



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Nas Tramas do Tempo. A Família no Cinema português (1974-2024)

Ana Rita Monteiro

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientadora:
Doutora Magda Nico,
Professora Auxiliar,
Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2025



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de Sociologia

**Nas Tramas do Tempo. A Família no Cinema português
(1974-2024)**

Ana Rita Monteiro

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientadora:
Doutora Magda Nico,
Professora Auxiliar,
Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2025

Agradecimentos

Antes de mais, gostaria de expressar a minha gratidão a todas as pessoas que, de diferentes formas, tornaram possível a concretização deste trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço especialmente à minha orientadora, Professora Magda, por me ter acrescentado sonho e pelo acompanhamento generoso ao longo desta etapa. Crescer ao seu lado não só tornou possível esta dissertação, como transformou profundamente a forma como vejo o conhecimento e o meu próprio percurso.

À minha mãe, por se dar a si mesma para que eu pudesse sempre ser tudo.

À minha avó, pela lição silenciosa da resiliência.

Ao meu avô João, cuja presença permanece viva no meu coração.

Aos meus amigos, os pilares que tornaram este percurso menos solitário.

À Beatriz, que, há 20 anos, tem sido presença constante em todas as fases da minha vida.

À Daniela, por todos os dias em que me recebeu em sua casa com um sorriso.

Ao Rodrigo, por me ajudar a recalcular os rumos quando o caminho se tornava turvo.

À Yasmim, pela compreensão serena, que tantas vezes foi refúgio.

À Margarida, pelas gargalhadas que tantas vezes devolveram leveza; à Rosarinho, por ter ouvido as minhas inquietações e por ter partilhado algumas delas comigo.

À Ana, à Tatiana e à Dulce, amigas e investigadoras, pela confiança que sempre me deram. São, para mim, referências que, sem dúvida, me incentivam a continuar.

À Sara, Teresa e Diana, minhas colegas e amigas de mestrado, por tornarem esta etapa menos solitária.

Por último, mas não menos importante, agradeço a todos os entrevistados que confiaram em mim as suas experiências. Tal como na arte, em que cada voz contribui para a criação de uma obra maior, também aqui cada contributo foi essencial.

Resumo

O cinema, enquanto espaço democrático, pode desempenhar um papel fundamental na promoção do debate público sobre diversas questões sociais. A representação da família no cinema, entendida tanto como observatório como promotora da mudança social, revela as tensões, resistências e dinâmicas que ultrapassam o espaço privado, refletindo os desafios presentes na esfera pública. Neste sentido, o cinema evidencia as relações de interdependência entre as transformações sociais e a arte, consolidando-se como um meio crucial para refletir acerca dos fenómenos sociais.

Assente numa metodologia plural, esta dissertação combinou a construção de uma base de dados exaustiva das longas-metragens produzidas em Portugal durante o período em estudo (abril de 1974 até abril de 2024), a seleção, visionamento e análise de filmes que, pela sua relevância temática e diversidade temporal, permitiram explorar diferentes enquadramentos da vida familiar, e a realização de oito entrevistas semiestruturadas a profissionais do sector cinematográfico, que possibilitaram o acesso a perspetivas criativas, críticas e pessoais sobre os processos de produção.

Através desta variedade e densidade de dados, foi possível observar: a) os ritmos, dinâmicas e motivações que orientam a produção cinematográfica; b) os tópicos privilegiados no âmbito da sociologia da família na sétima arte; c) o potencial do cinema não apenas como reflexo das transformações sociais, mas também como agente capaz de antecipar e impulsionar novas formas de organização da vida familiar.

Palavras-chave: Cinema português, Família, Mudança social, Revolução.

Abstract

Cinema, as a democratic space, can play a fundamental role in promoting public debate on various social issues. The representation of the family in cinema, understood both as an observatory and as a promoter of social change, reveals the tensions, resistances, and dynamics that transcend the private sphere, reflecting the challenges present in the public realm. In this sense, cinema highlights the interdependent relationships between social transformations and art, establishing itself as a crucial medium for reflecting on social phenomena.

Based on a plural methodology, this dissertation combined the construction of an exhaustive database of feature films produced in Portugal during the study period (April 1974 to April 2024), the selection, viewing, and analysis of films which, due to their thematic relevance and temporal diversity, allowed for the exploration of different frameworks of family life, and the conducting of eight semi-structured interviews with film industry professionals, which enabled access to creative, critical, and personal perspectives on production processes.

Through this variety and density of data, it was possible to observe: a) the rhythms, dynamics, and motivations that guide film production; b) the privileged topics within the sociology of the family in the seventh art; c) the potential of cinema not only as a reflection of social transformations but also as an agent capable of anticipating and driving new forms of organization of family life.

Keywords: Portuguese cinema, Family, Social change, Revolution.

Índice

INTRODUÇÃO.....	1
1. O CINEMA PORTUGUÊS	3
1.1. A arte como observatório da mudança social: luz, câmara, transformação!	3
1.2. Contexto histórico: o despontar da liberdade	4
1.3. Desafios e marcos do século XXI: o futuro em cena	6
2. FAMÍLIA E MUDANÇA SOCIAL.....	8
2.1. Mudam-se os tempos, mudam-se as famílias	8
2.2. O caso português: uma família portuguesa, com certeza	8
3. METODOLOGIA.....	14
3.1. Enquadramento do desenho de pesquisa	14
3.2. Levantamento das longas-metragens (1974-2024).....	15
3.3. Visionamento e análise sociológica de filmes sobre família	16
3.4. Realização e análise de entrevistas com atores e realizadores	17
3.4.1. Anonimato e (outras questões) éticas	19
4. A FAMÍLIA NO CINEMA: OLHARES E VOZES	22
4.1. Evolução geral de produção das obras sobre família (1974-2024)	22
4.1.1. Realização: Hegemonia Masculina	22
4.1.2. Argumento: Tendência Feminista Incompleta	23
4.1.3. Elenco: Tendência Igualitária Explícita.....	23
4.2. Um olhar panorâmico sobre os géneros e temáticas (1974-2024).....	25
4.2.1. Evolução dos géneros cinematográficos.....	25
4.2.2. Evolução temática.....	26
4.3. Na primeira pessoa: análise temática de entrevistas a profissionais do sector cinematográfico português	32
4.3.1. Funcionamento do processo criativo	32
4.3.2. A pluralidade de famílias no cinema.....	35
4.3.3. Entraves à diversidade das representações da família	38

CONCLUSÃO.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45
ANEXOS.....	55

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo analisar a evolução da representação da família no cinema português desde o 25 de abril de 1974 até abril de 2024, explorando o seu papel enquanto observatório das transformações sociais. Apesar do seu potencial como forma de arte e meio de comunicação, o cinema continua a ser, com frequência, pouco explorado em termos analíticos (Cabecinhas & Macedo, 2019), especialmente no que diz respeito às dinâmicas e representações familiares.

Enquanto expressão artística e cultural, o cinema não só reflete, como também molda os processos socioculturais. Deste modo, possui a capacidade de transformar as perceções sobre os fenómenos sociais e a organização da realidade, revelando-se essencial para a compreensão das interações entre a cultura e a sociedade (Kornis, 1992).

Nas palavras de Delage e Guigueno (2004), qualquer filme carrega uma parte do real que pode conter significado para o investigador. Assim, reconhecer a sétima arte como agente e fonte histórica permite compreender os aspetos culturais, políticos e sociais de uma determinada sociedade (Barros, 2007). O cinema não se limita a reproduzir aspetos da realidade social, mas estimula uma reflexão crítica, podendo contribuir para o conhecimento ao aprofundar a compreensão do tecido social (Codato, 2010).

A cultura, e em particular o cinema, não pode ser analisada de forma autónoma ou descontextualizada. No entanto, esta pode ser encarada como uma janela que permite a observação da sociedade (Baecque, 2003), inserindo-se num processo dinâmico em que influencia, mas também se deixa influenciar pelo mundo social (Sewell, 2005). Nessa reciprocidade, destaca-se o facto das representações cinematográficas estarem intrinsecamente ligadas aos laços sociais e às interações humanas (Ricoeur, 2000). Além disso, o cinema pode contribuir para a reconfiguração da memória coletiva, de forma a reinterpretar ou desconstruir eventos históricos do passado (Lins et al., 2024).

O cinema pode moldar a realidade social de forma direta e indireta, funcionando como um meio privilegiado de comunicação para veicular ideologias, consolidar narrativas dominantes e estruturar perceções coletivas (Ferro, 1992). Dito isto, a arte foi amplamente utilizada por regimes autoritários para garantir a reprodução dos seus valores e a manutenção da ordem social (Moraes, 2021), não sendo o caso português uma exceção, durante o Estado Novo. O poderoso lápis azul censurava qualquer representação que desafiasse os ideais do regime, nomeadamente no que dizia respeito aos papéis familiares.

É neste contexto que se justifica a delimitação temporal do presente estudo, com início em abril de 1974, ano da Revolução, estendendo-se até 2024. O golpe militar que derrubou o regime desencadeou transformações profundas tanto a nível político como social, incluindo mudanças significativas na estrutura, dinâmicas e valores familiares.

Segundo Martins (1990), certa idealização da família serviu como um instrumento de normalização social e como mecanismo de consolidação do poder do regime salazarista. Igualmente, a transição para a democracia inaugurou uma revolução no cinema português, dado que a liberdade conquistada veio estimular o interesse por novas temáticas e impulsionou uma aproximação às tendências internacionais (Areal, 2011).

Apoiadas nos valores da liberdade, as representações da família começaram a ser progressivamente questionadas e reformuladas, acompanhando as mudanças estruturais da sociedade portuguesa. Embora frequentemente considerada uma instituição em declínio, a família mantém-se, segundo Guerreiro et al. (2007) como um "ponto de ancoragem na vida dos indivíduos" (p. 30), desempenhando um papel crucial nas suas trajetórias biográficas e continuando a ser uma prioridade na esfera pessoal dos países europeus. Por isso, a centralidade da família neste estudo reflete a sua natureza dinâmica, sendo ao mesmo tempo permeável e promotora das transformações sociais.

A presente dissertação encontra-se estruturada em três capítulos interligados, que articulam a fundamentação teórica, a metodologia e a análise dos resultados. O primeiro capítulo contempla o enquadramento teórico, explorando o cinema como um observatório privilegiado das transformações sociais. Para contexto, apresenta-se, um panorama histórico que se estende de 1974 até ao século XXI, refletindo acerca dos principais desafios e marcos do cinema português. Concomitantemente, ainda dentro do capítulo do enquadramento, discute-se a evolução da família em Portugal.

O segundo capítulo dedica-se à apresentação do caminho metodológico adotado. O *corpus* desta análise é composto por um conjunto de dados empíricos: a) mapeamento das longas-metragens portuguesas sobre família de 1974 até 2024; b) seleção, visionamento e análise de filmes; c) realização de oito entrevistas a profissionais do cinema. Por fim, apresenta-se a análise dos resultados, articulando, sempre que possível, as diferentes fontes de informação numa lógica de triangulação metodológica (Denzin, 1989).

Como tal, ao analisar a evolução da família no cinema, procura-se não só compreender o progresso das suas representações, mas evidenciar o papel da sétima arte enquanto agente na construção e interpretação da realidade social – revelando as tramas do tempo que entrelaçam a família e o cinema.

1. O CINEMA PORTUGUÊS

“(...) afirmar a arte não como uma imitação da vida, mas sim como uma realidade que a vida, invejosa, ciumenta, se sente obrigada a imitar.” (Twain & Wild, 2022, p. 60).

1.1. A arte como observatório da mudança social: luz, câmara, transformação!

O cinema, na sua dualidade composta pela arte e comunicação, tem o poder¹ de moldar comportamentos e atitudes. Enquanto manifestação cultural não apenas reflete a sociedade, mas também desempenha um papel ativo na sua interpretação e transformação, assumindo-se como uma ferramenta para compreender e analisar contextos sociais específicos (Freire, 2009). O cinema nasce, portanto, de um determinado meio social, incorporando as suas dinâmicas e valores, suscitando simultaneamente reflexões sobre a estrutura e o funcionamento da realidade envolvente.

A utilização do cinema como observatório da mudança social resulta, essencialmente, do facto de o cinema ser um produto histórico capaz de possibilitar a interpretação de hábitos, identificação dos padrões de comportamento e compreensão do funcionamento das hierarquias sociais (Barros & Nóvoa, 2012).

Nas palavras de Ferro (1992): “(...) como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História” (p. 17). Segundo o autor, o cinema é um testemunho do seu tempo, cuja dinâmica reflexiva possibilita a reinterpretção de discursos, a revelação de realidades ocultas e a desconstrução de narrativas, oferecendo, assim, um ponto de vista alternativo sobre os acontecimentos:

“[o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade (...)” (Ferro, 1976, p. 202).

O cruzamento entre os aspetos da realidade social e a ficção permite à audiência atribuir-lhe significado. Codato (2010) explica que o cinema coloca em relação o real e o imaginário, permitindo ao espetador perceber simultaneamente a ilusão e o dinamismo da realidade (p. 53). Logo, ao abordar aspetos da vida quotidiana, o cinema oferece ao

¹ Em conformidade com esta visão, Thompson (1998), recorre ao termo “poder simbólico”, noção de poder desenvolvida por Bourdieu, para enfatizar a capacidade de influenciar ações e comportamentos por meio de símbolos – sejam imagens, narrativas ou rituais – que veiculam significados específicos.

público a oportunidade de se projetar na narrativa, identificando-se com as situações e personagens retratadas (Morin, 2018). Esta simbiose entre a ficção e a realidade provoca uma sensação de proximidade, que estimula o espectador a refletir criticamente sobre as dinâmicas sociais que o envolvem (Frazer & Moyer-Gusé, 2021).

No entanto, é importante sublinhar que o conceito da *realidade* exige uma reflexão. Canudo (1988) emprega o termo "verdade cinematográfica" (p. 299) para evidenciar que, no cinema, a realidade não se limita à exposição literal dos factos, mas sim à sua interpretação artística, que transcende a simples captação do real. Por sua vez, Ferro (1992) argumenta que ao transportar consigo marcas de uma realidade social específica, o cinema reflete ideologias, valores e dinâmicas próprias do seu tempo. Por conseguinte, pode afirmar-se que o cinema desempenha um papel na construção da memória coletiva (Soares, 1994), uma vez que os filmes não apenas registam e preservam narrativas do passado, mas intervêm ativamente nos processos de transmissão e reconfiguração dessas memórias (Ricoeur, 2000). Esta interação entre o cinema e a memória abre um campo de análise particularmente relevante, ao possibilitar a compreensão de como as representações cinematográficas moldam a construção histórica de uma sociedade.

1.2. Contexto histórico: o despontar da liberdade

O Estado Novo² serviu-se estrategicamente dos meios de comunicação, nomeadamente do cinema, como um instrumento para solidificar os ideais do regime ditatorial. O império conservador apoiado nos pilares “Deus, Pátria e Família”, assegurava o controlo da opinião pública, manipulando-a através do grande ecrã. Por conseguinte, o legado salazarista servia-se sobretudo da família para sustentar a sua ideologia: “Não discutimos a família. Aí nasce o homem, aí se educam as gerações, aí se forma o pequeno mundo de afetos sem os quais o homem dificilmente pode viver” (Salazar, 1937, pp. 133 – 134).

Nessa perspetiva, o Estado Novo consolidou o modelo da ‘família à portuguesa’, baseado no patriarcado, no casamento religioso e na procriação, valorizando a simplicidade e a modéstia. A família era vista como a pedra basilar da ideologia de Salazar, simbolizando a estabilidade nacional (Martins, 1990; Almeida, 2011).

² O Estado Novo, regime político que vigorou entre 1933 e 1974, era caracterizado por uma forte repressão política. Neste sentido, a censura era uma ferramenta essencial para manter o controlo sobre a informação e o pensamento público e qualquer forma de crítica ao governo era severamente reprimida.

A Revolução de Abril de 1974, para além de ter impactado a esfera política e social, foi também um marco fundamental para aquilo a que se pode chamar uma revolução cultural. O fim da censura às fitas desencadeou novos interesses e representações que outrora estavam afastados dos grandes ecrãs (Areal, 2011). Consequentemente, a indústria cinematográfica portuguesa viu-se inserida num processo de renovação temática, incorporando o cenário internacional (Araújo, 2016). Neste período, os filmes produzidos passaram a integrar o *cinema militante ou de intervenção*, caracterizado pela denúncia de determinadas realidades sociais (Vidal & Veloso, 2016). Acresce que a mudança em curso foi igualmente perceptível na alteração dos cenários. Os realizadores abandonaram os espaços fechados e ambientes fictícios, transferindo as histórias para o espaço público: as ruas transformaram-se nos grandes palcos das narrativas, refletindo o processo de transformação. Em paralelo, começaram a ser registados movimentos sociais e manifestações populares, que visavam lutar contra as desigualdades sociais e a divisão entre o mundo rural e urbano (Araújo, 2016).

Na Europa, a década de 70 assistiu a um período de importantes iniciativas cinematográficas vanguardistas, de cariz político e de intervenção social. Tais movimentos questionavam os modos de produção, desafiavam estéticas tradicionais e recorriam ao cinema como uma ferramenta de transformação e resistência cultural (Elsaesser, 2005). As intenções de renovar as representações cinematográficas do país, interrompidas pela censura, pareciam direcionar a atenção dos cineastas para a contemporaneidade (Baptista, 2009). Não obstante, os impactos do isolamento internacional, sentenciados pelos ideais do Estado Novo através do mote “orgulhosamente sós”, resultaram num atraso evidente na modernização técnica e na chegada de “novas vagas e novos cinemas” (Costa, 1991, p. 125). De sublinhar que a população portuguesa, caracterizada por baixos níveis de escolarização, não estava preparada para interagir com as novas abordagens cinematográficas, resultando na falta de uma articulação entre a arte e a sociedade (Caeiro, 2014).

Nos anos 80, período decisivo para a internacionalização do cinema português, o sector experimentou uma profunda modernização, acompanhada de um aumento notório da participação de Portugal em festivais internacionais (Baptista, 2009). De igual modo, temáticas anteriormente sub-representadas, como a família, o trabalho e a migração, começaram a assumir um maior protagonismo a partir desta década (*ibidem*, 2009).

A adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia, em 1985, desempenhou um papel decisivo, ao simplificar a circulação de pessoas e mercadorias, facilitando a

internacionalização progressiva do cinema. Este marco institucional permitiu não só novas colaborações em coproduções, como incentivou a distribuição de filmes em mercados internacionais, destacando-se a presença de Portugal em grandes festivais, como Cannes, Veneza e Berlim (Grilo, 2006).

Durante as décadas de 80 e 90, a 'Escola Portuguesa' consolidou-se, afirmando-se como uma identidade cinematográfica nacional, refletindo as particularidades da sociedade portuguesa (Cunha, 2019). Nesse contexto, ganharam destaque diferentes abordagens, nomeadamente o cinema de autor, pela sua narrativa experimental e subjetiva, mas também o cinema comercial, mais convencional e voltado para o entretenimento (Siega, 2019).

Já na fase transitória da década de 80 para a de 90, com a abertura do país ao exterior, assistiu-se a uma expansão temática, empenhada em representar assuntos como as famílias disfuncionais, as questões do abandono e da delinquência juvenil, bem como a representação das comunidades migrantes e os desafios do quotidiano, com especial enfoque nas lutas da classe média baixa (Fonseca, 2021). Nos anos 90, a televisão começou a envolver-se nas produções cinematográficas com o surgimento dos telefilmes, que introduziram novos estilos e narrativas, abordando temas como a monoparentalidade, a violência doméstica, as questões de classe social, a marginalização e, ainda, a toxicodependência (Baptista, 2009, p. 320).

A segunda metade do século XX foi marcada por transformações significativas no cinema português, caracterizadas pelo aumento da produção e diversificação temática e estilística (Ferreira, 2013). Paralelamente, no plano institucional, destaca-se a criação do Ministério da Cultura em 1995, um marco fundamental com impactos na evolução da cultura, especialmente do cinema (*ibidem*, 2013).

1.3. Desafios e marcos do século XXI: o futuro em cena

A transição para o digital, aliada à crescente influência do capitalismo global, resultou na interligação de mercados, no fomento de avanços tecnológicos e no fortalecimento da competição internacional (Ribas & Cunha, 2017). Nesse contexto, a digitalização fortaleceu a viabilidade da distribuição, produção e consumo audiovisual, permitindo a redução de custos e a transposição de fronteiras (Iordanova, 2012). Simultaneamente, surgiram novos modelos de financiamento, como apoios privados e parcerias culturais, enquanto a revolução digital ampliou o alcance dos filmes *online* (Cunha, 2019). Em

parte, tal transformação foi impulsionada pelo surgimento das plataformas de *streaming*, que alteraram a forma de como o público se relaciona com o cinema, permitindo-lhe uma maior autonomia sobre o que assistir e de que maneira (Silva & Lameiras, 2022).

Apesar dos desafios económicos, similares à indústria pequena, verifica-se uma produção contínua de filmes ao longo do tempo. A consistência cinematográfica portuguesa consolidou modelos de produção, adaptando-se às mudanças económicas e às evoluções dos estilos artísticos (Ribas & Cunha, 2020), atingindo, na primeira década do século XXI, uma “razoável maturidade dos modos de produção” (Ribas, 2013, p. 270).

Atualmente, o Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), criado em 2007 e sucessor do Instituto Português de Cinema³, desempenha um papel central no financiamento da arte cinematográfica em Portugal. Com o intuito de viabilizar a produção nacional, o ICA promove programas de apoio à criação, exibição e internacionalização do cinema nacional. Porém, apesar da sua relevância, a insuficiência de apoios estatais, bem como a dificuldade para a regulação de apoios à atividade cinematográfica (Macedo & Silva, 2024), têm levado o sector a procurar alternativas para garantir a sua sustentabilidade e evolução. Em resposta a estes obstáculos, têm emergido novas tendências para contornar a limitação de recursos e a dificuldade em realizar grandes investimentos. A título de exemplo, o documentário, por exigir menos recursos de produção, ilustra uma destas inclinações (Ribas & Cunha, 2020).

Apesar do foco na dimensão autoral, tradicionalmente experimental e menos comercial, o cinema português tem-se salientado internacionalmente, sobretudo nas últimas duas décadas. Observa-se igualmente um reconhecimento crescente, com jovens cineastas a inovar e ressignificar temas da história do país. Um exemplo disso é o colonialismo, discutido sob diferentes perspetivas, muitas delas antes silenciadas (Lins et al., 2024).

O cinema tem sido, simultaneamente, veículo de reflexão crítica e mudança, acompanhando as transformações nas estruturas e valores sociais, incluindo as dinâmicas familiares (Cabecinhas, 2022). As mudanças na família, como veremos no próximo capítulo, foram profundamente influenciadas pelo contexto histórico, social e político do país.

³ O Instituto Português do Cinema foi criado em 1971, pela lei 7/71, de 7 de dezembro, com o objetivo de regulamentar e apoiar a indústria cinematográfica portuguesa, promovendo a produção, distribuição e exibição de filmes, além de representar o cinema no plano internacional. Consultar legislação: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/7-1971-632010>

2. FAMÍLIA E MUDANÇA SOCIAL

2.1. Mudam-se os tempos, mudam-se as famílias

A família é considerada a mais eficaz instituição de socialização, por se tratar de um espaço de convivência entre diferentes gerações, onde o indivíduo se afirma como pessoa e aprofunda os princípios sociais, éticos e educacionais transmitidos no seio familiar (Félix et al., 1994). A sua enorme importância e centralidade na trajetória de vida dos indivíduos não é estanque no tempo nem no espaço. A diversidade de estruturas familiares, que surgiram ao longo do tempo, espelham as transformações das sociedades modernas, enfatizando novas formas de composição das famílias. Deste modo, entende-se que a família, bem como as suas dinâmicas, podem ser tão diferenciadas quanto a variedade de sociedades em estudo.

Na segunda metade do século XX, sobretudo nos países ocidentais, assistiu-se a um aumento do divórcio, das famílias monoparentais e recompostas, bem como das uniões de facto e da adoção de crianças por casais do mesmo sexo (Nieuwenhuis, 2020). Paralelamente, observou-se um decréscimo dos casamentos e das famílias numerosas, aliado ao adiamento da parentalidade e ao envelhecimento da população (Peixoto & Singly et al., 2000). Além das transformações sociais, o Direito tem desempenhado um papel crucial na evolução das dinâmicas familiares, sobretudo no âmbito do Direito da Família, no qual se verificam mudanças significativas, que acompanham a evolução social. Desde a alteração das modalidades do casamento, com a regulamentação da União de Facto, em 2001, e a revisão da legislação sobre o divórcio, são diversas as transformações impulsionadas pela mudança de valores sociais (Dias, 2023). Mas também no panorama do Direito das Crianças e Jovens.

Ao longo do século XX, surgiram normas que consagraram o direito à educação e proteção das crianças, que refletiam as modificações na regulação do direito parental e a adaptação portuguesa aos avanços internacionais (*ibidem*, 2023). Tais transformações, apresentam particularidades no contexto português, que refletem as mudanças nos valores sociais e a adaptação das famílias às novas dinâmicas e prioridades.

2.2. O caso português: uma família portuguesa, com certeza

As mudanças sociais no contexto português, nomeadamente aquelas que mais impactaram as estruturas familiares, ocorreram tardiamente devido ao regime ditatorial.

Consequentemente, as mudanças sociais, políticas e culturais ocorreram de forma densa e num período relativamente curto, tornando-se assim mais expressivas (Sarmiento, 2009). Impulsionadas pelos efeitos da Revolução de Abril, as transformações sociais começaram a refletir os valores da democracia na esfera doméstica. Uma das principais alterações a nível demográfico foi a diminuição da fecundidade, acompanhada pelo surgimento de novos calendários da vida reprodutiva da mulher, o que veio reorganizar a composição e estrutura da família (Vilar, 2016).

Concomitantemente, o *aumento da participação feminina no mercado de trabalho* representou um avanço crucial na consolidação da igualdade de género (Aboim, 2006). A crescente inserção da mulher no mercado de trabalho foi um dos fatores decisivos para a transformação do modelo tradicional de família. Ao desafiar a estrutura patriarcal que historicamente confinava a figura feminina ao espaço doméstico, esta mudança permitiu, por um lado, um duplo rendimento familiar e, por outro, representou um passo fundamental para a emancipação das mulheres (Segalen, 1999). No panorama nacional, em termos legais só em 1979, através do Decreto-Lei n.º 392/79, de 20 de setembro, se garantia a igualdade no emprego e no trabalho entre homens e mulheres.

No que respeita ao género, a família constitui um espaço de observação privilegiado, na medida em que o quotidiano doméstico se revela uma verdadeira arena para a (re)produção das desigualdades (Berk, 1985; Silva, 2016). Certo é que o modelo tradicional de família, cuja dinâmica era centrada na figura do homem provedor e forma de autoridade, evoluiu para uma relação baseada na igualdade entre cônjuges (Torres, 1996). Assim sendo, a alteração do estatuto social da figura feminina e a abolição da figura do “chefe de família”, em 1978, a quem cabia a administração dos bens da família, permitiu que a mulher deixasse de ser subalterna ao marido.

O número de divórcios aumentou expressivamente, em grande parte devido ao facto da separação através do divórcio se ter tornado numa forma legítima de encarar o casamento. Por outras palavras, a união conjugal tornou-se numa relação que deve ser mantida enquanto esta for gratificante para ambas as partes, sem significar uma ligação forçada que deve ser mantida custosamente por questões de obediência e padronização impostas pela tradição (*ibidem*, 1996). Neste seguimento, a mudança de valores substituiu a dimensão institucional do casamento pela valorização das relações afetivas.

A par desta transformação, a crescente elevação dos laços interpessoais e da autonomia individual resultou também em alterações jurídicas que promoviam a igualdade de direitos e oportunidades entre homens e mulheres. Cumpre acrescentar que

a estigmatização enfrentada após o fim do matrimónio, principalmente pelas mulheres, foi sendo esbatida pela mudança de valores e transformações sociais que elevam o bem-estar pessoal em detrimento da manutenção de uma relação matrimonial – que significava, muitas vezes, encarar cenários de violência e situações de infidelidade (*ibidem*, 1996).

Ainda no que à conjugalidade diz respeito, assiste-se ao aumento do divórcio devido ao facto dos indivíduos estarem menos dependentes do casamento, principalmente ao nível financeiro – tanto válido para as mulheres, que através da sua entrada para o mercado de trabalho conquistaram uma maior independência económica (Almeida, 2011), como para os homens, que “(...) passam a sentir-se mais libertos para terminar uma relação (...)” (Torres, 1996, p. 7).

Com vista na atualidade, segundo o Instituto Nacional de Estatística (INE), em 2021, a percentagem de divorciados correspondia a 8% da população residente em Portugal. Quando comparados com os CENSOS 2011, o número de divorciados aumentou dois valores percentuais. Um facto curioso sobre estes dados é que pela primeira vez em Portugal, a proporção de divorciados superou a de viúvos (7,5%). Os conflitos que assolam o fim de um casamento são complexos e variados, podendo ser experienciados de diversas formas pelos vários membros de uma família (Féres-Carneiro, 1998), principalmente quando existem filhos em comum.

No contexto português, apesar da dissolução matrimonial datar a legislação republicana de 1910, este aumento exponencial não está relacionado à possibilidade da rutura conjugal, mas à alteração de valores e ao aumento das expectativas criadas em torno de uma relação (Torres, 1996). Em 2008, com as alterações do regime jurídico do divórcio, através da Lei n.º 61/2008, de 31 de outubro, apresentavam-se duas modalidades distintas do divórcio: *por mútuo acordo* e o *litigioso*⁴.

Apesar das conquistas jurídicas e sociais em torno da liberdade conjugal, a *violência doméstica* surge como uma questão intemporal, não exclusiva do modelo de família tradicional, baseada no “chefe de família”. No seio da família moderna, podem coexistir duas dimensões: a) dimensão afetiva; b) dimensão conflitual (Dias, 2005, p. 31).

Embora esta coexistência possa parecer paradoxal face ao conceito de *família moderna*, que privilegia valores como a afetividade, a privacidade e a autenticidade (*ibidem*, 2005), a violência manifesta-se de forma transversal, ultrapassando as fronteiras

⁴ Segundo o artigo 1773º do Código Civil, o divórcio passou a ser consagrado por mútuo acordo ou por iniciativa de um dos cônjuges.

do afeto. Esta pode repercutir-se em qualquer membro da família, incidindo especialmente sobre mulheres, crianças e idosos, embora os homens também não estejam imunes a estas experiências (Casimiro, 2002).

O conceito de violência doméstica não tem uma definição encerrada, variando conforme os estudos (*ibidem*, 2002). Segundo Andrews (1994), a violência doméstica pode ser definida como qualquer ato físico ou psicológico entre pessoas unidas por laços de parentesco, casamento ou coabitação. Este termo abrange não apenas a violência física, mas também o abuso emocional ou sexual.

A rutura do enlace matrimonial deixou de ser vista como uma exceção passível de represálias para passar a ser considerado um evento natural na trajetória de vida dos indivíduos (Grzybowski & Wagner, 2010). Após a desunião pode dar-se o caso de haver *recomposição familiar*, cenário cada vez mais recorrente em países como Portugal. Segundo o INE, em 2021, existiam 124717 famílias reconstituídas em Portugal. Comparativamente aos dados de 2011, momento censitário anterior, o número aumentou 17,9 valores percentuais. Do total de famílias portuguesas reconstituídas, onde existem crianças, sabe-se que 55,2% dos casais não detêm filhos em comum. Do conjunto de casais apenas 35,1% possuem um filho de ambos os membros do casal e 9,7% dois ou mais filhos (CENSOS, 2021). As famílias recompostas referem-se a um tipo de estrutura familiar onde pelo menos um filho não pertence a ambos os membros do casal, resultando, portanto, de uma das uniões anteriores (Atalaia, 2014). Motivada pelo divórcio e pelo recasamento, a recomposição familiar está presente em vários contextos sociais, tornando-se uma prática comum na organização da vida familiar (Wall et al., 2013). Relativamente ao aumento da recomposição das famílias, este pode dever-se a vários fatores, incluindo à emancipação da mulher que, por via das mudanças sociais e de género, viu o seu papel social alterado, sobretudo enquanto membro de uma relação.

Outra dinâmica possível decorrente da rutura conjugal, embora não seja a única e não tenha um efeito direto exclusivo, é a *monoparentalidade*. A família monoparental é comportada apenas por um dos progenitores, sem cônjuge, e com os seus filhos dependentes (Wall, 2003). Este tipo de disposição da vida familiar pode ter origem num divórcio, numa situação de viuvez ou nas escolhas de vida dos progenitores.

Em Portugal, segundo o último recenseamento, a monoparentalidade é o tipo de organização familiar que mais aumentou nas últimas décadas (cerca de 12%) (INE, 2021). Sabe-se também que 85,6% do total destes núcleos familiares são compostos pela figura da mãe, e pelos seus filhos, tendência que se repete desde os anos 90 (INE e PORDATA,

2021). É importante também refletir acerca da conjuntura legislativa do passado. Em Portugal, até à Revolução de abril de 1974, os casamentos católicos, a larga expressão das uniões matrimoniais, eram indissolúveis pelo divórcio. O que quer isto dizer que a monoparentalidade, apesar de disfarçada, era já um fenómeno feminizado que marcou a realidade portuguesa nas décadas de 60 e 70 (Wall & Lobo, 1999).

Convém acrescentar que as famílias monoparentais enfrentam maior exposição à precariedade, tanto ao nível económico como ao nível educacional e dos cuidados prestados a crianças e jovens (Wall, 2003). São, portanto, tipos de arranjos familiares mais vulneráveis ao estigma, e, apesar de se verificarem melhorias ao longo das últimas décadas, o risco de pobreza nestas famílias continua elevado (Nieuwenhuis, 2020).

O papel das crianças na família tem evoluído ao longo do tempo, evidenciando as transformações sociais e históricas. Desta forma, o papel das crianças na família passou a centrar-se na educação e nos cuidados, ganhando maior relevância na estrutura familiar e na sociedade (Vilar, 2016) em detrimento da sua função como complemento à sobrevivência da economia familiar. Em contextos de carência económica, muitas crianças assumiam tarefas agrícolas e domésticas, substituindo as brincadeiras, experiência comum a várias gerações de famílias portuguesas (Caetano et al., 2023, p. 82). Com o passar do tempo, o trabalho infantil, a quem a muitos roubou a infância, foi progressivamente combatido, especialmente com os avanços legislativos, como o Decreto-Lei n.º 396/91, de 16 de outubro, que aumentou a idade mínima para trabalhar.

Relativamente ao *número médio de indivíduos por agregado doméstico*, observa-se um declínio, refletindo a tendência da diminuição da família alargada (Delgado & Wall, 2014). Segundo, o INE, em 2021, a dimensão média dos agregados domésticos era de 2,5 pessoas – menos do que em 2011 (2,6 pessoas) (INE, 2011). Porém, a composição familiar do casal, com ou sem filhos, continua a ser o modelo familiar dominante em Portugal (45,3% dos núcleos são compostos por casais com filhos e 36,2% por casais sem filhos) (Censos, 2021). A temática dos *casais sem filhos* tem sido alvo de vários estudos. Na mesma linha, Carmichael e Whittaker (2007), distinguem os casais que não tiveram filhos por uma questão de escolha ou como resultado das circunstâncias.

Outro aspeto relevante diz respeito à crescente predominância da *estrutura familiar unipessoal* que, em 2021, representava 24,8% do total dos agregados domésticos em Portugal. Este aumento, reflete um crescimento de 3,4 valores percentuais desde 2011, enfatizando a tendência para o crescimento deste tipo de organização familiar (INE, 2021). Do total das famílias unipessoais, 50,3% são compostas por indivíduos com 65 ou

mais anos, isto é, este tipo de organização familiar representa 12,5% do total de agregados domésticos privados (Censos, 2021). De igual modo, é importante salientar o padrão de feminização dos agregados desta natureza (61,4%) sendo este valor indissociável do facto da esperança média de vida ser superior para as mulheres.

Já no encerramento deste breve capítulo, destaca-se, ainda que de forma concisa, alguns avanços legislativos que vieram reconhecer e regulamentar outras formas de organização familiar, nomeadamente as famílias LGBTQIA+. Em primeiro lugar, a alteração da Lei n.º 7/2001, de 11 de maio, que reconheceu as uniões de facto entre pessoas do mesmo sexo, garantindo-lhes proteção jurídica. Em 2010, a Lei n.º 9/2010, de 31 de maio, assegurou o casamento entre estes casais, colocando o direito ao casamento no centro do debate público, e significando um passo adiante para a igualdade. Em 2016, a Lei n.º 2/2016, de 29 de fevereiro, consagrou o direito à adoção por casais do mesmo sexo, redefinindo o conceito de família em Portugal, embora o país tenha avançado mais lentamente que os seus congéneres europeus na igualdade de direitos⁵.

Neste capítulo, discutiram-se as transformações da organização e evolução da família ao longo das décadas. De igual modo, destacou-se como o paradigma científico da família tem fomentado debates conceptuais que enriquecem a compreensão das suas dinâmicas. A mudança da visão funcionalista para uma abordagem simbólica valoriza o bem-estar individual dos membros, colocando a afetividade e a qualidade de vida no centro das relações familiares, em detrimento das funções tradicionais de reprodução.

Cabe ainda acrescentar que estas temáticas contribuíram ativamente para a construção das variáveis centrais da base de dados construída a partir das sinopses dos filmes, assim como foram fundamentais para a criação das dimensões e categorias utilizadas na análise de conteúdo das entrevistas, garantindo a coerência e rigor entre o enquadramento teórico e a investigação empírica.

⁵ Os Países Baixos foram o primeiro país a reconhecer o casamento entre pessoas do mesmo sexo, em 2001 (Kollman, 2017). Antes disso, a Dinamarca permitiu a união civil em 1989, seguida pela Noruega (1993), Suécia (1995) e Islândia (1996).

3. METODOLOGIA

3.1. Enquadramento do desenho de pesquisa

Percorridos os caminhos teóricos que possibilitaram contextualizar a evolução do cinema e compreender as transformações mais significativas das dinâmicas familiares, tornou-se necessário analisar o lugar do cinema na mudança social da família em Portugal e, sobretudo, o papel da família no cinema português. Para tal, recorreu-se a diferentes escalas analíticas, ângulos de observação, e vozes, que foram também entendidas enquanto etapas da pesquisa:

a) Mapeamento e análise multivariada dos filmes sobre família produzidos entre 1974 e 2024. Para tal, foi elaborado um levantamento exaustivo das longas-metragens portuguesas realizadas entre abril de 1974 até abril de 2024 (n=1277), a partir das quais foram selecionadas e integradas numa base de dados as 200 obras que abordavam, como temática central, a família. Esta triagem foi possível a partir da leitura e análise das 1277 sinopses. As sinopses desses 200 filmes foram posteriormente codificadas numa base de dados, permitindo, para além da análise uni e bivariada (nomeadamente no cruzamento com as décadas da produção dos filmes), a realização de uma Análise de Correspondências Múltiplas (ACM), que levou à identificação de três diferentes perfis cinematográficos sobre família.

b) A partir da identificação destes perfis, foi selecionada uma amostra de 15 filmes, cuidadosamente vistos e (des)codificados através de uma grelha de análise previamente preparada, com base, sobretudo, na revisão de literatura (ANEXO K). Esta análise veio não só contribuir para a interpretação dos perfis encontrados na etapa de investigação anterior, como também para uma melhor e mais personalizada preparação dos guiões de entrevista.

c) Por último, com o intuito de captar as perspetivas e intenções internas ao sector cinematográfico sobre as representações da família no grande ecrã, foram realizadas oito entrevistas semiestruturadas a profissionais do cinema, mais especificamente, a atores e realizadores. Na etapa seguinte, estas entrevistas foram submetidas a uma análise de conteúdo temática, realizada com o auxílio do software MAXQDA.

3.2. Levantamento das longas-metragens (1974-2024)



Figura 1: Capa do filme *O Mal-Amado*.

Fonte: Momoriale.

O levantamento das longas-metragens portuguesas⁶ teve início com o filme *O Mal-Amado*, das primeiras longas-metragens depois da Revolução, que estreou a 3 de maio de 1974, e a última obra considerada foi *Revolução sem Sangue*, que estreou a 11 de abril de 2024. Este mapeamento de todos os filmes sobre família (n=200) no universo estatístico da produção cinematográfica (N=1277), foi realizado a partir de arquivos da *Cinemateca Portuguesa* e da plataforma online “Momoriale”⁷, uma base de dados sobre o cinema português.

Para tal, recorreu-se ao método da investigação documental (Bowen, 2009). Analisou-se de forma sistemática as sinopses das 1277 obras contabilizadas com o intuito de averiguar, segundo estas, que filmes colocavam a família no centro da sua narrativa ou enredo. Este método foi fundamental para a compreensão das dinâmicas de produção de filmes sobre família ao longo do tempo, bem como para a identificação de diferentes perfis.



Figura 2: Capa do filme *Revolução (Sem) Sangue*.

Fonte: Momoriale.

Os 200 filmes sobre família foram codificados – em regime de codificação múltipla – em 24 variáveis, que correspondiam aos temas mais abordados nas sinopses das obras: classe social, desigualdades de género, direitos LGBTQIA+, conjugalidade, traição, divórcio, recomposição familiar, parentalidade, filhos, adoção, infância/juventude, educação, trabalho, saúde, solidão, envelhecimento, luto, violência, liberdade sexual, migração, racismo, Estado Novo, religiosidade e guerra. Posteriormente, estes temas foram agregados em cinco grandes dimensões temáticas: “Famílias, gerações e relações”, “Saúde e bem-estar”, “Educação e juventude”, “Identidade e diversidade” e, por fim, “Contexto social e político”.

⁶ A decisão metodológica de analisar apenas longas-metragens foi tomada com base em dois motivos. Em primeiro lugar, as longas-metragens oferecem um espaço maior para o desenvolvimento das histórias, permitindo uma exploração mais profunda das temáticas. Em segundo, elas são mais acessíveis e fáceis de encontrar nos arquivos, o que facilita a consulta e análise do material disponível.

⁷ Criada e preservada por Jorge Leitão Ramos, esta base de dados, em permanente atualização, foca-se especialmente nas longas-metragens e tem por objetivo colmatar as lacunas das bases de dados existentes sobre cinema português. Disponível em: <https://cinemaportuguesmemoriale.pt>.

Para além disso, foram identificadas, a partir da sua classificação oficial, as fontes de financiamento (nacional, internacional, terceiro sector); a produção e os géneros das obras (documentário, drama, ficção, romance, comédia, aventura, ação, policial, mistério, thriller, terror e guerra). Também o espaço da ação (rural, urbano ou exterior), bem como o tempo da mesma (passado, presente, futuro ou fictício), foram identificados a fim de averiguar a correspondência entre os períodos de produção das obras e a realidade social. Houve, ainda, a preocupação em avaliar a distribuição por sexo no que respeita à realização, ao argumento e ao elenco das obras, adotando uma lógica de análise que identificou se existia predominância de um dos sexos, e de qual.

A construção desta base de dados, que conta com variáveis oficiais e com variáveis construídas de raiz a partir da leitura das sinopses dos filmes, permite uma análise estatística multifacetada, focada na análise da evolução e da diferenciação. Desde logo, temporal e cronológica, usando as décadas de produção dos filmes como fio condutor da mudança social da família no cinema, permitindo identificar tendências, evoluções e emergência de temas. Por outro lado, panorâmica, tendo-se, para tal, procedido à realização da Análise de Correspondências Múltiplas (ACM) com vista à identificação e visualização de perfis diferenciados de representação da família na sétima arte.

3.3. Visionamento e análise sociológica de filmes sobre família

Do total dos 200 filmes cuja temática central orbitava na família, procedeu-se ao visionamento e análise de 15 obras: *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975); *Manhã Submersa* (1980); *Adeus Pai* (1996); *Jaime* (1999); *Coisa Ruim* (2005); *A Outra Margem* (2007); *Pecados de Família* (2008); *Sangue do Meu Sangue* (2011); *E Depois Matei-o* (2012); *A Gaiola Dourada* (2013); *São Jorge* (2016); *Rapaz Só* (2019); *Sombra* (2020); *O Som que Desce da Terra* (2020) e *Mal viver* (2023).

Esta seleção não aleatória, considerou i) a presença dos diferentes perfis de filmes sobre a família, identificados a partir ACM (“transição democrático-cinematográfica”; “narrativas divergentes” e “vanguardas femininas”); ii) a distribuição dos filmes ao longo das décadas (respeitando tendencialmente a proporção de filmes em cada década); e iii) e obras em que os entrevistados participaram.

Para tal, a grelha de análise das obras, foi preenchida com as seguintes informações (consultar ANEXO K):

- i. Ano da estreia; título, realização e sinopse oficial;

- ii. Estrutura e dinâmica familiar, onde se procurou descrever a natureza dos relacionamentos intrafamiliares e os papéis de género dentro da família;
- iii. Temas recorrentes, identificando os assuntos abordados e constantes;
- iv. Representação das personagens e evolução das mesmas ao longo da narrativa, focado na possível existência de estereótipos;
- v. Correspondência com o contexto histórico, com o propósito de compreender o diálogo entre o cinema e a mudança social;
- vi. Perspetiva da narrativa, com o intuito de averiguar os lugares de fala das personagens e do narrador;
- vii. Moral da história, quando esta procurava refletir um assunto em particular;
- viii. E, ainda, elementos estéticos/sonoros intensificadores da mensagem, uma categoria complementar onde foram apontados elementos como sons, diálogos ou aspetos estéticos que de alguma forma intensificavam as ações representadas.

O visionamento e análise sociológica das 15 obras cumpriu várias funções: permitiu um planeamento mais informado do guião e uma abordagem mais direcionada para determinados entrevistados; possibilitou a antecipação de categorias de análise temática das entrevistas; e facilitou a análise cronológica no contexto mais amplo da base de dados dos 200 filmes.

3.4. Realização e análise de entrevistas com atores e realizadores

A realização de oito entrevistas semiestruturadas a profissionais do sector cinematográfico português revelou-se fundamental para a compreensão das práticas internas de produção de filmes sobre família, contribuindo para o entendimento da interdependência entre a mudança social e a representação da família no cinema.

A seleção dos entrevistados foi feita com base em critérios de elegibilidade e diversidade, através de amostragem por conveniência, complementados por critérios preferenciais. Na prática, estes critérios foram sendo conseguidos pelo processo da bola de neve. Assim, em primeiro lugar, valorizou-se a diversificação das faixas etárias dos participantes, de modo a captar experiências provenientes de diferentes fases de carreira, e tentou obter-se algum equilíbrio de género.⁸ Privilegiou-se, ainda, a seleção de

⁸ Dado o número reduzido de entrevistas, não foi possível a inclusão de indivíduos fora das categorias cisgénero.

realizadores e atores⁹ com forte presença na base de dados e trabalho regular sobre a temática. A carreira, o género e a profissão no meio artístico foram as variáveis definidoras das quotas acima referidas.

A vertente qualitativa desta investigação não exigiu que a seleção da amostra seguisse um processo aleatório, diferente de abordagens quantitativas (Gonçalves et al., 2021). A opção inicial pelo método de amostragem por conveniência trouxe vantagens analíticas, garantindo que os participantes possuíssem informações relevantes para os objetivos da pesquisa. A aproximação ao terreno começou pela identificação de um informante-chave, um realizador cuja trajetória profissional e foco na temática familiar se alinhavam com a investigação. A partir desse participante, deu-se o efeito de bola de neve, técnica útil para estudar populações de difícil acesso (Bernard, 2005), em que cada entrevistado indicava o próximo, ampliando a rede de contatos.

A amostra é composta por oito profissionais do sector cinematográfico português – atores e realizadores – cujas trajetórias atribuem à investigação uma diversidade significativa de experiências (consultar ANEXO A). Neste sentido, foram entrevistados quatro homens e quatro mulheres, com idades compreendidas entre os 37 e os 70 anos. Relativamente aos anos de carreira dos entrevistados iniciam-se entre 1972 e 2007, sendo que o indivíduo com a carreira mais longa soma 53 anos e o indivíduo mais jovem possui já 18 anos de atuação.

Apesar da validade dos contributos, importa destacar algumas limitações deste processo de seleção. Desde logo, a seleção de profissionais amplamente reconhecidos, cenário que se verificou, pode resultar num certo enviesamento da análise, excluindo vozes emergentes ou menos conhecidas, aspeto potencialmente negativo que é compensado pela riqueza dos testemunhos dados. Outro aspeto é o da falta de abrangência de funções, justificada por dois motivos. O primeiro, pelas limitações temporais da investigação; o segundo, pela acumulação de funções, prática comum na indústria de cinema, frequentemente motivada pela escassez de recursos.

A realização das entrevistas deu-se sob duas modalidades sendo elas presencial, no Teatro do Bairro, e online, conforme a disponibilidade dos participantes, com duração média de uma hora. O guião, apesar de adaptado consoante se tratasse de realizadores ou

⁹ Apesar de se ter ponderado entrevistar profissionais que se dedicassem exclusivamente à realização, percebeu-se, ainda numa fase embrionária do desenho de pesquisa, que os atores podem ser chamados a refletir criticamente sobre as personagens, pelo que faria sentido incluir esta categoria profissional. O indivíduo pensa a ação antes de a concretizar. Logo, o papel do ator não é o de mero executante, pelo que pode adotar uma postura colaborativa e crítica aquando do processo de criação (Rinaldi, 2002).

de atores, estava estruturado de acordo com seis dimensões analíticas (abaixo listadas), permitindo uma abordagem semiestruturada e flexível que facilitasse aos entrevistados a expressão livre das suas experiências (Finch et al., 2014). Esta flexibilidade possibilitou também a abertura para a serendipidade do campo, ao surgirem tópicos imprevistos (Merton, 1965), como percepções sobre o futuro do cinema nacional.

As entrevistas foram integralmente transcritas e analisadas com o auxílio do software MAXQDA. A análise de conteúdo foi, sobretudo, de natureza temática. A maioria das dimensões e categorias foi definida previamente, recorrendo-se ao quadro teórico, de forma a garantir a sua articulação com os objetivos do estudo:

- 1) *Motivações de carreira*: Superação, Influência, Suporte, Resistência;
- 2) *Entraves à carreira*: Idealização da carreira, Gestão da vida familiar, Desconhecimento face à profissão, Instabilidade da carreira, Falta de reconhecimento;
- 3) *Processo criativo*: Abordagem técnica, Abordagem crítica, Abordagem pessoal;
- 4) *Mudança social*: Transformações culturais/artísticas, Transformações sociais, Transformações económicas, Transformações políticas;
- 5) *Representação da família no cinema*: Valores, Dinâmica familiar, Papéis familiares, Estrutura familiar;
- 6) *Entraves à diversidade da família*: Dinâmicas anteriores ao cinema, Dinâmicas internas ao cinema, Dinâmicas externas ao cinema.

3.4.1. Anonimato e (outras questões) éticas

Evitar a divulgação das identidades dos entrevistados é uma prática comum em ciências sociais que visa a proteção de dados. Para esse propósito costuma-se recorrer a pseudónimos e à alteração de informações que possam identificar os participantes (Moore, 2012). Embora seja uma prática consensual da chamada ética processual, o anonimato constitui apenas um dos aspetos éticos envolvidos na pesquisa em ciências sociais. Por esse motivo, não deve ser considerado a única opção eticamente correta (Ellersgaard et al., 2022).

Segundo Diener e Crandall (1978), as violações éticas podem configurar-se da seguinte forma: a) se da investigação resultarem quaisquer danos aos participantes, físicos ou emocionais; b) se não existir um consentimento informado capaz de salvaguardar tanto os interesses do entrevistado quanto do investigador; c) se existir invasão de privacidade,

e, d) se envolver engano, ou seja, se o investigador limitar a compreensão acerca do intuito da investigação, podendo considerar-se desonestidade científica.

Na prática, tendo em conta as características da amostra, elaborou-se o consentimento informado (ANEXO L), de modo a que aos entrevistados fosse dada a possibilidade de escolherem livremente serem identificados a partir do nome real ou permanecerem sob anonimato, através da atribuição de um nome fictício. Outro aspeto a considerar, trata-se de, no convite para a entrevista ter sido concedida a possibilidade da interação poder ser realizada presencialmente ou através de plataformas *online*. No caso das entrevistas presenciais, os participantes assinaram o consentimento informado, onde para além dos objetivos claros do estudo e da necessidade da gravação da entrevista, eram expostas também informações acerca do tratamento e utilização dos dados. Já nos casos em que as entrevistas se realizaram *online*, o consentimento informado foi lido previamente, e os participantes afirmaram em voz alta, concordar com os termos e condições que lhes estavam a ser propostos.

A literatura prevê aspetos metodológicos e deontológicos que permitem respeitar a integridade dos participantes, mesmo quando não se cumpre o anonimato. De acordo com Tilley e Wootrpe (2011), o princípio da utilização do anonimato pode levantar problemas de contextualização. Tal cenário pode ocorrer, uma vez que ao mascarar as características dos participantes, se pode perder o contexto específico de cada indivíduo e a capacidade de situar as singularidades das suas experiências. Desta forma, a utilização da identidade real dos entrevistados, prevista no consentimento, pode, por um lado, aumentar a transparência da pesquisa e, por outro, possibilitar a construção de conhecimento cumulativo (Jerolmack & Murphy, 2017).

Mas centremos a análise nas características dos entrevistados. Ellersgaard et al., (2022), exploram o conceito de *professional elites*, para definir os indivíduos cujo avanço na carreira lhes confere reconhecimento e influência. Ora, tendo em conta a exposição pública dos participantes, recorrer ao anonimato aumentaria o risco não intencional da quebra da confidencialidade. A partir da caracterização da amostra, bem como da utilização de citações diretas, existiria a possibilidade dos sujeitos serem identificados (Lancaster, 2017). Para além disso, os discursos dos oito entrevistados, conhecidos do grande público, são geralmente gravados e utilizados noutros contextos, sobretudo através de entrevistas amplamente divulgadas e facilmente acessíveis. Assim, a utilização de nomes fictícios não eliminaria totalmente a possibilidade de os sujeitos serem reconhecidos (Bryman, 2012).

Posto isto, todos os participantes solicitaram em constar na pesquisa com as suas verdadeiras identidades. Esta unanimidade levou a uma reflexão acerca das suas próprias motivações, bem como da importância da voz ativa dos indivíduos (Yanar et al., 2016).

É dever do investigador salvaguardar a integridade dos entrevistados, permanecendo estes sob anonimato ou não, de forma a preservar os seus direitos e garantir que da investigação não resulte qualquer efeito nocivo (Kara & Pickering, 2017). Consequentemente, apesar dos participantes terem optado por constar com as suas verdadeiras identidades, este acordo não se limita ao compromisso para com a autonomia dos indivíduos, mas implica também a responsabilidade de assegurar o cumprimento dos princípios morais que regem qualquer investigação científica (Rehbock, 2011). Não se trata de desrespeitar o valor da privacidade, mas sim de respeitar a decisão dos participantes (Akuffo, 2023).

Em última instância, cabe ressaltar que o objeto de estudo pressupõe uma reflexão face às relações de interdependência entre a mudança social e o cinema, ou seja, em nenhum momento se procurou investir em assuntos pessoais, facto que poderá ter contribuído para a espontaneidade dos discursos.

4. A FAMÍLIA NO CINEMA: OLHARES E VOZES

4.1. Evolução geral de produção das obras sobre família (1974-2024)¹⁰

Recorrendo à base de dados, criada em SPSS, e intitulada “Família no cinema português (1974-2024)” (n=200), apresenta-se o panorama geral das produções cinematográficas sobre família, explorando as principais tendências relativas à distribuição de sexos na realização, no argumento e no elenco (consultar ANEXOS C, D e E). Procede-se, igualmente, à análise dos géneros que caracterizaram os filmes (ANEXO F), bem como à diversidade temática ao longo da janela de observação (ANEXO G). Esta visita aos bastidores possibilitou a compreensão das dinâmicas de produção, assim como da evolução das tendências dentro do sector.

4.1.1. Realização: Hegemonia Masculina

A presença das mulheres em lugares de destaque no cinema português afirmou-se, mas de forma lenta, refletindo as décadas de desigualdade de género. Apesar do aumento da participação das mulheres nas equipas técnicas (Ribas & Cunha, 2020), sobretudo na realização, esta área continua a ser predominantemente ocupada por homens. Esta disparidade sugere a periferização persistente das mulheres dentro do sector (Conde 1998). À semelhança de tantas outras áreas onde existe uma tendência histórica para uma menor representatividade das mulheres, verifica-se que o género continua a condicionar o acesso, progresso e sucesso dos percursos profissionais (Cachola, 2017).

No que compete à realização, entre 1974 e 1979, verificou-se que todas as obras (n=12) sobre família foram de facto realizadas por homens (ver ANEXO C).

Somente a partir da década de 80 é que surgiram as primeiras obras sobre a temática da família realizadas por mulheres, representando 20% (n=5) do total dos filmes sobre família desta década (n=25), sendo *O Movimento das Coisas* (1985), realizado por Manuela Serra, o primeiro registo. Nos anos 90, a tendência manteve-se ainda tímida, com 22% (n=9) de obras realizadas por mulheres num total de 40 filmes. Embora progressivo, o destaque das mulheres no âmbito da realização evoluiu lentamente e apresentou instabilidades, atingindo cerca de 20% (n=10) entre 2000 e 2009

¹⁰ Cabe ressaltar que tanto os anos de 1974 a 1979 e os anos de 2020 a 2024, são décadas inacabadas, pelo que se reconhece a impossibilidade de uma comparação plena relativamente aos anos antecedentes.

(n=51), 13,2% (n=7) entre 2010 e 2019 (n=54), e o seu pico de 33,3% (n=6) no período mais recente entre 2020 e 2024 (n=18).

4.1.2. Argumento: Tendência Feminista Incompleta

À semelhança do que se verificou na realização, entre 1974 e 1989, todos os argumentos (n=37) foram escritos exclusivamente por homens (n=30) ou em coautoria mista (n=7), isto é, por homens e mulheres (verificar ANEXO D). Só a partir da década de 1990 é que surgiram os primeiros argumentos escritos exclusivamente por mulheres, representando cerca de 22,5% (n=9) dos casos entre 1990 e 1999. A primeira obra cinematográfica dedicada especialmente à temática da família a ser realizada e argumentada por uma mulher foi *A Idade Maior* (1991), de Teresa Villaverde. Apesar do aumento das mulheres artistas em Portugal, principalmente nesta década (Ferreira, 2018), a predominância dos homens manteve-se, com aproximadamente 70% dos argumentos escritos exclusivamente por homens (n=28) e apenas cerca de 7,5% (n=3) em coautoria mista.

Já nos anos 2000, observou-se um ligeiro aumento da participação das mulheres argumentistas, com cerca de 25% (n=13) das obras a apresentarem argumentos escritos exclusivamente por mulheres, enquanto aproximadamente 13% (n=7) dos filmes apresentaram uma autoria mista. Todavia, mais de metade dos argumentos dos filmes continuaram a ser escritos por homens, com cerca de 62% (n=31).

Entre 2010 e 2019, verificou-se uma diminuição na presença das mulheres, que havia já sido conquistada na década antecedente, com cerca de 13% (n=7) dos argumentos escritos exclusivamente por mulheres. Neste período, a percentagem de autoria exclusivamente masculina aumentou para sensivelmente 66% (n=36), enquanto os argumentos em coautoria mista representaram sensivelmente 21% das obras (n=11).

Mais recentemente, de 2020 a 2024, registou-se um novo crescimento da autoria feminina, atingindo cerca de 29% (n=5). Ainda assim, os argumentos escritos exclusivamente por homens ainda representaram sensivelmente 61% (n=11), enquanto a coautoria mista situou-se em torno dos 10% (n=2).

4.1.3. Elenco: Tendência Igualitária Explícita

Face à composição do elenco dos filmes sobre família assinalou-se uma tendência distinta das áreas de realização e argumento (conferir ANEXO E). Nos primeiros anos analisados (1974 a 1989), a maioria dos filmes apresentou elencos predominantemente compostos

por homens, representando 80% (n=30) do total, e apenas 20% (n=7) das obras apresentaram um elenco equilibrado do ponto de vista do género.

A partir da década de 90, assistiu-se a uma maior equidade na composição dos elencos. Nesse período, verificou-se que cerca de 42% (n=17) dos filmes apresentavam elencos equilibrados, enquanto aproximadamente 29% (n=12) evidenciavam uma predominância feminina e os restantes 29% (n=11) um elenco essencialmente masculino.

Na década de 2000 registou-se uma quebra na predominância das atrizes, com apenas cerca de 10% (n=5) das obras a apresentarem um elenco composto por mais mulheres do que homens. Constatou-se, ainda, que cerca de 45% (n=23) dos filmes desta década apresentaram elencos equilibrados, enquanto aproximadamente 45% (n=23) contaram com elencos maioritariamente compostos por atores.

Entre 2010 e 2019, a percentagem de elencos equilibrados aumentou significativamente, situando-se nos 50% (n=27), e os filmes com predominância feminina atingiram os 15% (n=8). Por sua vez, os filmes com elencos maioritariamente masculinos aproximaram-se dos 35% (n=19).

Mais recentemente, entre 2020 e 2024, percebeu-se uma expressiva consolidação da paridade, com 65% (n=12) dos filmes a apresentarem elencos equilibrados e, em 30% (n=5) dos casos, a presença feminina a superar a masculina. Apenas 5% (n=1) das obras analisadas apresentaram elencos com predominância masculina.

Entretanto, de acordo com as autoras Filomena Serra e Rita Basílio de Simões, que em 2020 se debruçaram sobre a representação das personagens femininas nos filmes portugueses no intervalo temporal de 2000 a 2018, as figuras femininas ainda se encontram fortemente associadas a estereótipos vinculados à mulher – esposa, mãe e dedicada à esfera doméstica. Além disso, constatou-se que, mesmo enquanto protagonistas, as atrizes possuíam menos destaque e diálogo em comparação com os homens protagonistas (Serra & Basílio de Simões, 2020).

Assim, confirmou-se que, embora a presença feminina tivesse tendência para aumentar em funções de menor autonomia, manteve-se mais limitada nas carreiras que acumulavam maior prestígio e poder. Esta dinâmica evidenciou uma segmentação hierárquica de género, configurando um ‘telhado de vidro’ no acesso ao poder dentro do sector.

4.2. Um olhar panorâmico sobre os géneros e temáticas (1974-2024)

4.2.1. Evolução dos géneros cinematográficos

Os géneros que mais se destacaram neste período foram o drama, a comédia, o romance, o documentário, o thriller/terror, o mistério, a aventura, a ação policial¹¹, a ficção científica e, por último, o musical (ANEXO F). Mas há diferenças ao longo do tempo.

Entre 1974 e 1979 (n=12), o drama dominou amplamente as representações sobre a família, correspondendo a 80% das obras (n=10). Um exemplo deste género cinematográfico trata-se de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), de Manoel de Oliveira, que explorou temas como o controlo sobre o corpo feminino. O romance teve 20% (n=2), refletindo narrativas centradas nas relações conjugais. Nesta fase, a família foi retratada sobretudo em termos tradicionais e simbólicos, com enfoque em conflitos íntimos.

Na década de 1980 (n=25), a diversidade de géneros aumentou. O drama permaneceu predominante (60%, n=15), enquanto a comédia e o documentário representaram 10% cada (n=3 cada), permitindo abordagens mais variadas, divertidas ou realistas, da vida familiar. Por sua vez, os géneros mistério, aventura e policial somaram 10% (n=4). As produções cinematográficas passaram a representar a família em contextos mais variados, incorporando elementos de mistério e aventura.

Nos anos 90, com a expansão da produção (n=40), o drama voltou a ter destaque (71%, n=28), mas a comédia manteve-se relevante (14%, n=6). O thriller/terror ganhou espaço (14%, n=6), indicando uma nova forma de explorar a família em contextos de suspense, como em *Sapatos Pretos* (1998), de João Canijo, sugerindo que o cinema português começou a tratar a família com maior complexidade. Os temas predominantes incluíram conflitos parentais, ruturas familiares e tensões sociais, muitas vezes exploradas através de suspense ou dilemas morais.

Entre 2000 e 2009 (n=51), o drama continuou dominante (70%, n=33), mas surgiram outros géneros de forma mais consistente: ficção científica (5%, n=3), mistério, aventura e ação policial (5%, n=3), comédia (7%, n=4), documentário (3%, n=2), romance (7%, n=4), thriller/terror (1%, n=1) e musical (1%, n=1). Nesta década, a representação da família diversificou-se, refletindo novas formas de abordar relações familiares, com espaço para tensão, humor e realismo.

¹¹ Devido aos valores residuais, os géneros mistério/ação/aventura e policial foram agrupados para efeitos de análise.

Na década de 2010 (n=54), o drama perdeu preponderância (62%, n=34), enquanto a comédia aumentou (15%, n=8) e o documentário tornou-se mais frequente (11%, n=6). Os documentários desta década, como *Os Olhos de André* (2013), de António Borges Correia, e *Rosas de Ermera* (2017), de Luís Filipe Rocha, exploraram temas de reconstrução familiar, separações, distância e memória histórica, evidenciando como os laços familiares se mantiveram ou se transformaram em diferentes contextos. Já o romance manteve-se praticamente inalterado, com ligeira descida (6%, n=3). O thriller/terror reportou um ligeiro crescimento (4%, n=2), mantendo a exploração da família em contextos de conflito ou violência. Outros géneros, como o mistério, registaram valores mais reduzidos (2%, n=1).

Entre 2020 e 2024 (n=18), o drama manteve-se dominante (61%, n=10), a comédia atingiu o seu valor mais alto (20%, n=4) e o documentário cresceu (15%, n=3). O romance foi residual (4%, n=1), ilustrando que a família continuou a ser representada de forma multifacetada, refletindo tanto tradições como alterações nas formas de encarar a representação da família.

4.2.2. Evolução temática

A primeira e mais proeminente dimensão – “Famílias, gerações e relações” – destacou-se, naturalmente, uma vez que não só refletiu o próprio critério de seleção das obras, focadas em narrativas que exploram as dinâmicas familiares, mas também porque nesta dimensão foram incluídas categorias como: infidelidade, divórcio, disrupção familiar, recomposição familiar, parentalidade, conjugalidade e adoção (ver ANEXO G). Para além desta, emergiram outras dimensões na análise como o caso do grupo “Saúde e bem-estar”, que integrou temas como saúde, violência, suicídio, envelhecimento, precariedade, solidão e luto; a dimensão “Educação e juventude”, que abrangeu as temáticas da infância e da educação; a dimensão “Identidade e diversidade”, onde se inseriram as questões LGBTQIA+, sexualidade e género. Por fim, a dimensão “Contexto social e político”, que incluiu as categorias do Estado Novo, migração, trabalho, classe social, guerra, racismo e religiosidade (consultar ANEXO G).

Face à dimensão “Famílias, gerações e relações”, a mesma apresentou um crescimento acentuado até à década de 2000-2009, momento em que atingiu o seu pico. Este aumento pode refletir uma crescente preocupação com as dinâmicas familiares,

incluindo questões como o divórcio, a parentalidade e a recomposição familiar, temas que ganharam centralidade na esfera social e no plano jurídico desse período (Aboim, 2006).

Em contrapartida, a dimensão “Saúde e bem-estar” registou uma trajetória distinta. Entre 1974 e 1999, observou-se um crescimento discreto, mas a partir de 1999 a temática ganhou destaque, crescendo de forma substancial até à década de 2000-2009. Este aumento pode estar relacionado com a maior visibilidade de problemáticas como a violência doméstica, que passou a ser tipificada como um crime público em 2000 (Lei n.º 7/2000, de 27 de maio), ou o envelhecimento e a saúde mental, que passaram também a integrar o debate na esfera política e social. Esta dimensão atingiu o seu pico entre 2010 e 2019, podendo ser elencados exemplos desse período de maior incidência, como: *Depois Matei-o* (2012), realizado por Lourenço de Mello, que aborda os ciclos da violência doméstica, e *A Viagem do Sr. Ulisses* (2012), realizado por Jorge Queiroga, que retrata o caso de um idoso em situação de abandono familiar.

Já a dimensão “Educação e juventude” manteve-se praticamente inexpressiva entre 1974 e 1989, mas começou a crescer de forma consistente a partir da década de 1990, onde se pode destacar o filme *Os Mutantes* (1998), de Teresa Villaverde, que retrata o impacto das relações familiares disfuncionais. A atriz Ana Moreira, entrevistada e uma das protagonistas da trama, destaca os desafios trazidos pela personagem, uma vez que para além do desafio profissional, resultou numa oportunidade pessoal de contactar com contextos muito diferentes do seu: “(...) eu tinha 17 anos, era uma realidade muito distante da minha (...) sou confrontada com uma realidade de crianças com realidades muito duras” (Ana Moreira, atriz). Esta experiência reforçou a tendência para a introdução de novas narrativas, descrita por Baptista (2009), onde para além dos temas como “(...) a pobreza, a doença, o desemprego, a violência doméstica, o tráfico humano ou a toxicodependência” (p. 13) se terem destacado, também se verificou a centralidade de personagens jovens. Ainda dentro do mesmo argumento, o filme *Adeus, Pai* (1996), realizado por Luís Filipe Rocha, convida o espectador a acompanhar os dilemas de um pré-adolescente que enfrenta o distanciamento do pai em prol do sucesso profissional; ou a obra *Jaime* (1999), realizada por António-Pedro Vasconcelos, sobre uma criança que para além de estar exposta ao trabalho infantil, sofre com a separação dos pais e com a consequente recomposição familiar.

Esta dimensão atingiu o seu pico entre 2010 e 2019, evidenciando uma maior preocupação com questões ligadas à infância e à educação, possivelmente impulsionada por debates contemporâneos sobre reformas educativas, juventude e adolescência, como

por exemplo o filme *Rapaz Só* (2019), realizado por António Borges Correia, sobre os desafios de um jovem que, em consequência da emigração dos pais, enfrenta um período de solidão e de desintegração familiar.

Adicionalmente, a crescente representação da “Identidade e diversidade”, terceira dimensão em análise, refletiu uma evolução social significativa. Todavia, foi a dimensão com menos destaque. Um dos exemplos claros deste tipo de representações é a obra *A Outra Margem* (2007), de Luís Filipe Rocha, que retrata o preconceito e os desafios da aceitação enfrentados pela comunidade LGBTQIA+ ou a obra *Morrer como um homem* (2009), realizado por João Pedro Rodrigues cuja temática se centra em torno da identidade de género. Ainda em relação ao género, verificaram-se estereótipos ligados à figura da mulher, que parecem persistir nas narrativas cinematográficas. Para a atriz Ana Moreira, essa construção das mulheres no cinema está profundamente enraizada nos valores morais católicos: “Acho que a religião está sempre muito presente na maneira como escrevemos as mulheres. É algo que está tão interiorizado e tem a ver com estes arquétipos – mãe, prostituta, amante, mulher fatal e a vítima” (Ana Moreira, atriz).

Por fim, a dimensão “Contexto social e político”, apresentou uma certa consistência até à década de 1990. Tal como enunciado por Baptista (2009), as temáticas da migração e do trabalho, até então pouco representadas no grande ecrã, começaram a ser mais recorrentes, questão que se comprovou nesta investigação. Entre 2000 e 2019, esta dimensão atingiu o seu pico, onde se destacam filmes como *Entre os Dedos* (2008), realizado por Tiago Guedes e Frederico Serra ou *Juventude em Marcha* (2006), realizado por Pedro Costa, ambas as obras direcionadas para questões da migração e classe social. Para além disso, importa salientar que, nos últimos anos em análise, embora pouco ilustrativos da tendência por se tratar apenas de quatro anos em observação, registam-se obras que recorrem a acontecimentos do passado, principalmente ao período do Estado Novo, como é o caso do filme *O Som que Desce da Terra* (2020), realizado por Sérgio Graciano. Nesta linha, surge o conceito de *ativismo mnemónico*, que visa o debate e reinterpretação de um acontecimento do passado (Gutman & Wüstenberg, 2023).

Desta forma, foi possível verificar um crescimento da diversificação temática, que acompanhou as transformações políticas, sociais e económicas do país. Para além disso, a análise permitiu aferir os temas recorrentes ao longo das décadas, que remeteram essencialmente para as questões familiares, de saúde, de educação, de identidade e de contexto sociopolítico. Tal sugere que o cinema português não apenas manteve a família

como eixo central das narrativas, mas também incorporou temas sociais e culturais mais amplos, refletindo e acompanhando as transformações da sociedade.

*

Em jeito de resumo, a seguinte análise teve como objetivo compreender as associações privilegiadas entre as características de produção, representação e géneros do cinema português entre 1974 e 2024 acerca da temática da família no cinema.

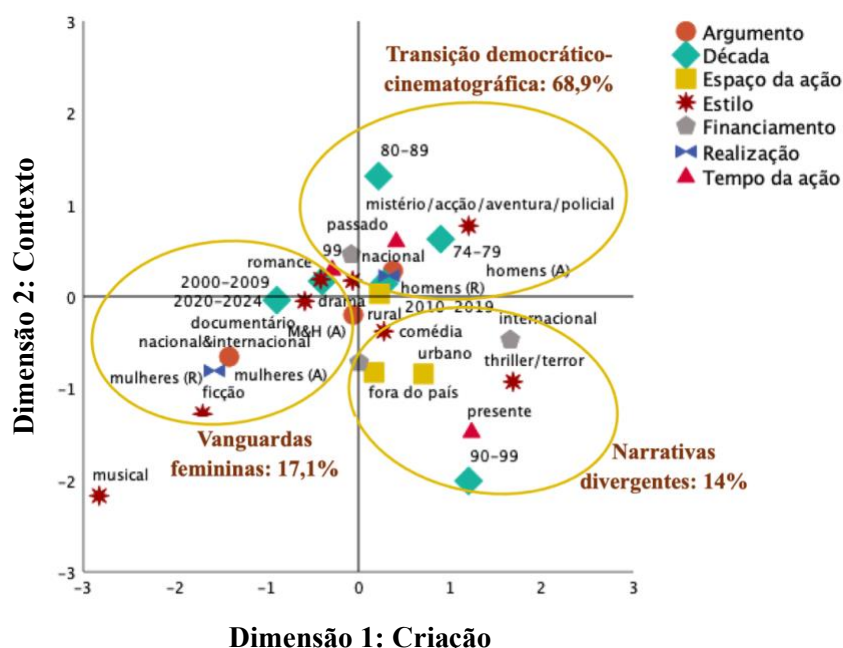


Figura 3: ACM - Contexto de produção cinematográfica das obras sobre família (1974-2024).

A partir da Análise de Correspondências Múltiplas (ACM), foram inicialmente identificados três perfis no espaço multidimensional, refletindo as associações entre as variáveis analisadas. Estes perfis foram posteriormente confirmados através de uma análise de clusters (*K-means*), realizada com os scores obtidos na ACM. Este procedimento permitiu tipificar e quantificar as 200 obras cinematográficas sobre a família em três *clusters* distintos, correspondentes aos perfis identificados (Carvalho, 2008).

A Dimensão 1, denominada por *Criação*, explicou 30,2% da variância total e foi sobretudo discriminada pelas variáveis da realização (0,557) e argumento (0,470), cujas medidas de discriminação se situaram acima do valor da inércia (0,302). Já a Dimensão 2, designada por *Contexto*, explicou 26,5% da variância total e apresentou como principais medidas de discriminação as variáveis da década de produção (0,478), tempo da ação (0,464) e financiamento (0,318), também superiores ao valor da inércia (0,265).

O primeiro perfil, designado *transição democrático-cinematográfica*, representou 68,9 % das obras e foi associado às décadas de 70 e 80. Durante este período, destacaram-se géneros cinematográficos como mistério, ação e policial, refletindo as tendências da época. Como por exemplo, a obra *Kilas, o Mau da Fita* (1984), uma coprodução com o Brasil realizada por José Fonseca e Costa, ou o filme *O Lugar do Morto* (1984), dirigido por António-Pedro Vasconcelos.

No rescaldo da Revolução de Abril, testemunhou-se um período de maior liberdade criativa, resultante do fim da censura e de uma aproximação às tendências internacionais de produção. Assim, verificou-se o surgimento de novos estilos, como o cinema militante e de intervenção, como visível no filme *As armas e o povo* (1975), realizado e produzido pelo Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, um registo documental da Revolução de abril, e na obra *Deus, Pátria, Autoridade* (1975), realizada por Rui Simões, um documentário sobre a repressão do regime. A análise do universo lexical das sinopses deste período (ver ANEXO B), confirmou a presença destas temáticas com a recorrência de termos como "guerra", "marxismo", "burguesia" e "estado" e "ideológico"; e já nos anos 80, observaram-se palavras como "socialista", "autoridade", "estado", "divórcio", "dinheiro", "trabalho" e "valores". Este vocabulário sugeriu as alterações na esfera social e familiar, nomeadamente como consequência do contexto político. Por exemplo a obra *À flor do mar* (1986), realizada por João César Monteiro, cujo drama familiar se entrelaça em eventos políticos.

Além disso, este perfil foi também caracterizado pela predominância masculina tanto na realização como na argumentação das obras: “Nos anos 80 e 90, as mulheres estavam reduzidas. Eram anotadoras ou eram montadoras ou assistentes, havia muito poucas realizadoras no cinema” (Miguel Guilherme, ator).

O segundo perfil, associado à década de 90, intitulado por *narrativas divergentes*, representou 14% do total da amostra. Neste período os géneros thriller/terror ganharam destaque, apesar destes géneros serem pouco explorados no cinema português, especialmente por mulheres (Owen, 2023). A título de exemplo, vejam-se as obras *Filha da Mãe* (1990), realizada por João Canijo e categorizada como um thriller/romance ou a obra *O Fio do Horizonte* (1993), realizada por Fernando Lopes, categorizada duplamente como thriller/drama. Além disso, o tempo da ação dos filmes passou a estar concentrado no presente – isto é, o tempo da ação correspondeu ao tempo real de produção –, facto que pode ter contribuído para reforçar a proximidade com o público, que viu espelhado aspetos da sua quotidianidade no grande ecrã.

No que compete à análise do campo lexical das sinopses desta década (consultar ANEXO B), a narrativa cinematográfica focou-se em questões individuais e emocionais. Termos como "solidão", "suicídio", "pobreza" e "violência" sugeriram uma sociedade marcada pela desigualdade e pela fragmentação familiar. Concomitantemente, palavras como "maternidade", "infância", "juventude" e "aborto" ganharam representação.

Já nos anos 2000, a análise cronológica das nuvens de palavras, sugerem a afirmação de questões inerentes à diversidade e inclusão. Palavras como "homossexualidade", "sexo" e "racismo" indicaram uma ampliação das representações familiares (ANEXO B), abordando novas configurações e estruturas, como sugere o documentário *Fora da Lei* (2006), realizado por Leonor Areal, dedicado à luta pelos direitos a constituir família por um casal do mesmo sexo ou o filme *Todos os Homens Nascem Iguais* (2008), realizado por Nicolau Breyner, uma referência a um caso de racismo dentro de uma família. Mas também a presença de termos como "falência", "suicídio" e "doença" revelou como as questões financeiras têm impactos diretos nas dinâmicas familiares, nomeadamente a grande crise de 2008 como visível na obra *Saldo Negativo* (2008), realizada por Paulo Frazão.

Já na década de 2010 o impacto das crises económicas e sociais na vida familiar voltou a destacar-se. O aumento de termos como a "violência", o "desemprego" e a "solidão" nas sinopses das obras, sinalizou um período de incertezas e de crise, enquanto termos como "herança", "classe" e "trabalho" refletiram as tensões económicas e dificuldades na manutenção da estabilidade financeira nas famílias (ANEXO B). Mais se acrescenta que estas questões foram também salientadas nas entrevistas: "(...) o filme *Nunca Nada Aconteceu*, o filme aborda muito a crise de 2008, e agora estamos a viver uma situação parecida devido à crise imobiliária. No *Nunca Nada Aconteceu*, há um casal que só não se divorcia porque depende financeiramente um do outro" (Nuno Casanovas, ator). Para além disso, destacou-se outro grande exemplo do impacto da crise na dinâmica familiar, como é o caso da obra *São Jorge* (2016), realizado por Marco Martins, onde se retratam os impactos da crise na manutenção dos laços familiares.

Finalmente, apurou-se um terceiro perfil denominado *vanguardas femininas*, 17,1% do total, que refletiu uma transformação com a crescente participação feminina em cargos de destaque, principalmente nas áreas da realização e argumentação. Embora esta mudança ainda não tenha alcançado a paridade de género, espelha os esforços contemporâneos para a promoção da igualdade, também visíveis noutras esferas da sociedade. Este perfil foi associado às décadas mais recentes, facto que evidenciou um

protagonismo crescente das mulheres na indústria (Ribas & Cunha, 2020). Quanto aos géneros dominantes, destacou-se o documentário e a ficção, especialmente o documentário, que de acordo com a realizadora Cláudia Varejão funcionou como um veículo de emancipação feminina: “(...) as primeiras mulheres realizadoras a entrarem no cinema começam por trabalhar em documentários. O documentário foi o grande meio para as mulheres se emanciparem dentro do cinema. (...) devido aos seus ritmos de produção podiam ir fazendo os filmes e ao mesmo tempo podiam corresponder ao papel de mãe” (Cláudia Varejão, realizadora).

Entre 2020 e 2024, os filmes sobre família foram fortemente influenciados por eventos recentes, como a pandemia e a globalização. Em *Revolta* (2021), de Tiago Santos, a pandemia e a crise económica expõem tensões familiares e pessoais, com conflitos relacionados com divórcio, depressão e dívidas. Em *Minha Casinha* (2023), de António Sequeira, a partida do filho para estudar em Londres transforma a rotina familiar, revelando os desafios do "ninho vazio". Palavras como "intimidade", "aceitação", "emigrar", "convenções" e "dívidas" destacaram-se (ANEXO B), evidenciando mudanças na perceção da família e nas relações pessoais em tempos de instabilidade.

Finalmente, outra tendência verificada nos últimos anos diz respeito ao tipo de financiamento, uma vez que no decorrer das décadas em análise, Portugal, passou a usufruir mais dos financiamentos externos (*ibidem*, 2020).

4.3. Na primeira pessoa: análise temática de entrevistas a profissionais do sector cinematográfico português

4.3.1. Funcionamento do processo criativo

Estudar o processo criativo das narrativas cinematográficas apresentou uma complexidade, principalmente devido ao facto destas dinâmicas exigirem a articulação entre vários agentes – como realizadores, produtores ou o elenco (Anaz, 2018). Não obstante, ao tentar compreender as motivações que regem o processo criativo dos entrevistados, foi possível traçar três abordagens distintas, que embora indissociáveis e complexas, permitiram compreender de que forma as experiências individuais e decisões artísticas influenciam as representações da família no cinema (ANEXO H).

A *abordagem técnica*, mais centrada numa visão pragmática e estratégica do processo criativo, refletiu-se na adaptação consciente dos projetos cinematográficos às exigências do mercado, como o financiamento e tendências culturais que moldam a

abordagem à temática da família. A *abordagem crítica* pressupôs a intenção de fomentar o debate ou criticar aspetos concretos da sociedade. Já a *abordagem pessoal* seguiu uma lógica mais autobiográfica, tendo-se verificado a utilização de experiências pessoais como inspirações no processo criativo.

Face à *abordagem técnica*, verificou-se que existe um equilíbrio entre categorias profissionais, uma vez que tanto os atores quanto os realizadores pareceram considerar este aspeto aquando do processo criativo (23 e 21 ocorrências respetivamente): “(...) quando uma atriz tem de fazer uma personagem que não é do meio dela, que é de um meio completamente diferente tem de viver nesse meio algum tempo. Porque as maneiras de falar e agir de cada meio só se adquirem por contágio, estando lá” (João Canijo, realizador). Além disso, o processo criativo no audiovisual pode ser colaborativo, onde para além dos realizadores, outras categorias profissionais podem ser chamadas a contribuir para o mesmo. Este argumento está alinhado com a tese de que a criação audiovisual não se limita à autoria individual, mas se desenvolve em ciclos interligados – desde o desenvolvimento do guião até à sua materialização em imagem, som e montagem – sendo moldada pelas intervenções de diferentes colaboradores (*ibidem*, 2018). Consequentemente, a valorização da abordagem técnica tanto pelos realizadores quanto pelos atores, reforçou a ideia de que estes profissionais estão conscientes do seu papel ativo na construção das narrativas.

Esta abordagem foi mais mencionada pelas mulheres entrevistadas do que pelos homens (25 referências por mulheres e 19 ocorrências por homens se somadas ambas as categorias profissionais). Frequentemente afastadas de cargos com visibilidade e autoridade na indústria do cinema, as mulheres pareceram ter procurado consolidar o seu envolvimento nos aspetos técnicos da produção cinematográfica: “Já trabalhei num cabeleireiro, já trabalhei na loja, já criei um porco, já andei a tocar vacas, já fui para uma casa de alterne só que eu acho que isso era tudo normal. Era tudo normal dentro daquela especificidade da minha vida, através da minha profissão podia experimentar outras coisas completamente diferentes do que era a minha realidade” (Anabela Moreira, atriz).

Já a *abordagem crítica* foi mais relevante para os atores (25 menções) do que para os realizadores (9 segmentos), mas já não se encontraram diferenças entre sexos. Neste sentido, constatou-se que os atores estavam mais motivados e disponíveis para utilizarem as suas interpretações para explorar, debater ou questionar questões sociais, nomeadamente as questões dos papéis de género dentro da família, tal como referiu o ator Miguel Guilherme: “(...) acho que o cinema tem um papel importante de crítica social.

(...) O cinema pode desconstruir certas coisas, mas também pode aprofundar e sustentar determinadas relações sociais, como fez durante anos e anos. Às vezes, de forma muito maravilhosa, mas também pode ser um veículo para sustentar estereótipos” (Miguel Guilherme, ator).

Tal como enunciado por Machado (2018), a invisibilidade de representações diversificadas do ponto de vista da sexualidade, da comunidade LGBTQIA+, das diferentes etnias e culturas, incompatíveis com o modelo europeu ou americano, perpetuaram estereótipos ainda presentes nas narrativas atuais. No entanto, a realizadora Margarida Cardoso, sugeriu uma perspetiva diferente, ao mencionar que as representações do cinema, sobretudo aquelas que espelham famílias homoafetivas, continuam a centrar as narrativas na questão da orientação sexual, o que, ao invés de contribuir para a normalização, poderá sedimentar preconceitos, dado que estas formas de organização familiar são vistas como uma exceção e não como uma forma legítima de organização da vida privada: “É sempre o foco o facto de serem homossexuais” (Margarida Cardoso, realizadora).

Por sua vez, Anabela Moreira afirmou que o cinema pode dar visibilidade a diferentes tipos de família, contribuindo para a desconstrução de estereótipos: “Ainda andamos à volta do ideal e, quando algo não se enquadra nesse ideal, tende a surgir de forma aberrante. Acho que o cinema pode ter um grande papel na criação da empatia por outras formas de família; outras formas de parentalidade; outras formas de lugar dos filhos” (Anabela Moreira, atriz). Apesar dos progressos para a igualdade, as famílias, especialmente nas representações cinematográficas, continuam a funcionar como observatório da reprodução das desigualdades de género (Berk, 1985; Silva, 2016).

Finalmente, no que concerne à *abordagem pessoal*, na categoria profissional dos atores, registaram-se 17 menções, enquanto na categoria dos realizadores foram verificadas 46 referências. Face ao sexo, não se constatarem diferenças expressivas, uma vez que se registaram 31 segmentos codificados para as mulheres e 32 para os homens, se agrupadas ambas as categorias profissionais.

Os resultados evidenciaram a relevância da experiência pessoal no processo criativo nas duas categorias profissionais, com um claro destaque para os realizadores, que frequentemente confessaram cunhar biograficamente as suas criações. De acordo com Salles (1990), há um cruzamento entre a realidade vivida pelo artista e o universo ficcional que ele cria. Esse entrelaçamento permite que a imaginação se complemente com a experiência pessoal, influenciando a forma como a obra se desenvolve. A título

exemplificativo, a realizadora Margarida Cardoso ilustrou esta relação ao afirmar: “(...) depois faço o *Natal 71*, que já era um pouco dentro daquela investigação sobre os temas coloniais, sobre a guerra. Nesse caso, já era uma coisa que associava o meu lado pessoal – à minha vida familiar” (Margarida Cardoso, realizadora).

Para estes realizadores, o cinema tornou-se não apenas uma forma de expressão artística, mas também um meio de revisitar questões das suas próprias identidades: “(...) poder-se falar das questões Queer, lutar para que se fale de outra forma, para que se entenda a vida de uma forma mais diversa. (...) Quando comecei a sentir que o mundo estava a mudar e tinha abertura para isso, quis fazer parte dessa mudança” (Cláudia Varejão, realizadora).

Além disso, destacaram-se as inquietações pessoais perante temas contemporâneos, como a guerra e a migração, que tendem a servir como fontes de inspiração. Um exemplo disso foi a preocupação expressada pela realizadora Cláudia Varejão: “(...) recentemente as questões destes movimentos migratórios de refugiados são um assunto que me interessa, que me começou a tocar muito. (...) e tem motivado um bocadinho os meus últimos filmes”. Já o realizador João Canijo, afirmou inspirar-se cada vez mais na sua experiência de vida, mas também na experiência dos colegas de profissão: “Nas atrizes com quem trabalho e cada vez mais na minha vida, porque a minha vida é feita das coisas que me afetam e que me permitem ser verdadeiro comigo mesmo enquanto faço filmes” (João Canijo, realizador).

4.3.2. A pluralidade de famílias no cinema

A análise das semelhanças múltiplas entre os discursos dos oito entrevistados, e a consequente comparação das diferentes perspetivas, permitiu identificar quatro padrões de interpretação da família (verificar ANEXO I).

Desde logo, a proximidade entre a atriz Anabela Moreira, a realizadora Margarida Cardoso e o realizador João Canijo, que constituíram o perfil denominado por “famílias no quotidiano”, sugeriu semelhanças tanto ao nível da colaboração artística quanto do alinhamento temático dos assuntos que mais procuravam ver representados no grande ecrã. A aproximação do discurso da atriz Anabela Moreira ao do realizador João Canijo poderá ser explicada pela colaboração artística em obras cinematográficas que retratam sobejamente a família, como por exemplo os filmes: *Mal Nascida* (2007); *Sangue do Meu Sangue* (2011); *Mal Viver* (2023) e *Viver Mal* (2023). Estas obras, da autoria de João

Canijo, contaram com a participação da atriz Anabela Moreira, o que sugeriu um alinhamento tanto das temáticas quanto do próprio processo criativo, resultando numa maior articulação entre os dois discursos. Para além disso, a aproximação do perfil da realizadora Margarida Cardoso, apesar de não ser explicada pela colaboração artística, reforçou a abordagem intimista das representações cinematográficas, muitas vezes centradas na complexidade das relações familiares: “(...) interesse-me por falar sobre uma espécie de relação entre as relações familiares com um lado mais macro da história, que, na realidade, nos implica a todos” (Margarida Cardoso, realizadora).

Neste contexto, a utilização da família enquanto microcosmo das tensões sociais mais amplas tratou-se de um convite para a reflexão acerca de como os valores sociais podem moldar as experiências individuais: “(...) as relações mais apaixonadas e mais violentas que podem existir são no interior das famílias. (...) Não há famílias funcionais, por muito que pareça” (João Canijo, realizador). Tratou-se de um perfil que pareceu encarar a família como um observatório privilegiado das relações humanas, explorando a dimensão afetiva e conflituosa da família (Dias, 2005, p. 31).

A proximidade dos discursos da realizadora Cláudia Varejão e da atriz Ana Moreira formaram o perfil das “famílias desconstruídas”, caracterizado pelo posicionamento crítico e reformista face à representação da família no cinema (ver ANEXO I). A realizadora Cláudia Varejão abordou aspetos sociais e familiares complexos, estando especialmente atenta às questões da identidade de género. Apesar de otimista, a realizadora, apresentou um discurso crítico face às representações da família, alertando para o caminho que ainda está para percorrer para que se consiga alcançar uma maior diversidade: “As representações têm mudado muito pouco. A família está sempre lá como pano de fundo – a família tradicional pai, mãe e filhos –, vejo muito poucas exceções” (Cláudia Varejão, realizadora).

Já a atriz Ana Moreira, revelou um discurso igualmente progressista, ao questionar o facto de o cinema português continuar a manter o foco na representação do modelo tradicional de família: “(...) as famílias que eu tenho retratado no cinema continuam a ser muito convencionais – cisgénero, heterossexuais, com filhos, brancas, com problemas muito básicos do quotidiano” (Ana Moreira, atriz). Assim, a tendência da indústria para apresentar visões pouco diversificadas continua a refletir o aparente fechamento do sector a outras formas de composição familiar. Este perfil crítico evidenciou uma reflexão sobre o papel do cinema não só em refletir a realidade, mas também em constituir-se como um espaço de provocação e transformação social.

Outra proximidade relevante tratou-se dos discursos do ator Nuno Casanovas e do realizador Jorge Paixão da Costa, integrando o perfil das “famílias como herança” (ver ANEXO I). Estes indivíduos, apesar de pertencentes a gerações distintas e de possuírem experiências de duração de carreira diferentes, partilharam perspetivas similares acerca da representação da família no cinema. O ator Nuno Casanovas, devido à sua experiência em obras intemporais, como o filme *Os Maias* (2014), apresentou um discurso alinhado com uma abordagem pré-definida do processo criativo, no sentido em que possui uma menor autonomia e liberdade artística. O ator explicou que, estando ausente numa fase precoce do processo criativo, limita-se a executar as narrativas propostas: “Eu nunca fiz papéis em que houvesse essa liberdade, ou seja, nunca entrei num projeto de uma forma tão prematura que criativamente decido o desfecho do personagem (...) Se estamos a fazer um filme sobre *Os Maias* a história já existe” (Nuno Casanovas, ator). Este contexto parece contrastar com as experiências mais colaborativas, onde os atores são chamados a participar ativamente na construção das personagens e, por isso, poderão ter um papel mais ativo no contexto de criação. Já o realizador Jorge Paixão da Costa apresentou um olhar histórico e pessoal sobre a família, sem intenção de criticar a realidade social, mas de retratar a sua própria: “(...) eu tenho sempre abordado a família de uma forma tradicional, seja qual for a classe” (Jorge Paixão da Costa, realizador).

Desta forma, a semelhança entre os dois discursos levantou a questão de como diferentes gerações podem convergir ao tratar temas universais, como a representação da família, ainda que moldados por contextos históricos distintos. As semelhanças, no que compete à abordagem tradicional e estruturada do processo criativo, basearam-se numa perspetiva menos centrada na tentativa explícita de criticar ou ressignificar as dinâmicas familiares. Tratou-se de uma postura tradicional em relação à representação da família, que privilegiou uma perspetiva mais histórica e pessoal, justificada tanto pela limitação criativa imposta pelas narrativas previamente definidas quanto pela representação privilegiada da experiência pessoal. Logo, este perfil acabou por não sublinhar, de forma explícita, o cinema como um agente de mudança social.

Por fim, destacou-se o perfil das “famílias entre tempos”, com o ator Miguel Guilherme, que revelou um discurso menos polarizado (ANEXO I). Comparativamente aos restantes entrevistados, onde foi evidente um posicionamento mais crítico ou progressista, por um lado, ou menos ativista, por outro, o ator, caracterizado pela versatilidade e adaptação aos diferentes meios de atuação, tanto televisivo quanto cinematográfico, confessou posicionar-se apenas nos assuntos que considera

incontornáveis. Para tal recorreu a exemplos como a igualdade de género ou questões LGBTQIA+. O ator reconheceu o papel do cinema como um agente da transformação social, afirmando que este pode estar na vanguarda da mudança: “(...) é natural que o cinema esteja na vanguarda dessa mudança ou pelo menos na reflexão sobre ela. (...) filmes que reflitam sobre determinadas realidades que estão embrionárias ou que estão a perturbar a sociedade” (Miguel Guilherme, ator). Também pela consolidação da sua trajetória profissional, Miguel Guilherme, demonstrou uma certa seletividade relativamente aos papéis que interpreta, que embora não de forma intransigente, procura que estejam alinhados com os seus valores e princípios: “(...) aquilo que faço não esteja contra os meus valores ou contra os meus princípios políticos ou sociais (...), mas não me considero um ator que só trabalha em coisas políticas” (Miguel Guilherme, ator). Otimista face à evolução das representações da família no cinema, principalmente aquelas que tendem a desafiar os ideais conservadores, o ator, salientou questões como a crescente diversidade de estruturas familiares, resultantes de transformações sociais como a possibilidade da união matrimonial e da adoção por indivíduos do mesmo sexo: “(...) há filmes mais contemporâneos que põem em causa a família tradicional. Com as questões de género, com questões de adoção por casais homossexuais” (Miguel Guilherme, ator).

Dito isto, o presente perfil reconheceu tanto as limitações das representações cinematográficas quanto as suas potencialidades enquanto agente da mudança social. Tratou-se, então, de uma postura que oscilou entre o pragmatismo e o ativismo, refletindo uma consciência das limitações do cinema, mas que reconheceu as oportunidades desta arte para ampliar e diversificar a representação da família.

4.3.3. Entraves à diversidade das representações da família

Apesar dos avanços tanto na composição e organização familiar quanto nas temáticas representadas no cinema, continuam a existir barreiras que condicionam a pluralidade de representações sobre as famílias. A partir dos testemunhos dos profissionais, foi possível identificar um conjunto de entraves à diversidade de famílias apresentadas nas narrativas cinematográficas, que se distribuíram por três eixos, sendo eles, as dinâmicas internas, as dinâmicas anteriores e as dinâmicas externas ao campo cinematográfico (ANEXO J).

Neste sentido, destacaram-se as *dinâmicas internas ao cinema*, mencionadas 57 vezes no total das entrevistas, distribuídas com relativa paridade entre as categorias profissionais). Estes entraves ligados à identidade cinematográfica portuguesa, isto é, à

tradição das narrativas que tendem a refletir uma visão normativa da realidade social: “Reflete os interesses de quem está a trabalhar, mas muitas vezes o interesse das pessoas é só agradar ao público, lá está o *status quo*. Isso é o menos interessante” (Miguel Guilherme, ator). As mulheres, contudo, referiram mais as dinâmicas internas como obstáculo à representação da diversidade de famílias do que os homens (35 segmentos femininos e 22 segmentos nos discursos masculinos): “(...) essas outras formas de família vão aparecendo, mas por defeito, e porque as pessoas só conseguem falar do que sabem e do que têm propriedade, e como todos nós somos frutos de clichês, estereótipos, preconceitos ninguém é livre disso” (Anabela Moreira, atriz). Como resume Maia (2021), “o cinema pode atuar no imaginário coletivo, (des)construindo imagens, estereótipos e papéis sociais reconhecidos pelas audiências” (p. 33).

A realizadora Margarida Cardoso salientou a falta de articulação entre diferentes países: “(...) o Brasil, por exemplo, já saiu do nosso aliado cultural há uns anos. A França continua a manter-se. A Espanha está a aproximar-se mais; durante anos, a Espanha foi como se não existisse na nossa cultura” (Margarida Cardoso, realizadora). Nesta perspetiva, as alianças culturais enriqueceriam as produções ao aumentar a diversidade de experiências. Em Portugal, apesar da centralidade do cinema nacional, tem crescido o número de coproduções. A transnacionalização tem atraído indústrias e investimentos internacionais, benéficos para a cultura cinematográfica (Ribas & Cunha, 2020).

As *dinâmicas anteriores ao cinema*, com 34 registos, relativas às desigualdades históricas no acesso à formação cinematográfica, limitada às classes privilegiadas e frequentemente negada a mulheres e grupos marginalizados: “(...) as pessoas que vêm de outros lugares, têm outras experiências, que pertencem a outros grupos ou minorias, não têm o acesso que outros têm aos concursos de cinema e oportunidades de estudo” (Ana Moreira, atriz). Estes constrangimentos foram mais mencionados pela categoria dos realizadores (19 menções) do que pelos atores (15 registos).

Relativamente ao sexo, verificaram-se diferenças, dado que as mulheres registaram 25 menções (10 referências nas atrizes e 15 nos diálogos das realizadoras) a este tipo de condicionante, enquanto os homens apresentaram apenas nove (cinco menções nos atores e quatro nos discursos dos realizadores). Historicamente ao alcance dos homens, o cinema, à semelhança de outras artes, parecia uma arena impenetrável para as mulheres (Machado, 2018). Assim, a sua presença, sobretudo em lugares de poder, não ocorreu de forma espontânea, pelo contrário, resultou de anos de resistência contra uma ideologia machista que lhes negava equidade: “(...) num cinema dominado por homens,

a mulher é apresentada como aquilo que ela representa para o homem. (...) é provável que a mulher, como mulher, se encontre ausente deste” (Johnston, 1973, p. 25).

Logo, tanto o contexto social quanto o gênero apresentaram-se como condicionantes no acesso à formação e às oportunidades no cinema, limitando a pluralidade de perspectivas e perpetuando desigualdades (Tarnovskaya & Bailey, 2024).

Por fim, as *dinâmicas externas ao cinema* apresentaram menor expressão, 23 segmentos codificados no total, mas foram mais referidas pela categoria profissional dos realizadores do que pelos atores (18 menções e cinco respectivamente). A categoria dos entraves externos ao cinema, intimamente relacionada com questões de financiamento e reconhecimento, face à necessidade de maior apoio à cultura, bem como com dinâmicas de poder de decisão que parecem pouco diversas e que restringem a inovação: “Acho que os júris são muito permeáveis. (...) É muito limitado, sobretudo para os jovens e para as suas primeiras obras” (Margarida Cardoso, realizadora). Conforme identificado na literatura, é comum a referência de *gatekeepers* dentro da indústria, que limitam as oportunidades a um determinado grupo, veiculando a distribuição de recursos de forma injusta e pouco transparente (Tarnovskaya & Bailey, 2024).

Relativamente à distribuição entre sexos, os dados apontaram para uma maior preocupação feminina, com 13 segmentos codificados, em comparação, com dez menções, nos testemunhos masculinos: “(...) as pessoas que estão a avaliar os filmes não são diversas, são recorrentes, maioritariamente homens, portanto, eventualmente, há uma espécie de vício de histórias e de narrativas” (Cláudia Varejão, realizadora). Neste sentido, de acordo com Baptista e Prata (2020), a dominação masculina no cinema e a dependência de financiamentos públicos, perpetuam as representações normativas, que dificultam a representação da diversidade do tecido social.

CONCLUSÃO

A presente investigação propôs-se a analisar a família no cinema português ao longo de 50 anos. Através de uma metodologia plural, que incluiu a construção de uma base de dados com longas-metragens produzidas entre 1974 e 2024, a identificação de 200 obras sobre a temática da família, a análise detalhada de 15 filmes selecionados pela relevância autoral e diversidade temporal, e a realização de oito entrevistas semiestruturadas a profissionais do sector, foi possível compreender o papel do cinema português na problematização das transformações sociais.

Tal foi possível graças à natureza longitudinal da pesquisa, que permitiu observar meio século de representações familiares e articular diferentes métodos de recolha e análise de dados, cruzando a dimensão estética e narrativa dos filmes com as perspetivas e práticas dos protagonistas cinematográficos. Esse cruzamento consolidou o cinema como observatório da mudança social e espaço de debate sobre a família.

Desta investigação destacam-se, desde logo, as conclusões relativas à distribuição de género nas diferentes funções cinematográficas, que evidenciaram tendências distintas. A realização manteve-se, ao longo das décadas, amplamente dominada por homens, enquanto na argumentação se verificou um crescimento progressivo da presença feminina, ainda que de forma desigual e incompleta. Já no elenco, observou-se uma evolução mais equilibrada, com um aumento significativo da participação feminina sobretudo nos anos mais recentes. Dito isto, apesar dos tímidos passos dados no sentido de se alcançar a igualdade de género em lugares de destaque, os homens continuam ainda predominantes em cargos como o da realização ou argumentação. Esta breve análise de distribuição entre sexos foi particularmente útil para desvendar a falta de equidade dentro do sector cinematográfico português (Sampaio & Cerqueira, 2019), revelando como a aparente paridade na representação em tela contrasta com as desigualdades persistentes nos bastidores, nomeadamente na realização e no argumento.

Face aos géneros cinematográficos que pautam as representações da família, o drama é claramente o género mais constante ao longo do tempo, tendência que aponta para o facto de frequentemente a família ser apresentada como palco de tensões e conflitos. Outro fator trata-se do crescimento progressivo de outros géneros como a comédia e a emergência do documentário, sendo importante ressaltar a tendência para a crescente diversificação dos géneros que sustentam estas narrativas e que as moldam.

Adicionalmente, também se verificou uma crescente diversificação das temáticas apresentadas nas narrativas sobre família. O diálogo entre a esfera privada e a esfera pública, sugere a influência dos impactos históricos, sociais e políticos do país na representação das relações mais íntimas. Trata-se, portanto, de uma relação de interdependência, onde a família serve de lente de observação para o que acontece no espaço coletivo. A expansão temática registada ao longo da janela de observação sugeriu a integração de novas problemáticas como a questão da violência doméstica, a saúde mental, o envelhecimento, a juventude, as questões da identidade de género e da sexualidade, a migração, as desigualdades sociais e até, num tom mais crítico, as tentativas de revisitação ao passado. Concluiu-se, então, que a expansão temática não só reflete as mudanças da sociedade, mas também indica uma maior abertura do cinema para a discussão de realidades marginalizadas ou silenciadas até então.

Nas décadas de 70 e 80, o perfil da “transição democrático-cinematográfica” destaca-se pelas transformações políticas e sociais do pós-revolução. Já na década de 90 e anos 2000, foi identificado um perfil de representações sobre a temática da família, denominado de “narrativas divergentes”. Nestes anos as narrativas foram fortemente marcadas pelas tensões e desafios socioeconómicos enfrentados pelas famílias. Temas como a pobreza, o racismo, a crise e a homossexualidade ganharam destaque nas representações. Já o último perfil encontrado, referente aos anos mais recentes de 2010 a 2024, denominado de “vanguardas femininas”, apontou para a crescente emancipação da figura feminina tanto nos modos de produção cinematográfica, onde as mulheres passaram a desempenhar funções de liderança, mas também nas próprias representações.

Além disso, verificaram-se outras alterações no cinema português. O espaço e tempo da ação alteraram-se, assistindo-se à transição do passado para o presente como tempo da ação privilegiado. Relativamente ao espaço da ação constatou-se que os espaços urbanos ganharam destaque nas representações (Araújo, 2016). Mas também a origem dos financiamentos se modificou. Ao longo das décadas, o financiamento internacional passou a ganhar mais peso, o que pode ter incentivado o cinema português a acompanhar as tendências do exterior, e, por isso, a expandir o leque de temáticas apresentadas.

Por sua vez, a análise temática das entrevistas dos oito profissionais da área do cinema demonstrou que o processo criativo pode ser encarado de diferentes formas, dependendo das motivações e experiências dos entrevistados. A *abordagem técnica*, mais expressiva nos discursos dos atores, está associada a uma perspetiva mais prática do processo criativo, sendo, por isso, orientada para as prioridades dadas pelo sector. A

abordagem crítica, mais consistente nos atores, apontou para uma postura mais interventiva face à representação da família. Nesta foram apontadas questões como os papéis de género, estereótipos dentro da família e, ainda, temas ligados à importância da liberdade sexual, a migração e as desigualdades sociais. Finalmente, a *abordagem pessoal*, predominante nos realizadores, indicou a influência da experiência individual como motivação do processo criativo. Neste tipo de abordagem criativa, o processo é centrado em aspetos autobiográficos, onde é valorizada a experiência de vida.

No que concerne às várias abordagens à família, constatou-se a coexistência de quatro perfis, que refletiram o posicionamento dos entrevistados diante da representação da família na sétima arte. Perante isto, o perfil das “famílias no quotidiano” centrou-se na utilização da família como observatório de conflitos, é, por isso, mais intimista e indica como a família pode, na sua génese privada, refletir as inquietações políticas, sociais e culturais de um país. O segundo perfil, intitulado de “famílias desconstruídas” assumiu um carácter mais progressista perante a família, desafiando os modelos tradicionais representados e alertando para a urgência de se ampliar os vários tipos de abordagem à dinâmica familiar no cinema. Já o terceiro perfil, o das “famílias como herança”, revelou-se mais próximo das normas convencionais de apresentação da família no cinema, está, por isso, mais centrado em experiências pessoais ou inspirado nos modelos tradicionais e menos voltado para a intenção de transformação social. Por último, o perfil das “famílias entre tempos”, consiste numa postura que flui entre o pragmatismo e o ativismo. Nesta perspetiva, apesar de se reconhecer a necessidade de se diversificar as narrativas, no sentido de as tornar mais inclusivas, constatou-se que o cinema português é ainda marcado pela abordagem tradicional da família.

Partindo do pressuposto de que a representação da família tende a ser tanto mais diversa quanto maior for a pluralidade de experiências, olhares e sensibilidades daqueles que a realizam, produzem e protagonizam. Com base na investigação, foi possível identificar três principais conjuntos de entraves à diversidade de representações familiares. Em primeiro lugar, surgem as *dinâmicas anteriores ao cinema*, relacionadas com limitações ao nível da educação, da formação e do acesso a oportunidades de trabalho. Seguidamente, observam-se *dinâmicas internas* ao próprio campo cinematográfico, na medida em que as narrativas sobre a família continuam a reger-se, maioritariamente, pelo modelo tradicional. Por fim, identificam-se *dinâmicas externas* ao cinema, ligadas ao acesso ao financiamento e à influência de organismos com poder de decisão, como a composição dos júris, que tende a seguir uma agenda temática pouco

plural. Estes três tipos de entraves, em conjunto, constituem forças contraditórias ao avanço e à transformação social, excluindo vozes e invisibilizando outras formas de organização familiar.

Em suma, apesar de se reconhecerem mudanças na abordagem da família no cinema português ao longo destes 50 anos em análise, a diversidade de representações espelha, mas não representa toda a complexidade da realidade social. Para tal, reconhece-se a necessidade de se aprofundar, em investigações futuras, os fatores que limitam a abertura do campo cinematográfico à ampliação do olhar sobre a família, nomeadamente através da investigação das estruturas de poder dentro do sector, as desigualdades no acesso à formação artística, e as tendências que norteiam os interesses temáticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aboim, S. (2006). *Conjugalidades em mudança: Percursos e dinâmicas da vida a dois*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Akuffo, A. G. (2023). When the researched refused confidentiality: Reflections from fieldwork experience in Ghana. *Journal of Academic Ethics*, 21, 567–589. <https://doi.org/10.1007/s10805-023-09471-x>
- Almeida, A. N. (2011). *História da vida privada em Portugal: Os nossos dias*. Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Anaz, S. A. L. (2018). Processo criativo na indústria do audiovisual: Do roteiro ao imaginário. *Galáxia (São Paulo)*, 38, 1–15. <https://doi.org/10.1590/1982-2554232931>
- Andrews, A. (1994). Developing community systems for the primary prevention of family violence. *Family & Community Health*, 4, 1–9.
- Araújo, N. (2016). *Cinema português: Interseções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Edições 70.
- Areal, L. (2011). *Cinema português: Um país imaginado: Vol. II – Após 1974*. Edições 70.
- Assembleia da República. (2000). *Lei n.º 7/2000, de 27 de maio*. Diário da República, 1.ª série, n.º 123. <https://diariodarepublica.pt/dr/analise-juridica/lei/7-2000-291937>
- Assembleia da República. (2001). *Lei n.º 7/2001, de 11 de maio*. Diário da República, n.º 109/2001, Série I-A, 2797–2798. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/7-2001-314194>
- Assembleia da República. (2008). *Lei n.º 61/2008, de 31 de outubro: Altera o regime jurídico do divórcio*. Diário da República, n.º 212/2008, Série I, 7633–7638. <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/61-2008-520463>
- Assembleia da República. (2010). *Lei n.º 9/2010, de 31 de maio*. Diário da República, n.º 105/2010, Série I, 1853. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/9-2010-332460>
- Assembleia da República. (2016). *Lei n.º 2/2016, de 29 de fevereiro*. Diário da República, n.º 41/2016, Série I, 634–635. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/2-2016-73740375>

- Atalaia, S. (2014). As famílias recompostas em Portugal: Dez anos de evolução (2001–2011). In A. Delgado & K. Wall (Eds.), *Famílias nos censos 2011: Diversidade e mudança* (pp. 225–239). Instituto Nacional de Estatística/Imprensa de Ciências Sociais.
- Baecque, A. (2003). *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944–1968*. Fayard.
- Baptista, C., & Prata, A. (2020). Gender struggles in the Portuguese film industry. In S. Liddy (Ed.), *Women in the international film industry* (pp. 213–232). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-39070-9_13
- Baptista, T. (2009). Nacionalmente correcto: A invenção do cinema português. *Estudos do Século XX*, 9, 307–323. <https://run.unl.pt/handle/10362/5428>
- Barros, J. d'A. (2007). Cinema e história – As funções do cinema como agente, fonte e representação da história. *Ler História*, 52, 127–159. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2547>
- Barros, J. D., & Nóvoa, J. (2012). *Cinema-história: Teoria e representações sociais no cinema* (3. ed.). Apicuri.
- Berk, S. F. (1985). *The gender factory: The apportionment of work in American households*. Plenum.
- Bernard, H. R. (2005). *Research methods in anthropology: Qualitative and quantitative approaches*. AltaMira Press.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Bryman, A. (2012). *Social research methods* (4th ed.). Oxford University Press.
- Cabecinhas, R. (2022). Outras histórias: Ativismos mnemónicos, género e interseccionalidades. In M. Ledo-Andión et al. (Orgs.), *CO(M)XÉNERO. Cadernos de Comunicación e Xénero*, 2, 15–35. Vía Láctea.
- Cabecinhas, R., & Macedo, I. (2019). (Anti)racismo, ciência e educação: Teorias, políticas e práticas. *Medi@ções*, 7(2), 16–36. <https://doi.org/10.60546/mo.v7i2.242>

- Cachola, A. C. (2017). Ser feminista e.... – Editorial for the special number of *Revista Contemporânea* “(In)visibilidades de gênero: práticas feministas na produção artística contemporânea”. <https://www.academia.edu/36031737/>
- Caeiro, M. (2014). *Arte na cidade – História contemporânea*. Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Caetano, A., Pereira, A., Correia, S., & Nico, M. (2023). *De viva voz*. Tinta da China.
- Canudo, R. (1988). Reflections on the seventh art. In R. Abel (Ed.), *French film theory and criticism* (pp. 291–302). Princeton University Press.
- Carmichael, G. A., & Whittaker, A. (2007). Choice and circumstance: Qualitative insights into contemporary childlessness in Australia. *European Journal of Population*, 23, 111-143.
- Carvalho, H. (2008). *Análise multivariada de dados qualitativos: Utilização da análise de correspondências múltiplas (ACM) com o SPSS*. Sílabo.
- Casimiro, C. (2002). Representações sociais de violência conjugal. *Análise Social*, 37(163), 603–630.
- Codato, H. (2010). Cinema e representações sociais: Alguns diálogos possíveis. *Verso e Reverso*, 29(55), 47–56. <https://doi.org/10.4013/ver.2010.24.55.06>
- Conde, I. (1998). Artistas e cientistas: Retrato comum. In J. M. Leite Viegas & A. Firmino da Costa (Orgs.), *Portugal, que modernidade?* (pp. 165–207). Celta Editora.
- Costa, J. B. da. (1991). *Histórias do cinema português*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Cunha, P. (2019). Cinema expandido português do séc. XXI. *Fonseca, Journal of Communication*, 19, 87–97. <https://doi.org/10.14201/fjc2019198797>
- Delage, C., & Guigueno, V. (2004). *L’histoire et le film*. Gallimard.
- Delgado, A., & Wall, K. (Eds.). (2014). *Famílias nos censos 2011: Diversidade e mudança*. Instituto Nacional de Estatística/Imprensa de Ciências Sociais.
- Denzin, N. K. (1989). *The research act*. Prentice Hall.
- Dias, C. (2023). 30 anos (1993–2023) no Direito da Família. In *As palavras necessárias – Estudos em comemoração dos 30 anos da Escola de Direito por ocasião do centenário*

de Francisco Salgado Zenha (Vol. I). UMinho Editora.
<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.148>

- Dias, I. (2005). *Violência na família: Uma abordagem sociológica*. Edições Afrontamento.
- Diener, E., & Crandall, R. (1978). *Ethics in social and behavioral research*. University of Chicago Press.
- Ellersgaard, C. H., Ditlevsen, K., & Larsen, A. G. (2022). Say my name? Anonymity or not in elite interviewing. *International Journal of Social Research Methodology*, 25(5), 673–686. <https://doi.org/10.1080/13645579.2021.1932717>
- Elsaesser, T. (2005). *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amsterdam University Press.
- Félix, A. B., Nazareth, J., Ribeiro, M. T., & Duarte, D. J. (1994). *Traços da família portuguesa*. Direcção-Geral da Família.
- Féres-Carneiro, T. (1998). Casamento contemporâneo: O difícil convívio da individualidade com a conjugalidade. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 11, 379–394. <https://doi.org/10.1590/S0102-79721998000200014>
- Ferreira, C. O. (2013). 1990–1999: Estabilidade, crescimento e diversificação. In P. Cunha & M. Sales (Orgs.), *Cinema português: Um guia essencial* (pp. 195–219). SESI-SP Editora.
- Ferreira, M. M. D. A. (2018). Desigualdade entre sexos na arte contemporânea: A presença de artistas mulheres no mundo da arte contemporânea em Portugal [Dissertação de mestrado, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório do Iscte. https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/17138/1/master_mariana_aires_ferreira.pdf
- Ferro, M. (1976). O filme: Uma contra-análise da sociedade? In J. Le Goff & P. Nora (Eds.), *História: Novos objetos* (pp. 202–203) [Trad. T. Marinho]. Francisco Alves.
- Ferro, M. (1992). *Cinema e história*. Paz e Terra.
- Finch, H., Lewis, J., & Turkey, C. (2014). *Qualitative research practice: A guide for social science students and researchers* (2nd ed.).
- Fonseca, N. (2021). O cinema português contemporâneo à escuta das margens da cidade. In *Cinema em português – XIII Jornadas*. LABCOM.

- Frazer, R., & Moyer-Gusé, E. (2021). Engaging the dark side: Exploring identification with morally complex antagonists. *Mass Communication and Society*, 26(2), 177–200. <https://doi.org/10.1080/15205436.2021.1968436>
- Freire, S. A. (2009). As práticas de recepção cultural e os públicos de cinema português. *Observatorio* (OBS), 3(1). <https://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/207>
- Gonçalves, S. P., Gonçalves, J. P., & Marques, C. G. (2021). *Manual de investigação qualitativa*. Pactor – Edições de Ciências Sociais, Forenses e da Educação.
- Grilo, J. M. (2006). *O cinema da não-ilusão*. Livros Horizonte.
- Grzybowski, L., & Wagner, A. (2010). Casa do pai, casa da mãe: A coparentalidade após o divórcio. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 26(1), 77–87. <https://www.scielo.br/j/ptp/a/9nVDRLhm4xH44wbQtQMBZxB/?format=pdf>
- Guerreiro, M. das D., Torres, A., & Lopes, A. (2007). Famílias em mudança: Configurações, valores e processos de recomposição. In M. das D. Guerreiro, A. Torres, & L. Capucha (Eds.), *Quotidiano e qualidade de vida (Portugal no contexto europeu)* (pp. 7–37). Celta Editora.
- Gutman, Y., & Wüstenberg, J. (Eds.). (2023). *The Routledge handbook of memory activism* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003127550>
- Instituto Nacional de Estatística. (2021). *Famílias unipessoais segundo os Censos* [Tabela]. PORDATA. <https://www.pordata.pt/municipios/familias+unipessoais+segundo+os+censos+total+e+com+65+e+mais+anos-36>
- Instituto Nacional de Estatística. (2021). *Tipos de agregado* [Base de dados]. Instituto Nacional de Estatística. https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0007861&contexto=bd&selTab=tab2&xlang=pt
- Instituto Nacional de Estatística. (2021). *Taxa bruta de divórcio (%) por local de residência* [Base de dados]. Instituto Nacional de Estatística. https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0008300&contexto=bd&selTab=tab2&xlang=pt

- Instituto Nacional de Estatística. (2022). *Censos 2021 – Resultados definitivos* (Versão corrigida em 6 de janeiro de 2023). Instituto Nacional de Estatística. https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=65586079&PUBLICACOESmodo=2&xlang=pt
- Instituto Nacional de Estatística & PORDATA. (2021). *Famílias clássicas monoparentais do sexo feminino (percentagem)*[Tabela]. PORDATA. [https://www.pordata.pt/Portugal/Famílias+clássicas+monoparentais+do+sexo+feminino+\(percentagem\)-532](https://www.pordata.pt/Portugal/Famílias+clássicas+monoparentais+do+sexo+feminino+(percentagem)-532)
- Iordanova, D. (2012). Digital disruption: Technological innovation and global film circulation. In S. Cunningham & D. Iordanova (Eds.), *Digital disruption: Cinema moves on-line* (pp. 1–16). University of St. Andrews.
- Jerolmack, C., & Murphy, A. K. (2017). The ethical dilemmas and social scientific trade-offs of masking in ethnography. *Sociological Methods & Research*, 48(4), 801–827. <https://doi.org/10.1177/0049124117701483>
- Johnston, C. (1973). *Notes on women's cinema*. Society for Education in Film and Television.
- Kara, H., & Pickering, L. (2017). New directions in qualitative research ethics. *International Journal of Social Research Methodology*, 20(3), 239–241.
- Kollman, K. (2017). Pioneering marriage for same-sex couples in the Netherlands. *Journal of European Public Policy*, 24(1), 100–118. <https://doi.org/10.1080/13501763.2016.1147057>
- Kornis, M. A. (1992). História e cinema: Um debate metodológico. *Estudos Históricos*, 5(10), 237–250. <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1940>
- Lancaster, K. (2017). Confidentiality, anonymity and power relations in elite interviewing: Conducting qualitative policy research in a politicised domain. *International Journal of Social Research Methodology*, 20(1), 93–103.
- Lins, L., Macedo, I., Cabecinhas, R., Alves Brasil, J., & Sá, A. (2024). O cinema como espaço de ativismo mnemónico: Uma análise da produção cinematográfica com financiamento público em Portugal. *Observatorio*, 18(3), 134–156. <https://doi.org/1646-5954/ERC123483/2024>

- Macedo, I., & Silva, T. V. da. (2024). Sistema de financiamento ao cinema e audiovisual em Portugal 2012–2022: Políticas, inquietações e principais mudanças. In M. Lameiras & H. Sousa (Eds.), *Políticas da comunicação: Hibridismos e opacidades* (pp. 95–118). UMinho Editora/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.103.6>
- Machado, S. de S. (2018). Uma outra história: A “esquecida” nação do cinema das mulheres. *História Revista*, 23(1), 4–27. <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/51438>
- Martins, M. de L. (1990). *O olho de Deus no discurso salazarista*. Afrontamento.
- Merton, R. K. (1965). *On the shoulders of giants*. Free Press.
- Ministério da Cultura. (2007). *Decreto-Lei n.º 95/2007, de 29 de março*. Diário da República, 63(1), 1921–1923. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/95-2007-520428>
- Ministério do Emprego e da Segurança Social. (1991). *Decreto-Lei n.º 396/91, de 16 de outubro*. Diário da República, Série I-A, n.º 238, 5367–5370. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/396-1991-289065>
- Ministério do Trabalho. (1979). *Decreto-Lei n.º 392/79, de 20 de setembro: Garante às mulheres a igualdade com os homens em oportunidades e tratamento no trabalho e no emprego*. Diário da República, n.º 218/1979, Série I, 2466–2469. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/392-1979>
- Moore, N. (2012). The politics and ethics of naming: questioning anonymisation in (archival) research. *International Journal of Social Research Methodology*, 15(4), 331–340. <https://doi.org/10.1080/13645579.2012.688330>
- Morais, A. B. (2021). Censura ao cinema no marcelismo e tardo-franquismo: Uma perspetiva comparada. *Ler História*, 79, 63–84. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.9072>
- Morin, E. (2018). A alma do cinema. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema (antologia)* (pp. 119–143). Paz e Terra.
- Nieuwenhuis, R. (2020). *The situation of single parents in the EU* (Report No. PE 659.870). European Parliament. <https://doi.org/10.2861/214>

- Owen, H. (2023). Monstros, mutantes e maternidade: Políticas pós-humanas em Teresa Villaverde, Raquel Freire e Solveig Nordlund. In M. Liz & H. Owen (Orgs.), *Realizadoras portuguesas: Cinema no feminino na era contemporânea* (pp. 105–130). Imprensa de Ciências Sociais.
- Peixoto, C., Singly, F., & Cicchelli, V. (2000). *Família e individualização*. FGV.
- Presidência da República. (1971). *Lei n.º 7/71, de 7 de dezembro*. Diário do Governo, Série I, n.º 286, 1883–1890. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/7-1971-632010>
- Rehbock, T. (2011). Limits of autonomy in biomedical ethics? Conceptual clarifications. *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics*, 20(4), 524–532. <https://2024.sci-hub.se/3712/8d02aa907e1d8bfa85553cdb27759fe7/rehbock2011.pdf>
- República Portuguesa. (1966). *Código Civil* (Decreto-Lei n.º 47344/1966, de 25 de novembro). Diário da República Eletrónico. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/47344-1966-346526>
- Ribas, D. (2013). O cinema do futuro. In P. Cunha & M. Sales (Eds.), *Cinema português: Um guia essencial* (pp. 268–299). SESI-SP.
- Ribas, D., & Cunha, P. (2015). Nós por cá... – As causas do desecanto do povo (e do cinema) português. *A Cuarta Pared*, 27. <http://www.acuartapared.com/nos-por-ca-desencanto-cinema-portugues/>
- Ribas, D., & Cunha, P. (2017). Quebrando tabus: Para uma análise dos modos de produção no cinema português contemporâneo. In P. Alves & F. G. Garcia (Eds.), *Ofícios del cine: Manual para prácticas cinematográficas* (pp. 453–490). Universidade do Porto.
- Ribas, D., & Cunha, P. (2020). Para uma breve história do cinema português no século XXI. In D. D. Ribas & P. Cunha (Eds.), *Um novo olhar sobre o cinema português do século XXI* (pp. 7-26). Curtas-Metragens, CRL. https://ciencia.ucp.pt/ws/portalfiles/portal/39859070/Ribas_Cunha_Para_Uma_Breve_Hist_ria_do_Cinema_Portugu_s_no_S_culo_XXI.pdf
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Rinaldi, M. (2002). O que fazemos na sala de ensaio. In *Trilogia bíblica* (pp. 45–54). São Paulo: Publifolha.

- Salazar, A. de O. (1937). *Discursos – Volume II (1935–1937)*. Coimbra Editora.
- Salles, C. A. (1990). Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e *Não verás país nenhum* [Tese de doutoramento, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. Repositório Institucional PUC-SP. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13991>
- Sampaio, S., & Cerqueira, C. (2019). The presence and representation of women in Portuguese film crews. *Journal of Screenwriting*, 10(3), 283–303. https://doi.org/10.1386/josc_00002_1
- Sarmiento, M. J. (2009). Os olhares da sociedade portuguesa sobre as crianças. In Conselho Nacional da Educação (Ed.), *A educação das crianças dos 0 aos 12 anos* (pp. 68–90). Ministério da Educação e Ciência. <https://hdl.handle.net/1822/66605>
- Segalen, Martine (1999) *Sociologia da Família*, Lisboa, Edições Terramar.
- Serra, F., & Basílio de Simões, R. (2020). Representações de género no cinema português (2000–2018). Edições CEC.
- Sewell, W. H. (2005). *The logics of history: Social theory and social transformation*. University of Chicago Press.
- Siega, P. R. (2019). A ambiguidade artístico-industrial do cinema: Discussões em torno de estética, mercado, indústria e autoria. *Itinerários – Revista de Literatura*, (49), 151–168. <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12173/8861>
- Silva, E. C. e, & Lameiras, M. (2022). If you can't beat them...: AVMSD policy-making for Portuguese audiovisual production in the context of the small markets and of multistakeholderism. *International Journal of Cultural Policy*, 28(6), 715–729. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2025786>
- Silva, M. C. (2016). Desigualdades de género: Família, educação e trabalho. Edições Húmus.
- Soares, M. de C. (1994). Cinema e história ou cinema na escola. *Primeiros Escritos*, (1), 1–7.
- Tarnovskaya, E., & Bailey, M. (2024). Equity, diversity and inclusion: Class inequalities within the British documentary film industry. *Journal of British Cinema and Television*. https://www.researchgate.net/publication/379745707_Equity_Diversity_and_Inclusion_Class_Inequalities_within_the_British_Documentary_Film_Industry

- Thompson, J. B. (1998). *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis-RJ: Vozes.
- Tilley, L., & Woodthorpe, K. (2011). Is it the end for anonymity as we know it? A critical examination of the ethical principle of anonymity in the context of 21st-century demands on the qualitative researcher. *Qualitative Research*, 11(2), 197–212.
- Torres, A. (1996). *Divórcio em Portugal: Ditos e interditos*. Celta Editora.
- Twain, M., & Wilde, O. (2022) [1882]. *A decadência da arte de mentir / A decadência da mentira: Uma reflexão* (S. Graça, Trad.; M. S. Fonseca, Apresent. e notas biográficas). Guerra & Paz.
- Vidal, F., & Veloso, L. (Coords.). (2016). *O trabalho no ecrã: Memórias e identidades sociais através do cinema*. Edições 70.
- Wall, K. (2003). Famílias monoparentais. *Sociologia: Problemas e Práticas*, 41, 51–66.
- Wall, K., & Lobo, C. (1999). Famílias monoparentais em Portugal. *Análise Social*, 34(150), 123–145. <http://www.jstor.org/stable/41011357>
- Wall, K., Cunha, V., & Atalaia, S. (2013). Família. In J. L. Cardoso, P. Magalhães, & J. M. Pais (Orgs.), *Portugal social de A a Z* (pp. 70–78). Temas em Aberto / Impresa Publishing.
- Vilar, D. (2016). A queda da natalidade, o controlo dos nascimentos e a saúde e os direitos sexuais e reprodutivos. In V. Cunha, K. Wall, J. Lavinha, P. T. Pereira, & D. Vilar (Eds.), *A(s) problemática(s) da natalidade em Portugal: Uma questão social, económica e política* (pp. 137–140). Imprensa de Ciências Sociais.
- Yanar, Z., Fazli, M., Rahman, M. J., & Farthing, R. (2016). Comitês de ética em pesquisa e pesquisa-ação participativa com jovens: A política da voz. *Journal of Empirical Research on Human Research Ethics*, 11(2), 122–128.

ANEXOS

ANEXO A: Caracterização dos entrevistados.

Nome	Nascimento (Ano)	Naturalidade	Categoria profissional	Modalidade da entrevista
 Ana Moreira	1980	Lisboa	Atriz	Presencial
 Anabela Moreira	1976	Lisboa	Atriz	Presencial
 Cláudia Varejão	1980	Porto	Realizadora	Online
 João Canijo	1957	Porto	Realizador	Presencial
 Jorge Paixão da Costa	1954	Lisboa	Realizador	Online

 Miguel Guilherme	1958	Lisboa	Ator	Presencial
 Nuno Casanovas	1988	Lisboa	Ator	Online
 Margarida Cardoso	1963	Tomar	Realizadora	Online

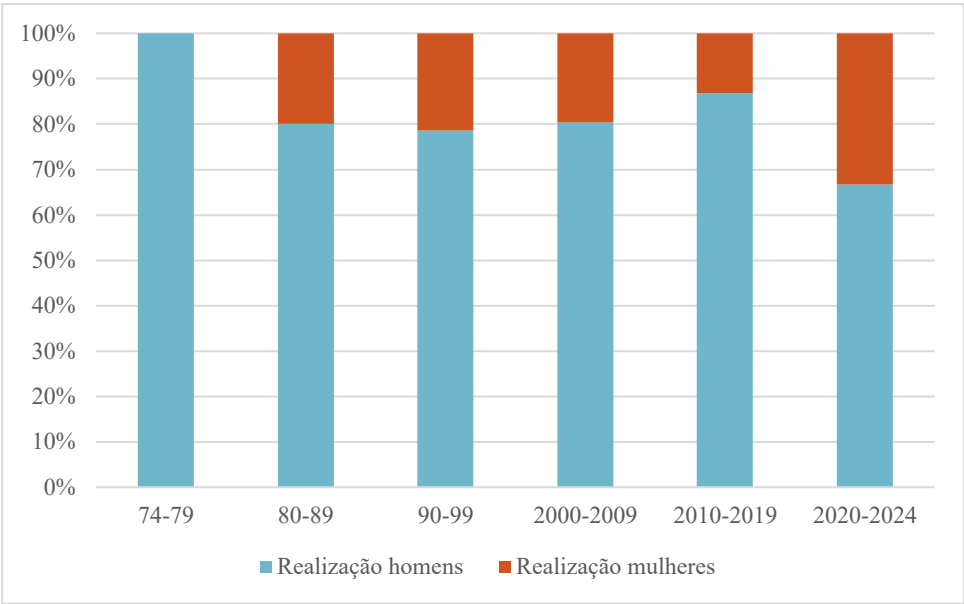
ANEXO B: Nuvem de palavras das sinopses das 200 obras sobre família produzidas entre 1974 e 2024.

Fonte: Dados autorais. Base de dados em SPSS intitulada “Família no cinema português (1974-2024)”. Produzidas com o auxílio do software Maxqda.



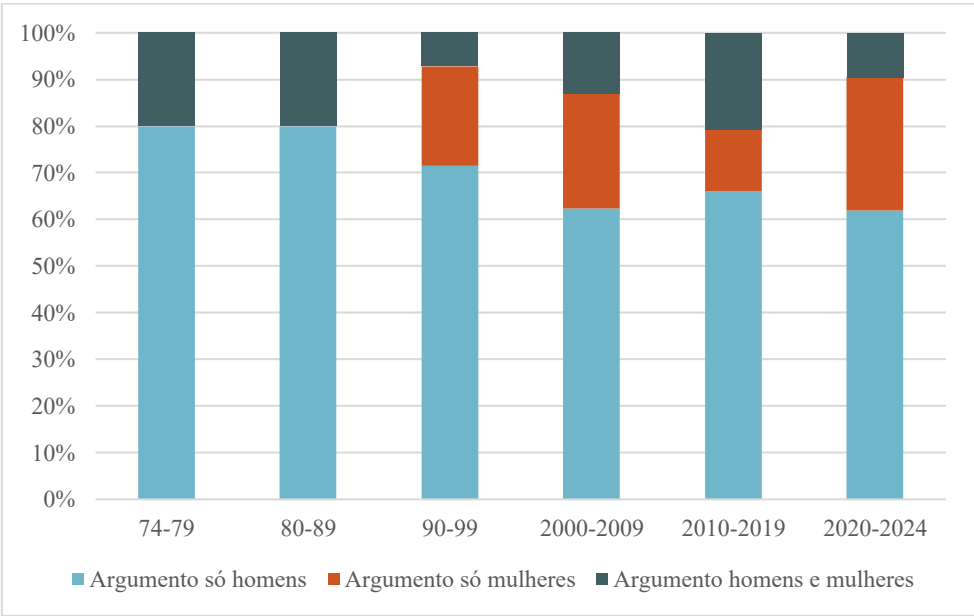
ANEXO C: Evolução da distribuição por sexo na realização dos 200 filmes sobre família (1974-2024).

Fonte: Dados autorais. Base de dados em SPSS intitulada “Família no cinema português (1974-2024)”.



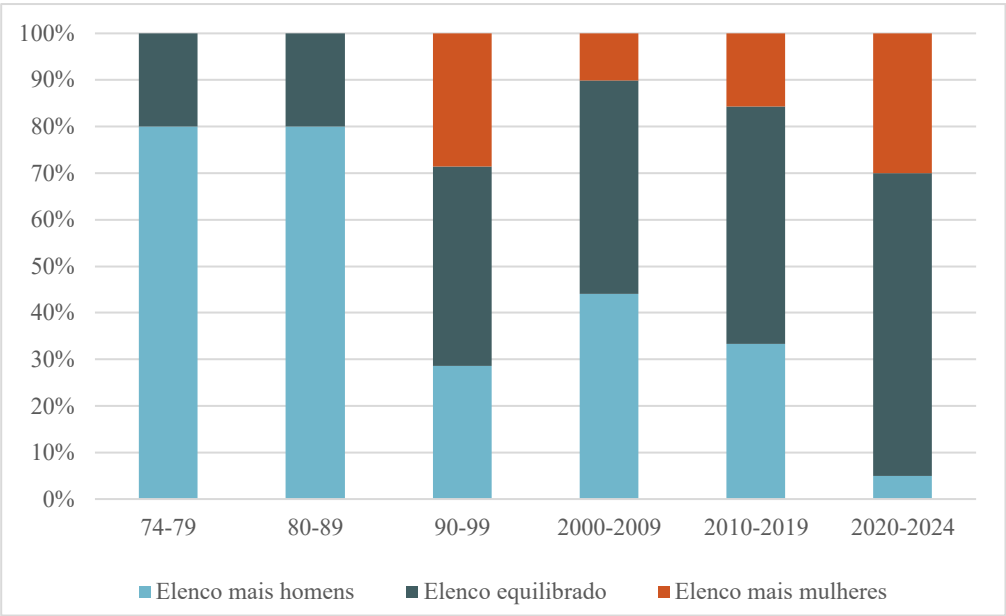
ANEXO D: Evolução da distribuição por sexo na argumentação dos 200 filmes sobre família (1974-2024).

Fonte: Dados autorais. Base de dados em SPSS intitulada “Família no cinema português (1974-2024)”.



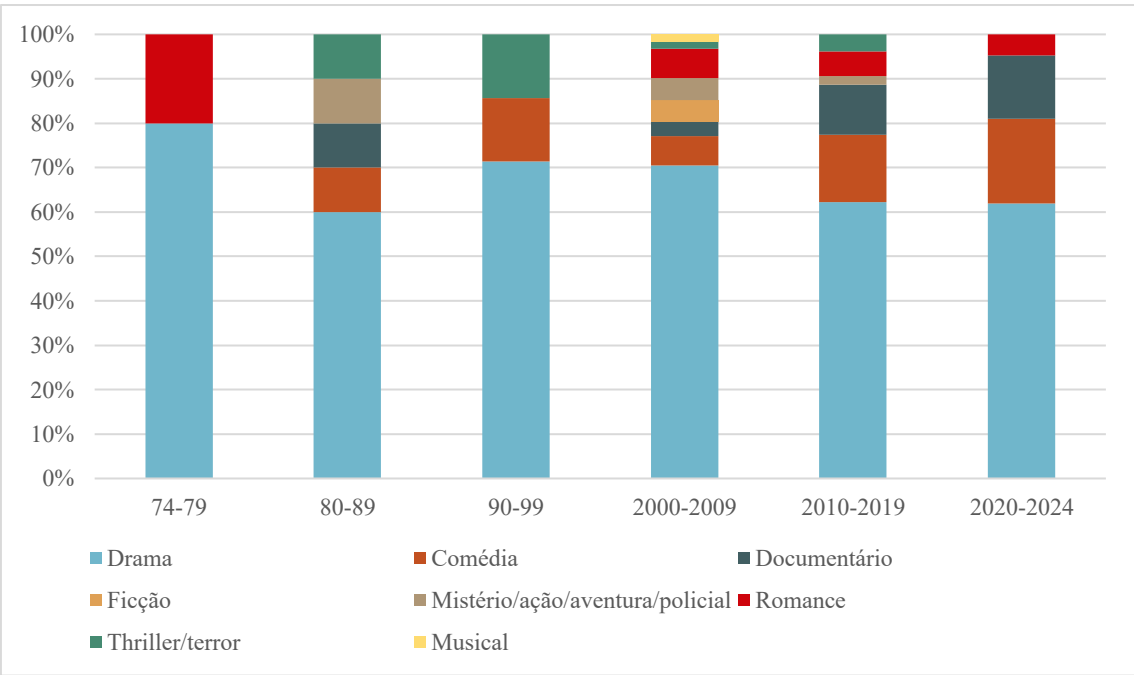
ANEXO E: Evolução da distribuição por sexo no elenco das 200 obras sobre família (1974-2024).

Fonte: Dados autorais. Base de dados em SPSS intitulada “Família no cinema português (1974-2024)”.



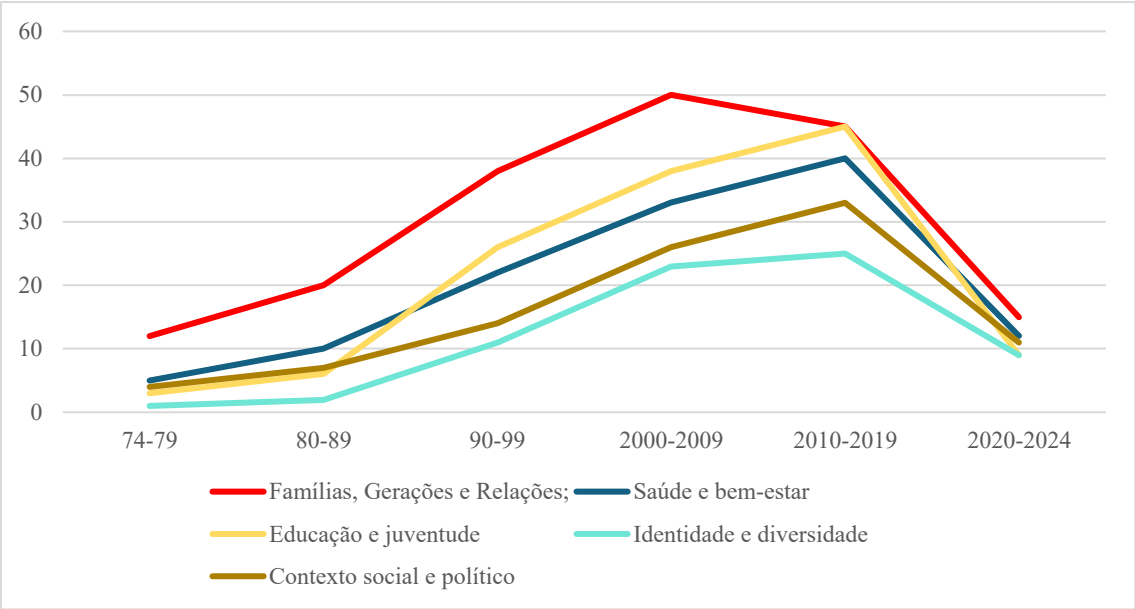
ANEXO F: Evolução dos géneros das 200 obras cinematográficas sobre família (1974-2024).

Fonte: Dados autorais. Base de dados em SPSS intitulada “Família no cinema português (1974-2024)”.



ANEXO G: Distribuição temporal do número de filmes sobre a família segundo as dimensões temáticas (1974-2024).

Fonte: Dados autorais. Base de dados em SPSS intitulada “Família no cinema português (1974-2024)”.



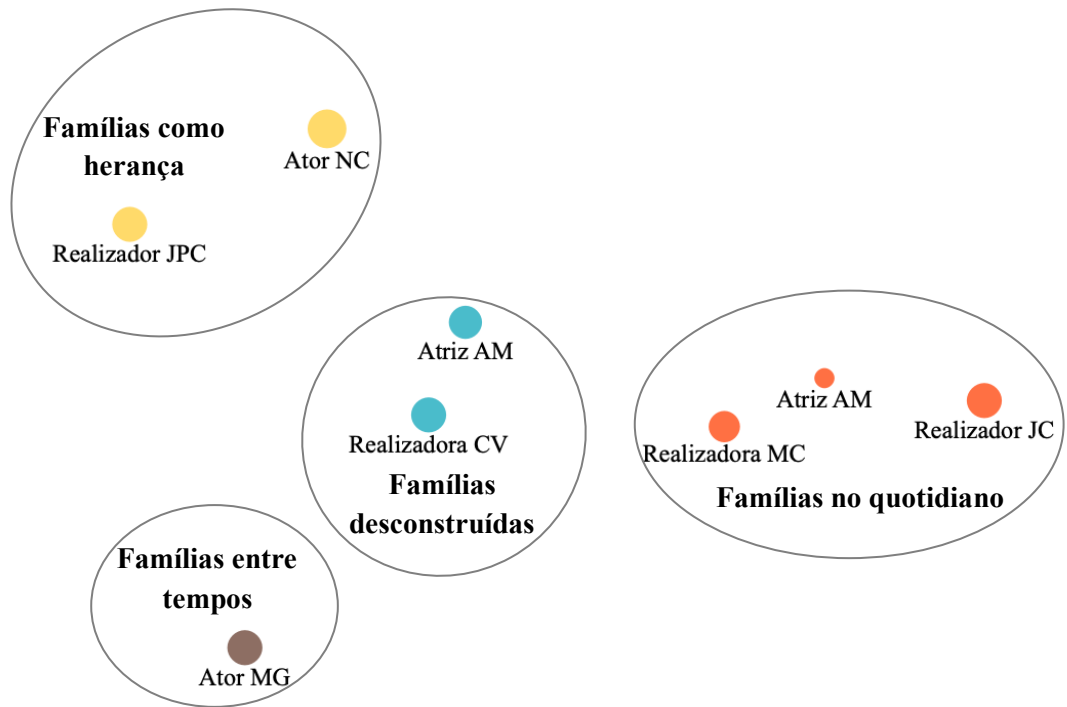
ANEXO H: Análise das entrevistas, dimensão relativa ao processo criativo (contabilização dos segmentos codificados).

Fonte: Dados autorais. Base de dados em Maxqda intitulada “Família no cinema português (1974-2024)”.

Dimensão	Categoria profissional				
	Atores		Realizadores		Total
Processo criativo	Feminino	Masculino	Feminino	Masculino	
Abordagem técnica	13	10	12	9	44
Abordagem crítica	10	15	8	1	34
Abordagem pessoal	9	8	22	24	63
Total	32	33	42	34	141

ANEXO I: Abordagens à família: aproximação dos discursos dos 8 entrevistados.

Fonte: Dados autorais. Base de dados em Maxqda intitulada “Família no cinema português (1974-2024)”.



ANEXO J: Entraves à diversidade de representações da família no cinema português
Motivações e entraves à carreira (contabilização dos segmentos codificados).

Fonte: Dados autorais. Base de dados em Maxqda intitulada “Família no cinema português (1974-2024)”.

Dimensão	Categoria profissional				
	Atores		Realizadores		Total
Entraves à diversidade das famílias	Feminino	Masculino	Feminino	Masculino	
Dinâmicas anteriores ao cinema	10	5	15	4	34
Dinâmicas internas ao cinema	16	12	19	10	57
Dinâmicas externas ao cinema	2	3	11	7	23
Total	28	20	45	21	114

ANEXO K: Grelha de análise das 15 obras sobre família.¹²

Ano	Título da obra e realização	Sinopse oficial	Estrutura e dinâmica familiar	Temas recorrentes	Representação e evolução das personagens	Correspondência com o real	Perspetiva da narrativa	Moral da história/mensagem	Elementos estéticos/sonoros intensificadores da mensagem
1975	Benilde ou a Virgem Mãe								
1980	Manhã Submersa								
1996	Adeus, Pai								
1999	Jaime								
2005	Coisa Ruim								
2007	A Outra Margem								
2008	Pecados de Família								
2011	Sangue do Meu Sangue								
2012	E Depois Matei-o								
2013	A Gaiola Dourada								
2016	São Jorge								
2019	Rapaz Só								
2020	Sombra								
2020	O Som que Desce da Terra								
2023	Mal viver								

¹² Por uma questão de otimização de espaço, e considerando os limites da dissertação, optou-se por incluir apenas a grelha como exemplo.

ANEXO L: CONSENTIMENTO INFORMADO

O presente estudo é realizado no âmbito da dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, do Iscte – Instituto Universitário de Lisboa. O estudo intitulado “Nas tramas do tempo: A família no cinema português (1974-2024)” visa analisar a evolução histórica da representação da família na arte em Portugal, identificando as influências artísticas e o impacto das mudanças sociais e culturais nessa transformação.

A sua participação, através da cedência de uma entrevista, será crucial para alcançar os objetivos do projeto, bem como para aumentar a produção de conhecimento sobre o tema em análise.

O estudo será conduzido por Ana Rita Monteiro, estudante do Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, que estará disponível para esclarecer quaisquer dúvidas, comentários, ou para exercer os seus direitos relativos ao tratamento dos dados pessoais.

Para efeitos de transcrição e análise, o áudio da entrevista será gravado e será utilizado exclusivamente para fins desta investigação.

O seu contributo é totalmente voluntário, pelo que pode escolher livremente participar ou não. Se decidir participar, pode interromper a sua colaboração a qualquer momento, sem necessidade de justificar a sua decisão e sem que disso resulte qualquer consequência.

A sua participação neste estudo pode ser confidencial ou não. Caso opte pela confidencialidade, os dados serão tratados com sigilo e protegidos por um nome fictício. Caso opte pela não confidencialidade, o seu nome será incluído na dissertação como participante, ciente de que tudo o que aqui for mencionado será tratado com o devido respeito e seriedade, de forma a garantir a sua integridade.

Face a estas informações, por favor, indique se aceita participar no estudo:

ACEITO ☐ NÃO ACEITO ☐

GOSTARIA DE PERMANECER SOB ANONIMATO ☐

GOSTARIA QUE O MEU NOME REAL FOSSE UTILIZADO ☐

Nome:

Data: _____ Local: _____

Assinatura:
