesmo realizador, é o primeiro filme sonoro português), *Gado Bravo*, de 1934, e *A Canção da Terra*, de 1938, tentam retratar o Portugal rural, respectivamente: a Nazaré e os seus pescadores, a lezíria ribatejana e os seus campinos, e os camponeses da ilha do Porto Santo.

Detenhamo-nos em *Maria do Mar*, filme entre o documentário e a ficção, e nas suas duas personagens principais, Maria do Mar e Manuel, ambos filhos de pescadores. A morte do pai de Manuel e o conseqüente suicídio do pai de Maria do Mar como forma de expiação da culpa da morte do amigo transformam as famílias em inimigas, mas aproximam as duas personagens.

A perda da principal base de sustento económico de cada família obriga-os a trabalhar, ela no mercado de Leiria, ele como pescador substituindo o pai. E é numa dessas voltas do trabalho que Maria e as suas amigas decidem tomar banho na praia; Maria é arrastada pelas ondas, e é Manuel, vindo da faina, que a salva, começando aí o namoro; namoro esse proibido pelas duas famílias que originaria mais tarde um casamento em segredo e a conseqüente expulsão de ambos dos lares familiares. O filme acaba com a união entre as duas famílias, através da neta entretanto nascida.

Deste filme interessa salientar dois pontos: a sensualidade e a forte carga erótica em algumas cenas; e o facto de ambas as personagens trabalharem fora de casa.

A sensualidade apresenta-se primeiro na conversa entre pai e filha, quando este a senta ao colo, lhe apalpa os seios e lhe diz: “Estás uma mulher! Já temos rapaz?”, ousadia essa que se repetirá no “banho das raparigas”, “quando todas (depois de terem saltado sobre o velho, provocando-o com a idade e com o sexo) se despem do negro que sempre fora a sua cor, para mergulharem no mar em roupas brancas. E surge o segundo clímax dramático, com o afogamento de Maria do Mar. Aos gritos das companheiras acorrem os rapazes, e é Manuel quem, despindo-se (num plano demoradamente insinuante), consegue salvar Maria, numa cena em que a ameaça da morte se

dissolve rapidamente no abraço dos corpos seminus, com a masculinidade e a feminilidade muito acentuadas, até ao plano em que a camisa de Maria descai do ombro, dando-lhe a ver um dos peitos nu, imagem que, no cinema português, demoraria 43 anos a voltar a ver-se” (Costa, João Bénard da, 2001, textos CP).

A razão para os dois trabalharem fora de casa deve-se muito mais à extrema pobreza do que à vontade do realizador em marcar uma posição face à conjugalidade, pois, em casa, as tarefas domésticas, pelo menos aquelas a que pudemos assistir, são exclusivamente executadas pela mulher, bem como os cuidados com o bebé. Para além disso, na única discussão entre o casal, a contenda é resolvida através da força física (ele dá-lhe uma bofetada, obrigando-a assim a “respeitar” as suas decisões).

Gado Bravo, de António Lopes Ribeiro, apresenta-nos um triângulo amoroso entre um homem e duas mulheres. Manuel Garrido é um proprietário rural, empregador de uma boa parte da população da vila, toureiro, apaixonado por Nina, a cantora alemã que o conduz à “perdição”, levando-o afastar-se dos valores da família tradicional e da terra.

Nina é apresentada como uma personagem negativa, fria e caprichosa, tem problemas com os seus antigos amantes, é libertina e livre. Vive com o seu *manager* (Jackson é apresentado como uma personagem de sexualidade ambígua), também ele alemão, que avisa Manuel quanto ao seu comportamento: “Ela é assim com todos.”

Por fim, Branca, a noiva de Manuel, uma jovem portuguesa, filha de proprietários rurais (o irmão participa nas touradas com Manuel), submissa e encantadora.

Este é o filme que mais se assemelha a *Sunrise*, obra clássica de Friedrich Murnau, de 1927/1928⁸, com uma particularidade: não se trata de uma batalha apenas entre a mulher submissa e recatada e a mulher libertina, mas também entre a mulher portuguesa e a estrangeira. Logo, para além da valorização da mulher enquanto esposa dedicada às tarefas familiares e sem qualquer papel definido fora da esfera familiar, é também acentuada uma suposta diferença entre portuguesas e

⁸ A trama central de *Sunrise* tem como base um triângulo amoroso; por um lado, o casal assente na importância da instituição, das relações familiares e no cuidado dos filhos; por outro, a “city woman”, uma mulher de sexualidade liberta que assedia o marido. A “city woman” é caracterizada pela sua forma de vestir, pelos saltos altos, pelo seu comportamento impróprio de acordo com a moral dominante, simbolizando a mulher urbana da era do *jazz*.

O homem/marido é retratado como uma personagem fraca, incapaz de resistir aos impulsos sexuais da “city woman”; por oposição à esposa, virtuosa e assexuada, que salva o marido das “tentações”, através dos seus valores morais que transparecem no seu comportamento exemplar. No entanto, é na personagem do marido que assenta a possibilidade de as suas vidas voltarem à normalidade. Através de um facto exterior (uma tempestade), o marido reflecte a sua conduta e, através da sua força física (suportada pelo desespero e pela raiva), compensa a sua inicial fraqueza moral, numa sequência em que quase estrangula a “city woman”. O filme termina com o restabelecimento da ordem inicial. Do restabelecimento do equilíbrio de forças entre o casal, a ela compete a força moral; a ele, a força física, sendo que a esposa necessita da protecção masculina.

não portuguesas, sendo as primeiras, pelo seu comportamento, mais virtuosas que as outras, como afirma Branca numa discussão com Nina: “Nós, portuguesas, sabemos amar desinteressadamente, com segurança, mas também sabemos odiar com tanta força... Tanta!”

Nas sequências finais, o triângulo desfaz-se com a morte de Nina por um dos seus ex-amantes, apesar de o filme nos mostrar apenas uma violenta discussão com Manuel, que, fora de si, se embriaga numa tasca dos Restauradores. É então que Artur (irmão de Branca) assume um papel decisivo ao convencer Manuel a ir tourear; e é quando, em cima do cavalo, encontra os olhos de Branca na assistência que ocorre a reviravolta na história: a polícia descobre que foi um ex-amante o responsável pela morte de Nina, e Manuel, arrependido e de volta à razão, pede Branca em casamento. A cena final é o casamento de ambos na igreja com toda a comunidade rural presente na cerimónia.

A moral da história premeia o comportamento recatado e firme de Branca, castigando a personagem Nina com a morte e levando ao arrependimento de Manuel. Voltando novamente à comparação com *Sunrise*, chegamos à conclusão de que, em ambos os filmes, o casamento nos é apresentado como uma instituição com o objectivo de garantir estabilidade social e a constituição de uma família, em que as relações amorosas e as paixões ficam de fora; sendo o homem o único que, fora da instituição casamento, pode dar azo às suas paixões, desde que não ponham em causa a própria instituição.

E, finalmente, *A Canção da Terra*, de Jorge Brum do Canto, filme entre o naturalismo e o melodrama que relata a história de uma comunidade de agricultores de subsistência, na ilha do Porto Santo, que espera a chegada da chuva como forma de assegurar as suas actividades. A história centra-se na vida de duas famílias, a de Bastiana (vive com a mãe e o irmão) e a de Gonçalves (vive com o pai). A falta de chuva leva uma parte da comunidade a partir para o estrangeiro ou a vender as suas terras ao maior proprietário, João Venâncio. Aquelas duas famílias são as que resistem: Gonçalves, porque não consegue abandonar o seu pai e partir para o estrangeiro; Bastiana, porque prefere continuar a viver miseravelmente a casar-se com João Venâncio.

As graves carências económicas das duas famílias levam Gonçalves e Bastiana a “casarem-se perante Deus”, i. e. viver juntos, do que a mãe discorda, pois ela passará a ser o alvo da “má-língua” local. Mais uma vez, as personagens positivas são premiadas, em oposição às personagens negativas, que são castigadas. A chegada da chuva minimiza os problemas do casal, que, passando a viver em família alargada, reforça os laços de entreajuda, arranjanado assim dinheiro suficiente para se casar pela Igreja e oficializar a relação perante a comunidade. Já João Venâncio perde Bastiana como um castigo pela sua falta de princípios, além de que, com a chuva, perde o seu

papel e o seu estatuto na comunidade. Parece assim que a “honra” dos mais pobres vence a falta de princípios dos mais ricos.

De realçar que a relação entre Bastiana e Gonçalves tem como motor principal o amor e a entreatura, e que a subsistência é conseguida porque ambos trabalham no campo. A extrema pobreza, tal como em *Maria do Mar*, é apresentada como justificação para o trabalho feminino no exterior, sem que com isso elas percam o seu papel enquanto responsáveis pelas tarefas domésticas e nos cuidados à família nem deixem de assumir, na relação a dois, um papel submisso face à autoridade masculina.

O trabalho de Vasco Diogo sobre as comédias portuguesas dos anos 1930/1940 é outra fonte de recolha de informações sobre a forma como as temáticas da conjugalidade, da família e da mulher eram tratadas no cinema português do período clássico. Com base em cinco filmes, *O Pai Tirano*, *O Pátio das Cantigas*, *O Costa do Castelo*, *A Canção de Lisboa* e *O Leão da Estrela*, grandes sucessos à altura de exibição e que ainda hoje sobrevivem através das cópias em VHS e mais recentemente em DVD, o autor dá especial atenção à mulher e à família.

A forma como é representada a mulher é um índice de tensão entre conservadorismo e transgressão presente em todos os filmes analisados; “se existem mulheres independentes e trabalhadoras (...), também lá estão as filhas submissas e casadoiras, as donas de casa dedicadas, sacrificadas e submissas e as mulheres trabalhadoras das classes mais baixas, dentro de um espectro de profissões legítimas, como costureiras, criadas ou floristas” (Diogo, 1996: 135).

Em relação às mulheres independentes e/ou trabalhadoras, existe uma margem de liberdade no que toca aos seus comportamentos, atípicos dentro de uma moral sexual dominante. São os casos de: Tatão, D. Cândida, Gracinha e Amélia, em *O Pai Tirano*; de Amália e Maria da Graça, em *O Pátio das Cantigas*; de Luízinha, Isabel e Rosa Maria, em *O Costa do Castelo*.

Segundo o autor, um conjunto de factores pode explicar o recurso a personagens femininas independentes:

- a lógica autónoma dos processos de construção ficcional, de forma a torná-la mais atraente e apelativa;
- com ligação estreita à primeira, a relação das personagens femininas com as actrizes, o que parece dar-lhes imunidade;
- e, por último, o facto de a existência de mulheres trabalhadoras independentes ser uma realidade na época de produção destes filmes.

Outro dos dados interessantes diz respeito à organização familiar. Em apenas um dos filmes (*O Leão da Estrela*) surge uma família nuclear (pai, mãe e filhos) como núcleo central da acção, em

detrimento das personagens órfãs (personagens principais dos restantes filmes), que, com o desenvolver da narrativa, dão origem a novos núcleos familiares através da união matrimonial, união essa que encerra o filme.

O amor é apresentado, no caso do amor verdadeiro e não do amor-paixão ou desejo, como uma forma de superação dos conflitos entre classes sociais, “a moral transmitida é da conciliação de interesses de classes antagónicas por via do amor verdadeiro” (idem: 142), mas também como objecto de redenção das personagens negativas com a resultante transformação em personagens positivas.

Os comportamentos sancionados estão relacionados com as posições sociais e com os valores morais e sexuais das personagens. Valoriza-se o recato e a submissão por oposição a comportamentos mais sexuais – como os namoricos frequentes, a independência em relação mais à comunidade que à família, o acto de fumar –, o que é mais notório no que diz respeito às personagens femininas.

As aspirações sociais são de igual modo condenáveis: a ausência de mobilidade social como forma de manter cada um no seu lugar é uma constante em todos os filmes analisados. Assim, “as personagens positivas são essencialmente passivas e redefinem as suas posições dentro do mesmo patamar hierárquico mantendo a mesma profissão e situação na profissão ao longo dos filmes” (Idem: 146).

A perspectiva comparativa permite, por um lado, traçar um percurso, embora não exaustivo, das temáticas da conjugalidade no cinema, e, por outro, revestir a pesquisa de um maior rigor analítico.

Detenhamo-nos, em primeiro lugar, no período que abarca as décadas de 1930 e 1940. No que diz respeito ao cinema clássico, o casamento é entendido enquanto instituição, que tem por base a constituição de uma família e a dotação de um estatuto social ao indivíduo. Os papéis sociais de género são definidos de forma distinta para homens e mulheres, eles como chefes de família, com a responsabilidade de manter o equilíbrio económico, e elas enquanto mães e esposas, que pela sua conduta moral mantêm a união da família.

A mulher é retratada como um ser assexual, onde são valorizados os seus dotes de dona de casa e de mãe. A sexualidade em muitos dos filmes deste período é deslocada para o exterior da família, os desejos sexuais dos homens são satisfeitos fora do lar com mulheres de moral duvidosa que por momentos ameaçam a instituição casamento; são assim muito comuns os triângulos amorosos.

O final das narrativas assenta no restabelecimento da ordem inicial, em que o peso da instituição e os valores morais das mulheres casadas ganham a batalha. O género que mais lida com o casamento é o melodrama, onde as relações são postas em causa, para que no final tudo volte à

normalidade, demonstrando como o casamento é uma base social sólida que merece do espectador todo o respeito.

Em relação ao cinema português deste período, ele segue de perto em termos de convenções narrativas o cinema clássico americano. No entanto, a situação social merece uma análise mais detalhada, de forma a contextualizar a importância do cinema enquanto produto cultural ao serviço da propaganda do Estado Novo.

Segundo Torgal, a cinematografia portuguesa do Estado Novo acompanha os ciclos evolutivos do regime. Nos anos 1930/1940, “o cinema segue o ritmo do entusiasmo do nascente Estado Novo e, em certa medida, dos seus valores morais, se não dos seus valores políticos. Parecem nele ressentir-se, também, os sintomas das suas tentativas cosméticas do fim da guerra, ao mesmo tempo que se verifica a reafirmação do propalado ‘nacionalismo tranquilo’ (para empregar a expressão de Ferro)” (Torgal, 2001: 33).

Como em outros países, a propaganda passava especialmente através do documentário, o cinema “real”, que, no que diz respeito ao tema da mulher e da família, se debruçava sobretudo sobre o papel da mulher enquanto dona de casa. Exemplos disso são os documentários: *O Dia da Dona de Casa*, 1933; *A Deusa do Lar*, 1934; *Escola de Donas de Casa*, 1935, *O Futuro dos Filhos*, 1937; mas também sobre algumas actividades femininas no exterior, como *Mulher nos Trabalhos Agrícolas*, 1935, e *A Mulher Portuguesa já Faz Desporto*, 1935.⁹

Quanto ao cinema de ficção, apesar de não controlado directamente – as películas eram produzidas por companhias independentes –, tinha de ser aprovado pela censura, que obviamente não aceitaria uma temática que se afastasse do sentido do regime e da ideia de união nacional.

Assim, encontramos na ficção os temas mais gratos ao Estado Novo, como a autoridade e o paternalismo, os brandos costumes, a manutenção da ordem, a pacatez e a tranquilidade da vida familiar no pequeno pátio ou na aldeia, por oposição à vida solitária e perigosa das grandes cidades.

Estes filmes promovem a existência de uma rígida hierarquia social, ao mesmo tempo que negam as classes sociais e ocultam os conflitos. Nas palavras de Paulo Granja (2001: 216) “o paternalismo surge, assim, como fulcro da organização social, ao legitimar toda uma hierarquia de poderes que se exercem no sentido descendente e que devem ser respeitados por aqueles que se encontram em posições inferiores, tal como é respeitada a autoridade do pai pelos filhos ao nível da família”.

⁹ Informação obtida no *Prontuário de Cinema Português*, de Matos-Cruz.

A comédia à portuguesa teve como público-alvo a pequena burguesia, base de apoio do regime, e reflecte a moral dessa mesma pequena-burguesia relativamente ao casamento, ao namoro, à sexualidade e à mulher. A família tradicional é vista como o meio privilegiado para a integração do indivíduo na sociedade, ou seja, para a garantia da estabilidade social. O lar é entendido como um refúgio, um bastião moral contra o surgimento de certos comportamentos que podem abalar a família tradicional.

A mulher é a guardiã do lar, e, por essa mesma razão, as actividades que ela possa desempenhar no exterior são desvalorizadas em relação ao seu papel de esposa e de mãe. Segundo uma publicação do regime destinada às mulheres, “não é grave que uma mulher não saiba traçar o projecto de uma ponte, gerir uma empresa, defender uma causa nos tribunais – escreveu alguém; mas é gravíssimo que não esteja em condições de cuidar de uma criança ou de governar uma casa”¹⁰ (in Granja, 2001: 225).

No que toca à actividade profissional feminina, ela é defendida quando, em situações de extrema pobreza, o homem não consegue assegurar a sobrevivência familiar, como ocorre nos casos de Maria do Mar e Bastiana.

Nos meios urbanos populares, certas profissões identificadas como femininas são também valorizadas, como as costureiras, as floristas e as criadas, reflectindo a existência de mulheres trabalhadoras. É de realçar que são essas personagens as que detêm uma maior liberdade de comportamentos.

No entanto, são as donas de casa, recatadas e submissas, aquelas que surgem como personagens positivas.

O cinema desta época distingue três tipos de amor: o amor verdadeiro, o único aceite socialmente e por isso mesmo recompensado; o amor-paixão, perigoso no sentido em que põe em causa a ordem social; e o desejo, permitido ao homem fora da relação conjugal, mas reprimido e condenado socialmente.

É, então, o amor desinteressado e verdadeiro aquele que tem por base a fundação de uma família, expresso no casamento, dotando o homem e a mulher de um estatuto social, regido por códigos de conduta definidos (o homem com o papel instrumental; a mulher com o expressivo), o tipo de amor aceite e incentivado, como forma de preservação da ordem social.

¹⁰ Mocidade Portuguesa Feminina – 25 anos de actividade/1938-1963, Lisboa, s. d., p. 39

Quadro 1
Cinema clássico (décadas 1930/1940)
“Triângulo amoroso” *Sunrise*, de Murnau, e *Gado Bravo*, de A. Lopes Ribeiro

Tipologia de personagens:	Comportamentos:	Representações:
Homem	Único que pode dar azo às suas paixões fora da instituição casamento. É por vezes movido por impulsos e desejos que não consegue controlar, pondo em risco o casamento.	Símbolo de força física e de virilidade.
Mulher casada	É apresentada como assexuada. O seu comportamento recatado e virtuoso é recompensado pela reaproximação do marido ou do noivo.	Mulher-natureza. Mãe e dona de casa.
A outra mulher	Sexualidade liberta, caracterizada como pessoa sem sentimentos nem valores, é sempre castigada no final da narrativa.	Mulher-objecto.
Casamento (dois objectivos centrais): constituição de família e dotação de um estatuto social ao indivíduo.		

2.2. Anos 70: conjugalidade em transição

A década de 1970, em particular em Portugal, é um período de transformação em sentido lato, com um especial destaque para as problemáticas do casamento, da família e da mulher, como bem demonstram alguns dos documentários produzidos na época, como *O Aborto não É Crime*, *Falar sobre o Aborto*, *As Mães Solteiras*, *Planeamento Familiar*, *Pequeno Diário de Uma Dona de Casa*, todos de 1975.

A lei que consagra a dissolução do casamento católico, em 1975, a entrada em vigor de um conjunto de leis que consagram a igualdade de direitos entre homens e mulheres, a expansão da utilização de contraceptivos, como regulador da natalidade, e a responsabilização de homens e mulheres pela educação dos filhos são responsáveis, entre outros factores, por uma tendencial democratização das relações conjugais.

Mas é desse esforço, que no nível das mentalidades tem efeitos muito mais lentos e desiguais que no nível legislativo, que o filme *Vestido Cor de Fogo*, realizado por Lauro António, em 1985, é uma fiel ilustração.

Tendo o período revolucionário (PREC) como pano de fundo, o que o filme trata é precisamente do impacto de mudanças sociais profundas na vida quotidiana de um jovem casal. Nele se mostram os anseios femininos (personificados pela jovem Maria Eugénia) por um papel mais

interventivo tanto no seio da família como no da sociedade: a libertação de um estilo de vida centrado na casa e na família, o controlo da natalidade, que lhe permita assim um trabalho no exterior, dotando-a de independência financeira mas também de um estatuto social que não passasse apenas pelo seu papel de mulher casada e de mãe.

Anseios e protagonismos que José Pereira, a personagem masculina, não compreende. No seu entender, o casamento representa uma vida estável, em que a manutenção de papéis sociais de género distintos lhe possibilita uma melhor compreensão do seu papel na família e na sociedade – como se a vida familiar se pudesse manter imutável numa sociedade em transformação.

O amor que conduziu ao casamento, embora com um peso importante da escolha/pressão familiar; Maria Eugénia é filha de uma família burguesa lisboeta, que aceita de bom grado a relação com José Pereira, visto que ele se trata de um médico, filho de uma família de latifundiários alentejanos (embora se tenha envolvido nas manifestações estudantis). Para ela, é o início de uma batalha pela realização pessoal e profissional; os pais impediram-na de tirar um curso superior, remetendo o seu projecto de vida para um bom casamento de acordo com a sua condição social. Longe da autoridade paterna, e junto de alguém que ama e em quem confia, ela pensa poder realizar os seus sonhos.

A incompatibilidade manifesta pelas suas visões distintas sobre o casamento e as relações amorosas conduz ao divórcio.

De notar que este é o primeiro filme em que surge um divórcio, como solução para uma relação que não é compensadora para ambos. Assim, para além da mudança ao nível da escolha do parceiro, bem como da importância do amor como factor-base para o casamento, ambas retratadas no filme, é o entendimento da relação conjugal como finita e solúvel a verdadeira revolução apresentada.

Segundo Torres, “o divórcio torna-se mais frequente porque se transformou a forma de encarar o casamento. De instituição a preservar a qualquer custo, o casamento tornou-se, tendencialmente, numa relação que dura enquanto se mantiver compensadora para quem nela está envolvida. Da obediência a regras e padronizações impostas do exterior, passou-se para a ideia da qualidade intrínseca da relação (...). Atribuir muita importância ao casamento, entendido enquanto relação satisfatória, e tolerar a ruptura conjugal constituem as duas faces da mesma moeda e correspondem aos valores contemporâneos sobre o casamento” (Torres, 1996: 6-7).

Quadro 2
 Décadas de 1970/1980
Vestido Cor de Fogo, de Lauro António (1985)

HOMEM	MULHER
– Manutenção de papéis distintos associados a uma maior liberdade masculina em detrimento da feminina.	– Procura de autonomia feminina. Necessidade de individualização (realização pessoal e profissional).
– Papéis sociais de género distintos: à mulher, o papel expressivo; ao homem, o papel instrumental.	– Afastamento da imagem da mulher enquanto mãe e dona de casa.
Quebra de confiança na relação conjugal, conflito aberto entre duas posições distintas face à vivência da conjugalidade.	
DIVÓRCIO	

2.3. A conjugalidade no cinema contemporâneo

Após a análise da temática da conjugalidade numa perspectiva diacrónica, interessa então associar o *corpus* central.

- **Como são construídos os papéis sociais de género**

– As personagens femininas de *Adão e Eva* (Catarina, Té, Helena)

Catarina é uma mulher independente, tem uma profissão que a realiza em termos económicos e profissionais, vive sozinha.

No que diz respeito às suas relações amorosas, é ela o elo mais forte: toma a decisão de acabar o relacionamento com Té, escolhe o pai do seu filho (Rafael), com Francisco deixa-o na dúvida quanto às suas intenções em relação a ele. Como afirma na seq. 15, “não preciso de nada, não preciso de ninguém”.

Helena representa também a mulher independente; embora de uma forma negativa, consegue alcançar os seus objectivos prejudicando os outros. É a inimiga de Catarina, tentando através do conhecimento que tem da sua vida privada arruinar a sua carreira profissional.

No entanto, os comportamentos de ambas não são muito diferentes: preocupam-se em primeiro lugar em assegurar a sua independência e em satisfazer os seus desejos. Tal como Catarina, é Helena que decide o rumo que as suas relações amorosas devem tomar. Acaba uma relação com o realizador dos seus programas e inicia outra com o fotógrafo Ricardo, relação essa que mantém enquanto lhe for proveitosa, como é patente na seq. 31, em que Helena chantageia Catarina na presença do namorado, usando-o como trunfo; Ricardo: “Qual é a tua?” Helena: “Alguém te perguntou alguma coisa?”

Té surge como uma personagem agressiva e descontrolada que tenta dominar as situações pelo uso da violência verbal ou física, como na seq. 13, em que não aceita que Catarina ponha um ponto final no relacionamento: “Não quero que me peças desculpa, quero que me contes a verdade, senão começo a partir esta merda toda.” Próxima das personagens masculinas típicas; esta colagem deve-se talvez ao facto de na história ela manter um relacionamento amoroso com outra mulher. Ao desenvolvimento da narrativa é mais fácil caracterizá-la como se fosse do género masculino, através dos comportamentos que lhe estão associados, sem que assim se tenha de discutir a relação homossexual.

A irmã de Té, Madalena, é uma personagem secundária, surge como uma oportunidade para criticar o casamento, afinal, e em pouquíssimo tempo passa de noiva do “melhor que se pode arranjar” para mulher abandonada por alguém que afinal “não era grande coisa”.

– As personagens masculinas de *Adão e Eva* (Rafael, Francisco, Ricardo)

Rafael é médico, divorciado, trabalha numa ONG. Como ele próprio afirma, assume-se como um pessimista, razão pela qual decidiu não ter filhos, contudo, sente que actualmente faz parte de um grupo de pessoas que tentam “tapar o buraco para o qual o mundo está a entrar” (seq. 5).

É seduzido por Catarina, que se apresenta como escritora; depois de saber quem ela realmente é, e que está grávida, decide procurá-la. Pretende ser o pai da criança, mas Catarina não tem muitas certezas quanto ao papel que lhe estará destinado. A decisão de engravidar, tomou-a sozinha. Não quer que ninguém interfira, nem na gravidez, nem mais tarde na educação da criança.

Rafael respeita as decisões de Catarina: “Quero ter um papel na tua vida, e na vida da nossa filha, mas terás de ser tu a dizer-me” (seq. 22).

Francisco também trabalha na televisão. Através do director de programas, é convidado a trabalhar com Catarina num programa e aceita devido aos seus problemas financeiros. Considera-a arrogante e com a mania que vai mudar o mundo, comenta isso com Té (seq. 2), sua ex-mulher e actual namorada de Catarina.

Desvaloriza os planos e os projectos a longo prazo, seq. 40: “Não se devem fazer planos, ficas sempre preso a eles”; o que não o impede de querer fazer planos com Catarina.

Tem algumas ideias definidas sobre o papel dos homens nas relações amorosas (seq. 28): “Espera aí, que eu acho que devia ir contigo ao médico, porque é para isso que os homens servem. (...) Mais que não seja, servem para serem uns belos pais.” A frase pode ser subentendida como uma provocação à autonomia exagerada de Catarina, mais do que como uma forma de agir e de pensar.

Com Catarina, pretende uma relação duradoura; os constantes avanços e recuos por parte dela são um factor de insegurança. Deseja que a relação se clarifique: “Mas falamos mesmo. Eu preciso de saber se vamos viver juntos, se eu vou ser pai dessa criança, porque, caso não concordes, as crianças precisam de um pai, e, já agora, se vamos ter mais, para ela não ser filha única” (seq. 36).

Como balanço geral, podemos afirmar que existem poucas diferenças na forma como personagens femininas e masculinas são caracterizadas, essas diferenças são realçadas sobretudo pelo maior poder de decisão das personagens femininas.

– As personagens femininas de *Corte de Cabelo* (Rita, Teresa)

Rita é uma jovem de 20 anos, trabalha numa perfumaria do Centro Comercial das Amoreiras. Tem muitas dúvidas no que toca ao seu relacionamento com Paulo. Dá muita importância aos pormenores, ao contrário de Paulo, como nos mostra a seq. 9, em que Rita faz questão que se sentem na mesma mesa: “Estar aqui ou noutra mesa, para ti, é a mesma coisa.” Mantém a sua autonomia, trabalho, saídas nocturnas.

Teresa é amiga do casal, tem um relacionamento com Lucas que termina devido aos problemas de Lucas com as drogas. A personagem de Teresa não é explorada, ficando-se a saber que ela é independente, tem a sua casa, da qual expulsa Lucas. Quando Rita a procura, ela diz-lhe que não pode ficar: “Não penses que vens para aqui, o que é que se passa?, ‘tás a esconder alguma coisa – destapa a cabeça de Rita – tosquiada logo no primeiro dia.”

– As personagens masculinas de *Corte de Cabelo* (Paulo, Lucas)

Paulo dá muita atenção ao trabalho, o que desagrada a Rita, que pretende mais atenção para si. Para além do trabalho, as preocupações de Paulo dividem-se entre a Rita e o seu amigo Lucas.

Paulo tenta ajudar Lucas a resolver o seu problema com as drogas: “Nós tínhamos um pacto, não era, Lucas? – remexe-lhe a mala – Tu estás agarrado, não é a brincar” (seq. 10). Acaba por desistir: “Não sei o que fazer contigo. Queres droga, vai arrumar carros, tu é que devias ter ido filmar hoje” (seq. 32).

Lucas trabalha com Paulo e, para além disso, é seu amigo. Lucas sente-se perdido e sozinho. Para ele, Paulo deixou de se comportar como um amigo. O relacionamento com Teresa não corre bem, pois ela nunca está à sua espera quando chega a casa.

A droga é o seu escape. A narrativa vai perdendo o interesse pela personagem até que desaparece (seq. 32).

Não existem assim diferenças dignas de registo entre personagens femininas e masculinas, quer ao nível das práticas, quer ao dos comportamentos.

– As personagens femininas de *Sapatos Pretos* (Dalila, Ercília, mãe de Dalila)

Dalila tem medo de perder a sua juventude. O relacionamento com Pompeu é a possibilidade de ter uma vida nova, de recomeçar a viver: “Eu não quero morrer agora, que encontrei vida nova” (seq. 13).

Através da sexualidade, Dalila liberta-se da sua posição enquanto mulher casada. A impossibilidade do divórcio resultante da pressão familiar leva-a tomar uma atitude mais drástica, planeando a morte do marido – algo que se apresenta como o único escape à situação actual.

Os seus comportamentos (uso de roupas curtas e justas, o cabelo pintado de loiro, a maquilhagem excessiva) são criticados pelos outros homens da vila (seq. 8), as piadas que lhe são dirigidas são o resultado de ela não se comportar como uma mulher casada. As provocações de Dalila são vistas como um comportamento inadequado à sua situação: as mulheres casadas devem ser recatadas e não exhibir a sua sexualidade.

Ercília é uma personagem ambígua, amiga de Dalila, beija Marcolino na única cena em que estão sozinhos (seq. 19). Ajuda-o nas tarefas domésticas, que, segundo ela, “não são tarefas para homem”. Não se sabe se trabalha e com quem vive.

A mãe de Dalila é uma personagem secundária que surge na narrativa quando Dalila sai do hospital, depois de ter sido brutalmente espancada pelo marido. É contra o divórcio. Perante a possibilidade, ameaça-a dizendo: “Deixas de ser minha filha” e oferece-se para ajudá-los financeiramente, se Dalila se mantiver ao lado do marido.

– As personagens masculinas de *Sapatos Pretos* (Marcolino, Pompeu)

Marcolino, o ourives, é um homem violento, trabalha no negócio da mulher, e o seu desleixo leva-o a quase perder a ourivesaria. É um mau gestor: primeiro, por esquecimento do pedido de uma licença, o ouro da loja é apreendido; mais tarde, enquanto pede a Dalila para assinar a hipoteca, oferece-lhe um carro. Gosta de passear com a mulher na vila (seq. 6), como se a exibisse. Mas não consegue dialogar com ela. Como seu marido, julga ter direito a que ela o satisfaça e acate as suas ordens. Numa das discussões, a propósito da hipoteca da casa, diz-lhe que o fez sem a consultar porque tem direitos: “Fiz com o direito de ser teu marido.”

Aconselha-a a pedir dinheiro à mãe em duas situações: quando o ouro é apreendido, e em relação à hipoteca; dessa vez, convida mesmo a mãe de Dalila para ir lá a casa e conversar com a filha.

Tenta amenizar a sua relação com a mulher, invocando o passado (seq. 31): “Eu ainda sou teu marido, vamos buscar o Márcio à escola, fazemos um piquenique como antigamente.” Entretanto, já Dalila tinha planeado a sua morte.

– As personagens femininas de *Zona J* (Carla, São, Clotilde)

Carla é a personagem central do filme, tem 16 anos e é estudante. A sua vida decorre entre as aulas, as saídas nocturnas e a loja de flores da mãe.

É numa saída à noite com a sua amiga, e colega de escola, Fátima que conhece Tó. As saídas nocturnas não são bem aceites pela mãe; Carla mente-lhe sobre os locais aonde vai e a que horas chega (seq. 6): “Se a minha mãe soubesse onde eu ia, punha-me quinze dias de castigo.” Ajudar a mãe na loja é para ela uma obrigação, à qual tenta escapar (seq. 11).

A mãe tem com Carla uma relação autoritária, em que, segundo ela, a filha deve obedecer sem questionar (seq. 35): “Tu não penses que eu ando a trabalhar para te pagar um curso e tu fazes o que queres, tu tens 16 anos, Carla Sofia.” Entre elas não há diálogo, não conversam sobre os seus problemas, nem sobre o que acontece nas suas vidas.

Carla tenta manter a relação com a mãe porque precisa dela, em termos económicos. Aos amigos, fala dos problemas de relacionamento com ela (seq. 21): “Gostaste da minha mãezinha, é muito simpática?! Odeio-a. Estou farta dela.”

Carla não tem amigos do sexo masculino, à excepção do namorado, tal como ele não tem amigas.

São, a mãe de Carla, tem uma loja de flores num centro comercial, é divorciada e vive com a filha. Educa a filha sozinha e pensa que só ela sabe o que é melhor para a filha, é ela que traça os projectos para o futuro dela.

Critica o comportamento do ex-marido, que saiu de casa para viver com outra mulher (seq. 11): “Livrei-me do vadio do teu pai, para ter de te aturar.” No entanto, mantém uma relação com um homem casado.

Clotilde, a mãe de Tó, é a outra personagem feminina. Trabalha fora de casa, levanta-se muito cedo e chega muito tarde a casa. Em casa, é responsável por todas as tarefas domésticas, tem pouco tempo para dedicar aos filhos e muito menos a si própria. Pouco sabe de como os filhos ocupam os seus dias, como admite a uma vizinha (seq. 2). Tal como a mãe de Filomeno, sente-se impotente perante os filhos.

– As personagens masculinas de *Zona J* (Tó, Carlos, Alberto, Filomeno, Ulisses, Pica-Pau, Cienta, Cosme, Pantera)

Tó tem 18 anos e deixou de estudar; tal como os seus amigos, não tem projecto de vida. Acalenta o sonho de ir viver para Angola, de onde os pais são naturais, e enriquecer. Os seus amigos são todos do sexo masculino.

Com a ida do pai para Angola, assume-se como chefe de família, arranja um emprego na construção civil.

Tó e os amigos dedicam-se a pequenos furtos. Acreditam que nunca terão um trabalho no qual se sintam realizados económica e profissionalmente. Segundo Filomeno, o líder do grupo, eles (pretos) “só servem para construir a casa dos brancos”. As coisas só mudariam se todos se unissem: “Os bairros todos juntos davam cabo de Lisboa” (seq. 23).

Tó não consegue comunicar com o pai (seq. 32): “Já vi que não se pode falar com o senhor.” Pai: “Tu vais ter respeitinho.” Para Alberto, pai de Tó, o respeito entre pais e filhos resume-se ao facto de os filhos deverem obediência aos progenitores.

Alberto encara o seu papel de pai e de marido como o de ser responsável pela família. Como chefe de família, tem a obrigação de a sustentar, mas, em contrapartida, é ele que toma as decisões importantes.

Quando é despedido, não admite ficar em casa e ser sustentado pela mulher; com o dinheiro da indemnização, viaja para Angola. Lá, pensa enriquecer através do tráfico de diamantes, mas fica retido no aeroporto.

Carlos é gerente do centro comercial onde São tem uma loja. É apresentado como um homem que só procura a sua satisfação pessoal.

Segue Carla, no centro comercial e na escola, onde lhe oferece boleia. Numa noite (seq. 51), entra no quarto de Carla e tenta violá-la. É impedido por São, que acorda e entra no quarto.

- **Expectativas face ao casamento, vida quotidiana do casal, relações com as outras personagens (papéis sociais de género)**

A palavra casamento, na película *Adão e Eva*, tem uma conotação negativa: o casamento é apresentado como de duração limitada, e os exemplos que são dados acabaram todos em divórcio, o de Rafael, o de Francisco e Té e o de Madalena. O único casamento a que se assiste no filme é o de Madalena, sendo também o de menor duração: a sua despedida de solteira decorre na seq. 12, e na seq. 41, através de um telefonema entre ela e Catarina, ficamos a saber que já está separada.

Mas se as relações institucionais são desvalorizadas, as relações amorosas por si, não. O que se espera então de cada relacionamento? Que se assegure o bem-estar individual, que cada um mantenha a sua autonomia, em suma, que a relação dure enquanto se mostrar satisfatória para ambos. É de notar que isso se torna possível porque todas as personagens apresentadas têm uma

situação financeira que lhes permite a autonomia, apostam na sua carreira profissional e vivem-na de forma intensa.

A relação entre Catarina e Francisco (a mais explorada no filme) é um bom exemplo do que foi dito, a excepção é a atitude de Francisco ao tentar forçar Catarina a tomar uma decisão sobre o futuro da relação. Esta atitude, por um lado, reflecte as incertezas que Francisco sente em relação à continuidade ou não da mesma, devido ao facto de não existirem papéis definidos previamente, mas, sim, construídos no decorrer do relacionamento, e, por outro, a assunção de que Catarina detém o poder de decisão.

A película *Corte de Cabelo* centra-se no primeiro dia de casamento de Rita e Paulo, nas suas expectativas e nos seus anseios quanto à vida em comum. Na capacidade de cada um, mantendo a sua autonomia, ser capaz de criar uma vida em comum, ela própria criadora de uma identidade específica.

No desenrolar da narrativa acentua-se a importância da procura de equilíbrio entre o individual e o “nós casal”, bem patente na seq. 16, a propósito da mensagem do atendedor de chamadas, onde o que está em causa é como é construído o nós, a que Rita aponta uma solução: “Devíamos ter só um nome, era mais simples”, e a que Paulo riposta: “Tu nem o apelido quiseste.”

O filme *Sapatos Pretos* apresenta o único casamento com alguns anos de duração. Apesar de não haver nenhuma referência do tempo exacto da relação, a idade do filho de ambos (9, 10 anos) serve como indicador.

A vida quotidiana do casal é marcada pelas obrigações que cada um deve assegurar, a partilha do trabalho na loja e nas feiras, a educação do filho. Quase que não existe diálogo entre os dois, havendo um acordo tácito entre os papéis e as funções que cada um deve desempenhar.

As decisões são tomadas individualmente. Dalila informa o marido de que está doente e precisa de ir a Lisboa (seqs. 3 e 5); Marcolino obriga-a a assinar a hipoteca sem a consultar (seq. 19).

Apesar de Marcolino ter conhecimento de que Dalila tem um amante, o problema não é discutido, visto que aparentemente isso não perturba o casamento.

A insatisfação de Dalila face à relação conjugal é marcada pela sua transformação exterior, nova forma de se vestir, de se maquilhar. O amante surge como uma oportunidade de se valorizar e de encontrar um novo rumo para a sua vida.

O namoro entre Carla e Tó em *Zona J* funciona como um escape aos problemas do quotidiano. A relação amorosa surge como uma possibilidade de melhorarem as suas vidas, é a chave para a resolução dos problemas actuais. A falta de acompanhamento familiar, aliada à não existência de

um projecto de vida definido, leva-os a centrar os seus desejos e expectativas no relacionamento amoroso. O namoro é a única fonte de satisfação pessoal, levando-os a criar um mundo à parte, é a dois que fazem projectos (viver juntos, ir para Angola), que saem do bairro onde moram (praia, aeroporto), e pelo qual fazem sacrifícios (Tó vai trabalhar para a construção civil e mais tarde participa num assalto).

A gravidez inesperada aumenta a dependência afectiva e financeira de Carla. Tó é então obrigado a tomar decisões a curto prazo (envolver-se no assalto, a partida repentina para Angola que não se realiza). Assim, Tó apresenta-se como o elo mais forte da relação, é dele que partem as ideias para os projectos em comum que Carla aceita como seus.

- **Importância que é dada à sexualidade e às relações amorosas**

No filme *Adão e Eva*, existem três casais, todos eles tendo como protagonista feminino Catarina.

A relação entre Catarina e Té termina devido à mudança de projecto de vida de Catarina. Ao escolher engravidar e ser mãe solteira, Catarina incompatibiliza-se com a relação. É Catarina que decide terminar: “Nós estivemos juntas quase um ano, não há razão para acabarmos assim, para não ficarmos com boas memórias do que foi muito agradável enquanto durou” (seq. 13).

Catarina escolhe Rafael para pai do seu filho. Depois do encontro casual em Madrid, Catarina não o tenciona ver mais. Para ela, a escolha de engravidar foi tomada sozinha e pretende levar a sua decisão avante, sem a ajuda de ninguém, como se pode confirmar pelo próximo excerto de um diálogo entre ela e Rafael:

Catarina – Foi um acaso, não me arrependo de nada.

Rafael – Tu estás grávida.

Catarina – Não tens nada a ver com isso. Se... se julgas que foste o único com quem fui para a cama, enganas-te.

O relacionamento entre Catarina e Francisco tem como base o entendimento mútuo, a satisfação que cada um pode obter através da relação.

No filme, o amor determina a continuidade, ou não, das relações amorosas. Não existem relações familiares, cada uma das personagens vive sozinha, só temos acesso às suas relações amorosas, actuais e passadas.

Em *Corte de Cabelo*, é através da sexualidade que Rita e Paulo se entendem; a linguagem corporal exprime mais facilmente os sentimentos que as palavras.

A dificuldade de se expressarem verbalmente é colmatada pelo seu entendimento a nível sexual e afectivo (seqs. 17 e 22). A brincadeira com o colchão simboliza também a aprendizagem da vida em comum, em que cada um testa os limites do outro, bem como os seus próprios.

A continuidade do casamento de Dalila e Marcolino, em *Sapatos Pretos*, está dependente de factores externos ao casal. A mãe de Dalila é contra o divórcio, e Dalila sabe que deixará de ter o suporte financeiro com que até aí tinha contado, o que a leva a tomar uma decisão extrema que culmina com o assassínio do marido. A mãe de Dalila é contudente na sua afirmação de que o casamento deve ser mantido a todo o custo, como é explicitado na seq. 24:

Mãe – Tu és capaz de endireitar a tua vida se quiseres, já foste capaz.

Dalila – Mas não quero, estou farta, o teu neto não será o primeiro filho de pais separados.

Mãe – Mas é o meu neto.

Dalila – Não deixará de ser teu neto.

Mãe – Não, mas tu deixarás de ser minha filha. Eu pago a hipoteca ao banco, mas não aceito, não admito uma separação.

Dalila satisfaz os seus impulsos sexuais na relação extraconjugal com Pompeu. Para ela, essa relação é a possibilidade de ter uma vida nova, de começar a viver.

Dentro do casamento, a sexualidade é vivida com violência, e o afecto deixou de existir. Num dos actos sexuais (seq. 11), Marcolino diz à mulher que é de violência que ela gosta, o problema de ejaculação precoce de Marcolino torna as relações sexuais ainda mais insatisfatórias para Dalila.

Marcolino pensa que o sexo entre o casal é um direito que o homem enquanto marido detém sobre a mulher (seq. 22) e que esta deve satisfazer, sempre que ele o desejar.

Na película *Zona J*, a relação afectiva e sexual é muito valorizada pelo casal, Carla e Tó, até ao momento em que Carla descobre estar grávida (seq. 44). A gravidez indesejada é assumida como um castigo, um problema que ela não consegue resolver; o que a impede de continuar a ter relações sexuais com Tó (seq. 44): “Não me toques, não consigo.”

A falta de um espaço para os dois, visto que tanto a família de Carla como a de Tó não aceitam o namoro, impede-os de desenvolverem a sua intimidade. Alberto conhece a namorada do filho por acaso, no dia em que chega mais cedo a casa, e os encontra no quarto. Carla não é capaz de o encarar e sai porta fora (seq. 31).

As relações sexuais têm como base a confiança mútua, como afirma Carla quando a amiga lhe pergunta se ela toma cuidado (seq. 29); essa confiança acaba por resultar na gravidez indesejada.

- **Expectativas face às mudanças e às limitações que o casamento pode ou não impor**

No filme *Adão e Eva*, o acento tónico é a relação amorosa e não o casamento, que é referenciado de forma negativa. Seguindo de perto a fórmula de outro sucesso comercial, *Quatro Casamentos e Um Funeral*, a narrativa aposta em relações sem qualquer compromisso formal, como se o peso institucional do casamento fosse o único responsável pela ruptura conjugal. Assim, o que é valorizado é o bem-estar individual e o consentimento mútuo, capazes, esses, sim, de construir relações amorosas de sucesso.

As principais mudanças na vida das personagens decorrem do nascimento da filha de Catarina, que tem como pai biológico Rafael. A seq. 53 apresenta a solução escolhida: todas as personagens envolvidas (Francisco, Rafael e Té) se assumem como pai da criança: “O pai somos nós três, há algum problema?”, não abdicando da sua relação amorosa e/ou de amizade com Catarina. No entanto, na sequência final, dá-se a entender que é Francisco o escolhido de Catarina.

Ao escolher o primeiro dia de casamento como teia central da narrativa, *Corte de Cabelo* centra-se no denominado período de adaptação do casal. E são as incertezas quanto aos sentimentos de cada um que assolam as personagens, que, para provarem o seu amor pelo outro, assumem atitudes provocatórias, como é o caso do corte de cabelo. Rita corta o cabelo porque não tem a certeza de que Paulo a ame verdadeiramente, como ela lhe explica: “Eu tenho de saber se precisas de mim, se gostas de mim (...). Eu preciso de saber se gostas de mim, não das minhas mãos ou do meu cabelo (...). Tu não percebes nada” (seq. 13). E Paulo tenta amenizar a situação mostrando como é ela e não o seu aspecto que é importante, ao cortar-lhe ainda mais o cabelo (seq. 22). Rita não o compreende assim, como também não compreende que ele centre a sua vida no trabalho e que não se preocupe com os pormenores aos quais ela dá tanta atenção.

Em *Sapatos Pretos*, o casamento é apresentado como uma instituição que, pela sua importância, deve ser mantida. Através do casamento, conquista-se um estatuto social, que envolve um determinado tipo de comportamentos e atitudes entendidos como coerentes com essa posição. As divisões sociais de género estão bem vincadas, sendo que Dalila, enquanto mulher, é alvo de reprovação pelos seus comportamentos, ao passo que Marcolino sente como direito próprio que a mulher o satisfaça sempre que ele o entender e que pode tomar decisões que envolvem a família sem a consultar.

Há uma grande preocupação em mostrar uma imagem de um casamento e de uma família feliz aos outros: como Dalila afirma ao incriminar o amante pela morte do marido (seq. 45): “Este homem desgraçou uma família feliz.”

Em *Zona J*, o amor é apresentado como um contraponto aos constrangimentos sociais que as personagens sentem na pele. Carla e Tó têm no seu namoro a possibilidade de satisfação pessoal, de se realizar enquanto indivíduos, de tomar decisões, de construir um projecto de futuro que passa sobretudo por uma vida a dois. A autonomia pessoal é pouco valorizada em detrimento do bem-estar do casal. Não existe uma aposta em termos profissionais, Tó abandonou a escola quando completou o 8.º ano de escolaridade; Carla é estudante, mas é a mãe que insiste para que ela continue e tire um curso superior.

A gravidez de Carla complica ainda mais a situação, mas é também um factor importante para que permaneçam juntos. A fuga para Angola desenha-se para os dois como a melhor solução para começarem uma vida nova, longe do bairro em que vivem e da alçada dos pais, que são contra o relacionamento.

3. Formas de conjugalidade

Após a definição do conceito de conjugalidade nas suas diferentes dimensões e seguindo de perto o trabalho desenvolvido por Anália Torres, interessa agora definir as formas de conjugalidade. Segundo a autora, “elas incluem um conjunto de modalidades específicas de estruturação e organização da vida conjugal, bem como os modelos normativos e as representações que a seu propósito os actores sociais convocam” (Torres, 2000a: 216).

A pesquisa referida permitiu identificar três formas de conjugalidade: a institucional, a fusional e a associativa, tendo como base três conteúdos essenciais: os recursos, os modelos normativos, as práticas e as representações.

A forma de conjugalidade institucional tem como base a instituição casamento; o casamento e a família são altamente valorizados, sendo através destes que o indivíduo adquire o seu estatuto de adulto. O casamento é imposto como destino composto por um conjunto de regras que implicam o cumprimento de papéis diferenciados, responsabilidades e deveres. Homens e mulheres têm papéis distintos: o instrumental e o expressivo, mesmo quando as mulheres também desempenham um papel instrumental e trabalham fora de casa.

O romance e o erotismo localizam-se fora do casamento e são para ser vividos no masculino e não no feminino.

A forma de conjugalidade fusional assume-se como um projecto conjugal e familiar que tem por base a partilha de afectos. Segundo Torres (2001: 219), “o projecto caracteriza-se assim como ‘fusionalmente’ parental e conjugal, passando a constituir a aposta central que dá sentido à vida dos indivíduos”.

A diferenciação sexual de papéis é menos acentuada que a forma anterior, mas, contudo, continua a ser sobre as mulheres que recai a responsabilidade das tarefas domésticas e dos cuidados a prestar à família.

A ideia de associação entre dois indivíduos autónomos em deveres e direitos é a que preside à forma de conjugalidade associativa. Ao contrário da forma fusional, que coloca o acento tónico no “nós família” em detrimento do individual, a forma associativa resulta da aceitação de que o bem-estar individual é o garante do bem-estar colectivo. A relação continua enquanto proporcionar bem-estar afectivo e emocional a ambos. No plano ideal, esta forma de conjugalidade é a mais simétrica – no sentido em que homens e mulheres devem assumir as responsabilidades domésticas e familiares, mas também as profissionais.

Em termos de análise, a distinção entre várias formas de conjugalidade permitirá, por um lado, identificar qual delas é representada em cada filme – cruzando depois com outras informações dadas acerca das personagens (idade, grau de escolaridade, origem familiar, situação na profissão, etc.); por outro lado, que formas de conjugalidade são valorizadas e como o são.

As relações conjugais no filme *Adão e Eva* aproximam-se do conceito de relação pura de Giddens, onde é a reflexividade do sujeito e a importância do bem-estar individual que mais são valorizados. A conjugalidade associativa é assim a única proposta, fruto também de o filme ter como ponto de partida um “microcosmos”, neste caso, o da televisão.

Com efeito, assume toda a pertinência a relação identificada por Anália Torres no seu estudo entre classe social e formas de conjugalidade: “O facto de serem os profissionais liberais, os quadros superiores e médios e os empregados executantes os que mais protagonizam o divórcio relaciona-se também com a forma como aí se encara e pratica o casamento. Nestes sectores, é sobretudo pelo bem-estar e pela harmonia que proporciona a conjugalidade que ela se justifica, sobrepondo-se o critério de felicidade pessoal ao critério da manutenção a todo o custo da instituição. O casamento desinstitucionaliza-se. O critério da qualidade da relação prevalece, o laço conjugal pode ser reversível. Os recursos dos indivíduos permitem a diversidade de investimentos, e a identidade social, embora passe pela conjugalidade, não se esgota nela” (Torres, 1996: 181).

A conjugalidade associativa é igualmente a única forma representada no filme *Corte de Cabelo*. É dado enfoque especial às situações quotidianas, ao processo de aprendizagem de vida em comum, oficializada pelo casamento no registo civil. O amor já não garante a continuidade da relação só por si; é a construção da relação, processo diário e inacabado, que envolve estratégias diferenciadas consoante a situação vivenciada, a principal garantia de continuidade e de sucesso, indo ao encontro do conceito de amor-construção proposto por Anália Torres, é na construção constante da relação que o casal cria as condições para a manutenção da mesma, tendo sempre em linha de conta as circunstâncias objectivas que a cada momento a definem (ciclos de vida, nascimento dos filhos, apostas ora mais centradas na vida profissional ou na vida afectiva, ou na conjugação das duas vertentes, etc.).

Em *Sapatos Pretos*, a forma de conjugalidade institucional é a que melhor identifica o tipo de relacionamento entre Dalila e Marcolino, em que a pressão familiar impede o divórcio.

Os constrangimentos perpetrados por familiares e outros são identificados, no estudo já referido, como capazes de alterar as escolhas do indivíduo: “o controlo social, que se vive de forma mais distanciada em certos sectores sociais, é particularmente acentuado noutros. Ser mulher, mas também ser homem, em certos contextos implica prestar contas ao seu grupo de pertença, aos colegas de trabalho, aos familiares e amigos. E se as redes parentais e de sociabilidade integram, protegem e servem, em certos momentos, de defesa perante o exterior, também constroem e impõem regras de duvidoso benefício para o próprio” (Torres, idem: 181).

Outro dos factores a ter em conta deve-se ao local onde decorre a acção, uma vila alentejana: “embora o divórcio tenha aumentado consideravelmente em todo o país, continua a ser em Lisboa, hoje tal como na I República, que a ruptura conjugal mais se concentra. A dimensão da grande cidade, com a diluição de controlos sociais que ela quase sempre implica, o tipo de sectores sociais que aí exercem a sua actividade, a menor incidência da prática da religião católica, são alguns dos factores que podem explicar essa recorrente incidência” (Torres, idem: 181).

Em *Zona J*, a denominada forma institucional é desvalorizada (o casamento dos pais de Carla, que acaba em divórcio, e o casamento de Carlos, em que ele mantém uma relação extraconjugal).

A forma fusional de conjugalidade apresenta-se como a única possível para Carla e Tó, que nas outras vertentes da sua vida (escola, trabalho, vida familiar) não encontram satisfação. A aposta no amor e na continuidade da relação leva-os a deixar para segundo plano as outras esferas das suas vidas.

As expectativas face a uma futura vida a dois são apresentadas como a única solução para os seus problemas. Assim, “a forma de conjugalidade fusional parece assumir uma modalidade mais romântica, pelo menos no que diz respeito à forma como o projecto conjugal e familiar é relatado.

Tendencialmente, neste contexto, os futuros cônjuges casam porque gostam um do outro, querem estar juntos e também tornar-se adultos protagonizando o seu próprio destino” (Torres, 2000: 219).

Nos quatro filmes analisados, são apresentadas as três formas de conjugalidade propostas no quadro teórico. A conjugalidade associativa, presente nos filmes *Adão e Eva* e *Corte de Cabelo*, é a única claramente valorizada, pela possibilidade que permite de maior liberdade e paridade entre os sexos, como garante da democratização da vida afectiva e conjugal.

A forma institucional é, também ela, desvalorizada em todos os filmes em que é apresentada (*Sapatos Pretos*, *Zona J*); a pouca importância dada ao bem-estar individual e os constrangimentos externos (a família alargada, a comunidade) são sublinhados como factores negativos.

A forma fusional surge num contexto específico, e é apresentada como um escape à situação social vivida pelas personagens (casal Carla e Tó, do filme *Zona J*).

É importante referir que o cruzamento de indicadores como o sexo, a idade, a situação profissional, o nível económico e também cultural de cada uma das personagens permitiu uma maior clareza na análise, permitindo não só apontar como também justificar diferenças nas formas como em cada uma das histórias se vive a conjugalidade.

A aposta num tipo de cinema mais próximo do real social mostrou-se de grande importância pela capacidade dos autores de interpretarem o mundo que os rodeia, transpondo assim para a tela quadros não muito diferentes (embora limitados) daqueles apresentados em estudos sobre as problemáticas da conjugalidade e da família na sociedade portuguesa.

Neste ponto da análise, interessa agora avançar um pouco mais e ir ao encontro de uma tentativa de estabelecer uma ponte entre o filme e os seus espectadores. Não com o objectivo de os substituir (ao público), o que seria impossível, mas tentando perceber que temas os filmes levantam como de possível discussão, já não na sala de cinema, mas no mundo real. Partimos assim para a análise dos fechos narrativos.

Quadro 3
Dimensões do conceito de conjugalidade

Dimensões do conceito de conjugalidade	<i>Adão e Eva</i>	<i>Corte de Cabelo</i>	<i>Sapatos Pretos</i>	<i>Zona J</i>
Papéis sociais de género	Paridade Mulher como protagonista das escolhas conjugais e amorosas Aposta nas carreiras profissionais	Autonomia e independência quer ao nível das práticas quer ao nível dos comportamentos entre as personagens masculinas e as femininas	Diferenças tanto ao nível das práticas como ao nível dos comportamentos Condenação da personagem feminina quando vai além do esperado enquanto mulher casada	Diferenças entre gerações e entre homens e mulheres Tanto Carla como Tó têm amigos apenas do mesmo sexo
Expectativas face ao casamento; vida quotidiana do casal	Relações amorosas e conjugais apresentadas como de duração limitada Importância do bem-estar individual	Autonomia Procura de equilíbrio entre o individual e o nós-casal	Deveres diferenciados para cada membro do casal O casamento enquanto instituição é o único bem a preservar	O relacionamento amoroso é a única fonte de satisfação pessoal
Importância da sexualidade e do amor nas relações conjugais	O amor determina a continuidade ou não das relações	Sexualidade como base da relação conjugal	Sexualidade vivida com violência /Insatisfação	Relação afectiva e sexual extremamente valorizada
Mudanças e limitações do casamento	Valorização do bem-estar individual e do consentimento mútuo por oposição ao casamento entendido como instituição sem espaço para os indivíduos	Adaptação à vida em casal	Casamento enquanto instituição que provê os indivíduos de um estatuto próprio Divisões sociais de género bem vincadas	Relação amorosa como possibilidade de satisfação pessoal contrapondo-se aos constrangimentos sociais
Formas de conjugalidade	Associativa	Associativa	Institucional	Fusional

4. Os fins: da narrativa à realidade

Os finais dos filmes marcam o fechar do processo narrativo, sendo responsáveis pela “devolução” do espectador à realidade. Em geral, são construídos a partir de dois níveis de verosimilhança: a verosimilhança estética, constituída pela motivação e/ou explicação do fechar do processo narrativo, e a verosimilhança vivencial, baseada nas analogias com a experiência quotidiana do público.

Segundo João Mário Grilo, as sequências finais dos filmes como que reportam o espectador à realidade através da “normalização” dos acontecimentos. Assim, “por a ter já visto e a ter reencontrado, o espectador pode partir seguro de que a representação é fiel e conforme à realidade (...); o cinema não é um divertimento, permite uma recondução. Recondução dos códigos mais ideologicamente marcados, que finge ameaçar durante um certo tempo para logo os reintroduzir no final; recondução, finalmente, do espectador à sua forma fictícia de indivíduo-sujeito, em clivagem com a sua identidade primeira” (Grilo, 1984: 152).

É então esta forma de recondução do espectador à sua identidade de sujeito social, enriquecida pela sua experiência cinematográfica, obviamente diversa, com níveis de reflexão diferenciados que vale a pena aprofundar. Não que seja possível entrarmos na cabeça de cada um e verificarmos como é que cada um dos filmes teve ou não influência na forma como vêem o mundo e o representam; mas antes partindo da posição de que os intervenientes em cada filme têm noção de que, ao darem um determinado tipo de final à narrativa, potenciam determinadas formas de pensar sobre essa mesma película e sobre a realidade da qual são parte integrante.

Desta forma, é interessante debruçarmo-nos sobre os finais dos quatro filmes analisados, interrogando-nos sobre os modos como eles poderão ser pensados e encaixados nas realidades sociais concretas dos seus espectadores.

Olhando com atenção para o final do filme *Adão e Eva*, deparamo-nos com a sequência do nascimento da filha de Catarina, que tem como pai biológico Rafael; para além dele, duas personagens, Té e Francisco, assumem-se como potenciais candidatos à paternidade, pela sua ligação estreita à mãe. Não podendo prever as relações futuras entre estas personagens, nem como será a educação daquela criança, podemos contudo constatar que estas se assumem como protagonistas de um modelo familiar alternativo.

Não é possível determinar se, na realidade, este modelo recolhe muitos adeptos. Contudo, não deixa de ser importante pela possibilidade que abre a novos tipos de família, centrados não tanto nos laços consanguíneos, mas sobretudo nos laços afectivos, vistos como de duração limitada.

Claro que esta é uma solução narrativa – e por isso mesmo ficcional –, tendo o argumentista maior liberdade de opções que o sujeito social. Não deixa, no entanto, de se revelar uma solução interessante, e até mesmo surpreendente, num filme comercial e com um elevado número de espectadores – sendo por isso mais fácil encontrar-se indivíduos-espectadores dos vários estratos sociais, com diversos posicionamentos face à questão conjugal e amorosa.

As últimas sequências do filme *Corte de Cabelo* mostram Rita a voltar ao trabalho na perfumaria do centro comercial, no dia seguinte ao do seu casamento. No último plano, Rita volta à rua para lembrar ao marido, Paulo, que combinaram que ele a fosse buscar às cinco da tarde, enquanto aproveita para lhe dar um último beijo de despedida. Cena que pode ser interpretada como a de uma nova realidade na vida dos dois. Após o primeiro dia de casamento, repleto de incertezas e indefinições quanto à vida a dois, naquele plano parece que o passo seguinte será o da estabilização da vida conjugal. Tendo sempre presente que essa mesma estabilização é possível apenas se ambos entenderem a relação conjugal como frutuosa e satisfatória, o que passa, sobretudo, pela construção conjunta da relação.

Na película *Sapatos Pretos*, as sequências finais dizem respeito ao enterro de Marcolino e à proposta feita pelo inspector da polícia a Dalila de esconder o seu envolvimento no crime, mediante favores sexuais. Nunca saberemos se Dalila cederá ou não à chantagem, mas o que é de realçar é a importância da sua capacidade de decisão.

Com efeito, qualquer que seja a sua resposta, é sua a decisão. De uma forma perversa, Dalila conseguiu a sua autonomia face ao marido e ao casamento que a “castravam” enquanto indivíduo autónomo. Após o assassinio do marido, ela tem a liberdade para tomar as suas decisões individualmente; se não resolve todas as questões, pelo menos potencia uma nova forma de vida.

O final de *Zona J* é sem dúvida o mais convencional e esperado. Após a incapacidade de terem uma vida a dois, Carla e Tó encontram-se na falésia onde namoravam e sonhavam com o futuro. Ele está gravemente ferido, ela está grávida e não sabe o que fazer.

No projecto inicial, o filme acabaria num suicídio romântico e trágico, em que Tó golpearia a barriga de Carla, acabando assim de uma forma simbólica com o presente e o futuro.

Na versão final do filme, só a Carla é dada a possibilidade de continuar a viver; nas cenas anteriores, percebemos que ela começa a reconciliar-se com a mãe, sendo possível imaginar um futuro diferente para ela.

No entanto, é possível pensar que esta solução é a mais verosímil, já que o suicídio romântico terá passado de moda, sendo mais credível o *unhappy end*.

É assim de crer que a escolha do final da narrativa parte de uma estratégia de agrado ao público, de modo a fazer coincidir as expectativas dos espectadores com o filme.

5. Porquê a “maçã de Eva”?

Os filmes escolhidos dão mais importância ao quotidiano conjugal do que propriamente ao amor. Reconhecem que as relações têm por base o amor; mas não é esse ponto que é trabalhado na narrativa, surgindo antes como algo de inquestionável, como fórmula para o início de uma relação, mas não como garante de continuidade da mesma. Talvez por, hoje em dia, ser reprovável uma relação conjugal que não tenha como base o amor, que a escolha pelo menos em termos ideais seja o mais livre possível de qualquer tipo de constrangimentos exteriores à relação. Mas por isso mesmo não deixa de ser interessante que estes filmes centrem a sua atenção no quotidiano dos casais e não nos processos de enamoramento, esses, sim, mais atraentes em termos narrativos.

É então das fórmulas que tornam as relações conjugais relações de sucesso que tratam os filmes. Não mostrando receitas, mas sublinhando, sim, os ingredientes-base para esse sucesso. A saber, eles residem na democratização das relações conjugais, tendo por base a paridade entre sexos.

Esta fórmula implica em primeiro lugar que uma premissa seja cumprida: a do bem-estar individual; sem ela, a relação torna-se enfraquecida. É do bem-estar de cada um dos indivíduos que podem surgir os entendimentos a dois, tornando a relação enriquecedora para ambos.

Em *Adão e Eva* e *Corte de Cabelo*, as relações conjugais apresentadas podem ser definidas como democráticas, e, assim sendo, definidas como de conjugalidade associativa, visto que esta tem por base a livre associação entre dois indivíduos com direitos e deveres iguais.

Em relação à conjugalidade de tipo institucional, ela é desvalorizada nos dois filmes em que é referida (*Zona J* e *Sapatos Pretos*) pela forma como coloca homens e mulheres em posições desiguais, tendo elas um papel de subalternidade em relação aos maridos.

No que diz respeito ao filme *Zona J*, é o único em que é representada a forma de conjugalidade fusional. No entanto, deve-se ter em atenção que ela surge como resposta a uma situação quase limite, em que as duas personagens envolvidas, não conseguindo obter nenhum tipo de satisfação noutros aspectos das suas vidas (família, escola, emprego, local onde vivem), investem tudo na relação amorosa, sublinhando desta forma a dimensão do nós-casal, em detrimento do individual.

Assim, o tipo de relações amorosas e conjugais valorizadas vai ao encontro das definições de amor confluyente de Giddens e de amor-construção de Anália Torres. Podendo afirmar-se que a

democratização dentro da relação conjugal e a paridade ao nível das ideias e das práticas (apesar de estas continuarem, na maioria dos casos, a ser assimétricas) são apresentadas como definidoras das relações e também enquanto garante da manutenção das mesmas.

Outro dos dados importantes a reter é a importância dada às personagens femininas, nos quatro filmes analisados. Com efeito, à excepção de *Zona J*, as personagens principais são mulheres. Não mulheres vistas como *femmes fatales*, que usam o seu poder de sedução como principal arma (muito corrente nos filmes do denominado período clássico), mas antes como indivíduos autónomos dotados de poder de decisão.

As mulheres surgem assim, nestes filmes, como protagonistas de transformações ocorridas no seio da vida familiar, mas não só: pela sua entrada no mercado de trabalho, estão em causa mudanças que afectam tanto a organização familiar como a organização geral da sociedade, surgindo as mulheres como uma voz activa e interventiva nesses processos, e já não apenas como segurando a maçã da tentação para os seus parceiros masculinos.

Recolha bibliográfica

A. A. V., Cineclube de Faro/INATEL (1996), *Os Bons da Fita, depoimentos inéditos de realizadores portugueses*, Faro, Cineclube de Faro.

Almeida, João Ferreira de, António Firmino da Costa, Fernando Luís Machado (1988), “Famílias, estudantes e universidade – painéis de observação sociográfica”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 4, pp. 11-44.

Bauman, Zygmunt (1978), *Hermeneutics and social science*, Nova Iorque, Columbia University Press.

Becker, Howard S. (1982), *Arts Worlds*, Berkeley, University of California Press.

Becker, Howard S. (1999), “Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme: tout (ou presque) est affaire de contexte”, *Communications*, Paris, pp. 333-351.

Borges, Vera (2001), *Todos ao Palco! Estudos sociológicos sobre o teatro em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.

Bourdieu, Pierre (1989), *Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.

Bourdieu, Pierre, 1996 (1992), *As Regras da Arte – génese e estrutura do campo literário*, Lisboa, Presença, tradução de Miguel Serras Pereira.

Costa, João Bénard da (1993), “Cinema português, années 90”, *Art Spécial*, 14, pp. 114-119.

Domingos, Nuno (2000), “O contexto da criação: breve olhar sobre o cinema português”, *Fórum Sociológico* 3/4, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, IEDS/UNL, pp. 309-329.

Donald, James (1986), “Cinema, history and culture”, *Theory, Culture & Society*, vol. 3 (2), pp. 141-146, Londres, Sage Publications.

Diogo, Vasco (1998), *Comédias Cinematográficas dos Anos 30/40 em Portugal, textos e contextos*, Lisboa, ICS, dissertação de mestrado.

Fiske, John (1989), *Understanding Popular Culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge.

Garth, Jowett, James M. Linton (1989), *Movies as Mass Communication*, Londres, Sage Publications.

Giddens, Anthony (1996), *Transformações da Intimidade*, Oeiras, Celta Editora, tradução de Rosa Maria Pérez, 2.^a edição.

Giddens, Anthony (1997), *Modernidade e Identidade Pessoal*, Oeiras, Celta Editora, tradução de Miguel Vale de Almeida, 2.^a edição.

Granja, Paulo Jorge (2001), “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”, em Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Temas e Debates, Lisboa, pp. 194-233.

Grilo, João Mário (1984), “Quem gosta da vida vai ao cinema”, em A. A. V., *A Comunicação no Quotidiano Português*, Lisboa.

Hansen, Miriam (1995), “Early cinema, late cinema: transformations of the public sphere”, em Linda Williams, *Viewing Positions – ways of seeing films*, Nova Jérnia, Rutgers University Press.

- Luhmann, Niklas (1991), *O Amor como Paixão para a Codificação da Intimidade*, Lisboa, Difel, tradução de Fernando Ribeiro.
- Illouz, Eva (1998), “The lost innocence of love. Romance as a postmodern condition”, em Mike Featherstone (org.), *Theory, Culture & Society*, número especial *Love and Eroticism* (15), 3-4.
- Matos-Cruz, José de (org.) (1989), *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, pesquisa com António J. Ferreira e Luís de Pina, Lisboa, ed. da Cinemateca Portuguesa.
- Mayne, Judith (1993), *Cinema and Spectatorship*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Melo, Alexandre (1994), *Arte*, Lisboa, Difusão Cultural.
- Metz, Christian (1993), *Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 3.^a edição.
- Mirzoeff, Nicholas (1999), *An introduction to visual culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Morin, Edgar, (1957) (1997), *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa, Relógio d’Água, tradução de António-Pedro Vasconcelos.
- Nelmes, Jill (ed.) (1996) 1999, *An Introduction to Film Studies*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2.^a edição.
- Neves, João Gaspar (1998), *Práticas Distintivas de Exibição Cinematográfica*, Lisboa, ISCTE, dissertação de mestrado.
- Pinto, José Madureira (1978), *Ideologias: inventário crítico de um conceito*, Lisboa, GIS, Editorial Presença.
- Presidência do Conselho de Ministros, s. d., Secretariado Nacional para o Audiovisual, Lisboa.
- Rowe, Allan, (1996) 1999, “Film form and narrative” em Jill Nelmes (org.), *An introduction to film studies*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2.^a edição.
- S/A (1971), “Lei de protecção do cinema nacional”, *Celulóide*, 158, pp. 1-6.
- S/A (1984), “Síntese da nova regulamentação de assistência à produção cinematográfica do Instituto Português de Cinema”, *Celulóide*, 358, pp. 32-33.
- Schumway, David R., 1991, “Screwball comedies: constructing romance, mystifying marriage”, *C. Journal*, 4, Verão, pp. 7-23
- Sharma, Sanjay, Ashvani Sharma (2000), “‘So far so good...’ La Haine and the poetics of the everyday”, *Theory, Culture & Society*, vol. 17 (3), pp. 103-116, Londres, Sage Publications.
- Silva, Augusto Santos (1994), *Tempos Cruzados*, Porto, Afrontamento.
- Sobchak, Vivian (1995), “Phenomenology and the film experience” em Linda Williams, *Viewing Positions – ways of seeing films*, Nova Jérsea, Rutgers University Press.
- Sorlin, Pierre (1991), *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Staniszewski, Mary Anne (1995), *Believing Is Seeing Creating the Culture of Art*, Nova Iorque, Penguin Books.
- Torgal, Luís Reis (org.) (2001), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Temas e Debates, Lisboa.
- Torres, Anália Cardoso (1996), *Divórcio em Portugal: ditos e interditos*, Oeiras, Celta Editora.

Torres, Anália Cardoso (2000), “A individualização no feminino, o casamento e o amor”, em Clarice Ehlers Peixoto, François de Singly e Vincenzo Chiccelli (org.) *Família e Individualização*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora.

Torres, Anália Cardoso (2000^a), *Trajectórias, Dinâmicas e Formas de Conjugalidade, Assimetrias Sociais e de Género no Casamento*, dissertação de doutoramento em Sociologia, Lisboa, ISCTE.

Torres, Anália Cardoso (2000b), *Sociologia do Casamento*, Oeiras, Celta Editora.

Tudor, Andrew (1985), *Teorias do Cinema*, Lisboa, Edições 70, tradução de Dulce Salvato de Meneses.

Turner, Graeme (1988) 1993, *Film as Social Practice*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2.^a edição.

Wood, Robin (1998), *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and beyond*, Nova Iorque, Columbia University Press.

Young, Lola (1996), *Fear of the Dark, ‘race’, gender and sexuality in the cinema*, Londres, Routledge.