

Amália dentro e fora da tela: disciplinar o feminino no cinema do Estado Novo¹

Diana Tomás

Laboratório de Comunicação e Conteúdos Online (LabCom)², Universidade da Beira Interior, Portugal

diana.tomas@labcom.ubi.pt

Resumo: Partindo de um corpo de entrevistas a mulheres nascidas entre as décadas de 1920 e 1950, argumentamos que a construção da figura pública de Amália Rodrigues através do cinema constituiu um esforço de conformação a uma certa concepção hegemónica daquilo que significava ser mulher durante o Estado Novo em Portugal.

Considerámos necessário complementar a análise do material empírico com a análise dos dois mais populares filmes protagonizados por Amália Rodrigues:

Capas Negras e Fado, História de Uma Cantadeira, ambos de 1947. Serão apontadas semelhanças entre ambos os filmes em termos da estrutura interna, função das personagens e encadeamento de acontecimentos, que permitem pensar o disciplinar do corpo e da moral femininos através do cinema naquilo que constituíam os alicerces da mulher idealizada pelo regime, nomeadamente: o casamento, a família, a honra e a modéstia.

Palavras-chave: Estado Novo; cinema; género; recepção; memória.

Abstract: Departing from a body of interviews with women born between 1920 and 1950, we argue that the construction of the public figure of Amalia Rodrigues through film constituted an effort of conformation to a certain hegemonic conception of what it meant to be a woman during the New State in Portugal.

We considered it necessary to complement the empirical data with the analysis of the two most popular films stared by Amalia Rodrigues: Capas Negras and Fado, História de Uma Cantadeira, both from 1947. It will be pointed out similarities between the two in terms of their internal structure, characters' functions and the chain of

1. Submetido a 25 de outubro de 2013 e aprovado a 15 de novembro de 2013.

2. Universidade da Beira Interior, Rua Marquês de Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã, Portugal.

events, which will allow us to think the foundations of the women as idealized disciplining of feminine body and morals by the regime, namely: marriage, family, through cinema in what constituted the honor and modesty.

Keywords: New State; cinema; gender; reception; memory.

O PRESENTE texto surge no âmbito de um projecto mais amplo sobre audiências femininas durante o Estado Novo em Portugal³. Um dos objectivos do projecto é o de perceber de que modo 35 mulheres de classes populares das cidades de Lisboa e Covilhã se relacionam com as representações de feminilidade presentes nos programas de rádio e de televisão transmitidos durante aquele período.

O emprego de uma metodologia biográfica foi suscitado pela necessidade de compreender as suas memórias e interpretações mediáticas como produtos de biografias situadas no seio de um contexto histórico, social e cultural específico, mas também como processos em aberto de intertextualidade.

Partimos do pressuposto epistemológico de que as audiências negoceiam o sentido que dão aos textos mediáticos (seja televisão, rádio ou cinema), mas não abandonamos a hipótese de que as representações mediáticas podem condicionar a experiência e identidade dessas mesmas audiências porquanto os textos veiculam representações de ideais-tipo dominantes na sociedade. É dessa hipótese que partimos neste momento, ao encarar o texto e a recepção como parte de um processo comunicacional que ocorre no seio de um sistema mais alargado de sentidos e significações hegemónicas, debruçando-nos mais concretamente no universo da ordem conservadora e patriarcal do Estado Novo.

No presente artigo, analisamos a conformação à ordem patriarcal da figura de Amália Rodrigues, através do cinema, nomeadamente da análise narrativa⁴

3. Media, recepção e memória: audiências femininas durante o Estado Novo (projecto financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto PTDC/CCI-COM/119014/2010.

4. “Narrative analysis seeks to peel away the seemingly ‘motivated’ and ‘natural’ relationship between the signifier and the story-world in order to reveal the deeper system of cultural associations and relationships that are expressed through narrative form.” (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1992, p. 69).

dos dois primeiros filmes que protagonizou – Capas Negras e Fado, História de Uma cantadeira –, por considerarmos que ambos obedecem a uma estrutura narrativa semelhante em termos da ligação interna entre os seus elementos, mas também, ao serem aqueles que as nossas entrevistadas mais nomeiam, da sua ligação semelhante ao sistema cultural no seio do qual ganham sentido.

Hegemonia e representação

Nas sociedades ocidentais contemporâneas, os media têm uma relação privilegiada com sistemas de representação (Hall, 1997) hegemónicos. De acordo com a definição de Raymond Williams (1993), “hegemonia” pretende descrever a *predominância* de uma visão sobre o mundo que vai além do controlo político directo, estendendo-se às *instituições, relações e consciências*. A hegemonia depende não apenas da *expressão dos interesses* da classe dominante, mas também da sua aceitação como ‘*senso comum*’ pelos que estão subordinados a ela (p. 145).

Particularmente, durante o Estado Novo, referimo-nos a um contexto em que a propaganda do regime fazia a apologia daqueles que eram tidos como os valores tradicionais da sociedade portuguesa. O patriarcado era um dos pilares da ordem conservadora que o regime incorporou na sua ideologia: a mulher e o homem deveriam ter funções sociais distintas. De facto limitada nos seus direitos cívicos e políticos – a Constituição de 1933 estabelecia limites formais no acesso ao trabalho, ao divórcio, à livre circulação... – a mulher era incentivada a dedicar-se exclusivamente ao amanho da casa e dos filhos, não devendo alargar a sua rede de relacionamentos para lá das fronteiras do espaço doméstico e da família. A sua força simbólica vinha da associação do feminino com a “natureza”, nomeadamente a capacidade do seu corpo de ser portador de futuros seres. Porém, e paradoxalmente, essa mesma “natureza” era vista como perigosa e necessária de reprimir nomeadamente através de prescrições e interdições de ordem moral e sexual ao corpo feminino (Brasão, 1999; Pimentel, 2011).

As divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que se instituem entre os géneros inscrevem-se assim progressivamente em duas classes de habitus diferentes sob a forma de hexis corporais opostas e complementares e de princípios de visão e de divisão que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino. (Bourdieu, 1999, p.26)

Pierre Bourdieu (1999) considera que é necessário dar atenção às manifestações da dominação masculina, e encontrar nas práticas quotidianas o rasto de estruturas cognitivas que impõem “a homens ou mulheres, o seu sistema de pressupostos imperativos” (p. 48).

Ainda na esteira da teoria da prática, Sherry Ortner (2005) argumenta que a ‘subjectividade’, enquanto consciência cultural e histórica específica (p. 34), está intimamente relacionada com a cultura⁵ e conseqüentemente com questões de poder e subordinação. A agência (a capacidade que os sujeitos têm de planear vidas com sentido para si próprios), sendo cultural e historicamente construída (Ortner, 2006, p. 136), é condicionada por relações de poder, seja de dominação ou crítica e resistência (p. 139).

No que diz respeito às representações de género, Ortner (1991;2006) interessa-se particularmente pela forma como a agência feminina e masculina são constituídas através do discursos e das representações culturais:

discourses are worthy of analytic and political attention precisely because they place people in narrative frames not of their own choosing or, to put it more extremely, they systematically rupture people’s capacity to narrate their own scripts. (1991, p. 3-4)

5. O termo cultura assume aqui o sentido que lhe foi dado por Clifford Geertz e que Ortner (2005) sumarizou da seguinte forma: “Geertz argued that culture should be understood as public symbolic forms that both express and shape ‘meaning for actors’ engaged in the ongoing flow of social life. And although the idea of ‘meaning’ too may go off in many different directions, Geertz’s specific interest has been in the forms of subjectivity that cultural discourses and practices both reflect and organize” (p. 36).

Ortner (1991; 2006) desenvolve esta noção de ‘ruptura da narratividade’ (‘rupturing of narrativity’)⁶ a partir da análise de contos recolhidos pelos irmãos Grimm, e nota que as personagens femininas são normalmente aquilo que Vladimir Propp (2003 [1968]) chamou de “heroínas-vítima” (‘victim-heroes’).

although they are the protagonists, the action of the story is moved along by virtue of bad things happening to them, rather than their initiating action as in the case of the majority of male heroes. Thus passivity is to some extent built into most of these females from the outset. (Ortner, 1991, p.8)

Nos contos analisados por Ortner (2006), as personagens femininas que tomam posições activas são normalmente as madrastas más ou as bruxas que acabam sendo castigadas. No entanto, o castigo não se deve ao facto de as suas acções serem moralmente condenáveis, mas sim ao facto de estas personagens quererem tomar a dianteira da acção (p. 141-42). Por essa mesma razão, as heroínas femininas que tomam uma posição activa no início dos contos são igualmente castigadas, apesar de as suas acções não serem condenáveis no plano moral. O facto de estas heroínas assumirem um papel que deve ser assumido pelo herói masculino (salvar outra personagem, por exemplo) constitui um desafio ao papel passivo que as personagens femininas devem por sua vez assumir dentro de uma lógica patriarcal. A heroína precisará de passar por provações que incluem símbolos e práticas de passividade ou total inactividade, subordinação e humildade (p.141) para se tornar digna do casamento, que por sua vez é determinante para a passagem ritual do estatuto de criança ao de adulto (p. 140).

Ortner argumenta que os contos de Grimm são formações culturais que constroem e distribuem agência como parte de um processo de criação de indivíduos com o género apropriado num tempo e espaço particular (2006, p. 142). Acrescentamos que, inspirados como são na oralidade do ocidente, estes contos podem ser tidos em conta como narrativas cujo sentido pode ser

6. O tema já havia sido retomado por Ortner em 1996, em *Making gender: the politics and erotics of culture* (Boston: Beacon Press).

encontrado em intenções e desejos humanos concretos (para usar os termos de Ortner).

Como iremos ver, os filmes protagonizados por Amália Rodrigues dialogam com as estruturas cognitivas e de valoração moral da sociedade que os vê. Nesse sentido, a passivização das suas protagonistas está de acordo com uma forma de ver o mundo também ela localizada no espaço e no tempo.

Amália e a representação da mulher no cinema do Estado Novo

Amália Rodrigues (1920-1999) é o ícone cultural por excelência do Estado Novo. O seu nome é sinónimo de fado, a canção lisboeta que se popularizou a partir dos anos 1930 junto das camadas populares através da rádio e do cinema, e da qual Amália é ainda hoje o maior símbolo. De forte cariz urbano e boémio, cantado nas tabernas e prostíbulos da Mouraria, o fado foi apropriado pelo regime nos elementos que coincidiam com a ideologia dominante (Pais, 2012), num processo em que Amália Rodrigues acabou por desempenhar um importante papel. Da biografia exacta de Amália Rodrigues muito pouco é do conhecimento público para além desta associação com o fado. Falar de Amália é ainda hoje, falar de fado, e falar de fado é falar de Amália.

Uma das nossas interlocutoras, Maria⁷, nasceu em 1935 no meio operário da Covilhã. Maria recorda a ocasião, passada no final da década de 1940, em que o pai a levou a ela e ao resto da família ao cinema ao ar-livre para verem o filme *Capas Negras*. *Capas Negras* foi o primeiro filme protagonizado pela então já conhecida fadista Amália Rodrigues e de acordo com Maria, os fados que eram cantados ao longo do filme passavam regularmente na rádio⁸, facto que terá levado o seu pai a comprar o primeiro rádio que se lembra de ter em casa.

7. Todos os nomes atribuídos às entrevistadas são pseudónimos.

8. De acordo com Álvaro Garrido (2001), durante os anos dourados da rádio, era comum entre os realizadores de cinema a estratégia de ir buscar as estrelas da rádio como garantia de sucesso comercial dos seus filmes (p. 293).

E então, estava-se a ouvir na rádio a toda a hora ela a cantar. Uma loucura. Parece até que as pessoas começaram a comprar muitos rádios por causa disso, porque a Amália estava sempre a cantar. Quer dizer, o primeiro filme que ela fez foi as Capas Negras, e então teve muito, muito êxito, não é? Então depois, estavam constantemente a dar os fados dela, não é, na rádio. E então as pessoas (...), tudo comprava rádio. (Maria, n. 1935 – Covilhã)

Júlia (n. 1936), costureira em casa no bairro de Alfama em Lisboa, também invoca o filme Capas Negras, associando-o de imediato às idas ao cinema durante a juventude.

(E a senhora ia muito ao cinema?) Ia, às vezes ia, nem sempre, quando havia um dinheirito... A minha mãe dava 25 tostões à gente e a gente ia à Voz do Operário, aqui acima, ou então ao Royal que é agora o Pingo Doce, era aí o cinema Royal que era para onde a gente ia também ver os filmes portugueses e tudo, o Capas Negras com a Amália... (Júlia, n. 1936 – Lisboa)

Mais tarde, depois de casada, lembra-se de ficar a ouvir fados no rádio portátil acompanhada pelas esposas dos outros homens com quem o marido ia à caça.

(Já me disse que teve um rádio portátil...) Já depois de casada que era o que a gente levava para irmos à caça (risos), o meu marido ia à caça e a gente ficava ali no monte, para a gente ouvir a música... (Ficava com as mulheres dos outros caçadores...) Pois, dos outros caçadores que iam também, pois íamos todas. (Lembram-se o que é que ouviam nessa altura?) Era música, fados e tudo... Fernando Farinha, Amália... Gosto muito, gosto muito de fados. (Júlia, n. 1936 – Lisboa)

Sofia (n. 1935), operária, viveu até casar no Bairro da Alegria, um dos mais antigos bairros operários da Covilhã. Frequentava o centro de recreio popular «Oriental de S. Martinho» - braço local da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) - para ir aos ensaios do rancho folclórico e recorda que foi aí que, antes de qualquer pessoa do bairro ter televisão, se assistiu pela primeira

vez à projecção de um filme protagonizado por Amália Rodrigues, porém não se lembra qual.

E nós íamos sempre ao Oriental de São Martinho. Olhe, a primeira vez que viemos para aqui (Oriental) foi ver o filme da Amália. (Sofia, n. 1935 – Covilhã)

O sucesso dos filmes protagonizados por Amália Rodrigues numa altura em que esta já era conhecida como fadista, ficou em parte a dever-se ao facto de a biografia das personagens interpretadas por ela no cinema se sobreporem à biografia pública da própria Amália (Baptista, 2008). No livro *Ver Amália: os Filmes de Amália Rodrigues*, Tiago Baptista (2009) fez uma análise mais alargada na filmografia de Amália Rodrigues e afirmou de igual modo que foram as personagens interpretadas por Amália Rodrigues no cinema e aquilo em que elas coincidiam com a sua biografia já conhecida, que mais contribuíram para a construção de Amália como a mais importante figura pública em Portugal no século XX (p. 11-16). É frequentemente assinalado pelas nossas interlocutoras, por exemplo, que Amália nasceu pobre e vendia no mercado antes de se tornar famosa, um dado que nos é fornecido acerca da protagonista Ana Maria de Fado, *História de Uma Cantadeira*.

Eu dizia “mas como é possível”, dizia eu para mim, uma senhora que andava a vender limões e chegar a isto... (Olinda, n. 1929 – Lisboa)

Por outro lado a personagem Ana Maria é descrita naquilo que coincide com a carreira de artista de Amália Rodrigues (a carreira artística e as viagens ao estrangeiro).

... ela (Ana Maria) começou a ficar grande, a andar de avião para aqui e para acolá e começou a dar-lhe de mão, ele (Júlio) depois também a deixou, e depois ela começou a namorar e ficou comprometida para casar com outro, depois até casou com o Seabra aquele que era advogado... (Júlia, n. 1936 - Lisboa)

De acordo com Patrícia Vieira (2011), o fado ou a vocação artística são apresentados no cinema dos anos 30 aos anos 50 como uma maldição à qual as mulheres não podem fugir, que as leva a viver à margem das normas sociais e a ser conseqüentemente punidas por essa transgressão. Se este factor é flagrante em *Fado – Ana Maria* pretende ser artista nos teatros - é mais dissimulado em *Capas Negras* – onde Maria Lisboa, a protagonista, se apaixona por José Duarte, um estudante de condição social superior à sua, mas ao passo que ele segue uma carreira de fadista de sucesso, ela canta o fado sozinha em sinal de sofrimento pela ausência dele. Em *Fado*, Ana Maria terá de desistir da ideia de ser uma cantora de sucesso para casar com Júlio e ocupar o seu lugar de esposa; em *Capas Negras*, Maria Lisboa terá no seu “cantar o fado escondido” e em sofrimento, algo por que terá que passar para que se torne digna de se juntar a José Duarte.

É o modo como esse disciplinar da mulher perdida no ideal do regime passa do cinema para a vida real que encontramos no testemunho de Júlia acima transcrito, quando esta confunde Ana Maria e Amália na oposição entre a artista independente do jugo do marido e a esposa domesticada, inserindo na trama de *Fado* o casamento na vida real da própria Amália Rodrigues, cerca de 15 anos depois, com César Seabra. Foi de resto a interpretação que Amália fez em *Fado* lhe valeu em 1948 o prémio do Secretariado Nacional de Informação (SNI) para melhor actriz do ano, o que comprova que a representação da artista que abdicava da carreira pela família era bem-vindas pelo regime.

Paulo Granja (2001) nota que o modo como as personagens femininas eram representadas na comédia à portuguesa dos anos 30 e 40 estava muito ligada à representação da própria família, que aparecia na sua forma tradicional, impondo-se sobre a liberdade individual da mulher, que se subsumia desse modo na sua função de esposa e mãe. As personagens femininas que se comportavam em desacordo com esse modelo, faziam-no normalmente por aspirarem a uma condição social superior, aspiração que era vista como ilegítima pelo regime⁹. No fim, também estas personagens acabavam por pagar a sua dupla dívida para

9. No mesmo volume, Granja (2001) afirma que durante os anos 1930 e 1940, a comédia à portuguesa era o género que mais reflectia a ideologia de humildade, ruralidade, pobreza e trabalho árduo, mas acima de tudo, a sua aversão à mobilidade social, ao consumismo e industrialismo. A história, argumenta, andava sempre à volta da pequena burguesia urbana e das suas tentativas

com a ordem moral com o casamento e a subliminal aceitação de uma vida doméstica (p. 224).

Como iremos ver, este modelo representacional está presente nos dramas que escolhemos analisar: as personagens interpretadas por Amália Rodrigues são retratadas como mulheres não convencionais que desafiam o papel tradicional de esposa e mãe, embarcando depois num processo de sofrimento e abdição dos seus “caprichos”, para finalmente se converterem ao casamento e consequentemente à família e à domesticidade.

Análise dos filmes: disciplinar o feminino em Capas Negras e Fado

Capas Negras, realizado por Armando de Miranda, foi o primeiro filme protagonizado por Amália Rodrigues. Estreou em 1947 e foi um grande sucesso comercial na altura, apesar de adjectivado como medíocre pela crítica sua contemporânea. Num dos mais importantes cinemas de Lisboa, o filme esteve em exibição durante dezenas de semanas consecutivas (Ribeiro, 1983, p.570), feito nunca até aí alcançado por nenhum outro filme. Foi visto como um filme feito para consumo das massas pela crítica contemporânea: “resulta sempre bem no meio do grande público”¹⁰; “Miranda faz as suas fitas para o povo (...) a sua única finalidade é recrear – só recrear – a grande massa dos espectadores nacionais. (...) O filme cumpre o objectivo de entreter os noventa e nove por cento dos que no cinema procuram apenas o passatempo de umas horas de merecida folga”¹¹.

Fado – História de Uma Cantadeira, realizado por Perdigão Queiroga foi feito de modo a também alcançar o sucesso junto do grande público, como afirmaram os próprios produtores – “Com Fado pretendeu-se criar um espectáculo para

de ascender socialmente, mas sem nunca fazer um esforço ou ter um plano concreto em mente. Ao fazer pouco dos valores de aspiração à mobilidade social, os filmes celebravam o valor da modéstia tão caro à ideologia dominante (p. 196-197).

10. Manuel Moutinho (como citado em Ribeiro, 1983, p. 570).

11. Raúl Faria no Diário Popular (como citado em Ribeiro, 1983, p. 570).

todos os portugueses, tendo sempre em vista a qualidade técnica e artística do filme, sem esquecer o sentido popular do espectáculo cinematográfico”¹² - e a crítica – “Pretendeu fazer-se um espectáculo popular e o resultado não poderia ser mais positivo...”¹³. Quanto à prestação de Amália pela segunda vez como protagonista: “Escusado será dizer que o eixo da película é Amália Rodrigues e os seus fados. Ela é a coqueluche actual. O nosso povo é assim, com estes entusiasmos”¹⁴.

Álvaro Garrido (2001) classifica *Capas Negras* como “comédia de costumes de carácter regional e folclórico” (p. 293). O objectivo deste género, argumenta, era entreter o público com temas populares como o fado ou o futebol. António Ferro, que estava desde 1935 à frente do Secretariado Nacional de Informação, era adverso à comédia no geral, mas apreciava o carácter regional folclórico que considerava “benéfico, útil, óptimo elemento de propaganda, desde que convenientemente racionado”¹⁵.

Este elemento folclórico e regional mostra-se fundamental nos dois filmes em análise para estabelecer a sua matriz androcêntrica. Em *Capas Negras* a cidade de Coimbra, onde o filme se passa, é associada à figura mítica das ‘tricanas’, que são idealizadas no filme como as raparigas das classes populares de Coimbra, que assumem o papel de namoradas dos ‘doutores’, os estudantes universitários. ‘Tricanas’ e ‘doutores’ surgem no filme representando opostos e complementares: elas representando a procura da leveza da relação amorosa sem amarras e o futuro incerto; eles o peso da tradição académica e a responsabilidade futura que a profissão exigirá. A relação de dominação masculina existe a partir do momento em que a mulher é definida pelos seus defeitos morais, enquanto entidade negativa: a ‘tricana’ aparece sempre e apenas por relação ao ‘doutor’, normalmente seduzindo-o, não havendo nenhuma cena onde a tricana apareça, em que não apareça também um estudante. Por outro lado, duas das cenas mais longas do filme – uma das quais, a cena inicial – mostram apenas os ‘doutores’

12. A produtora Lisboa Filmes (como citada em Ribeiro, 1983, p. 592).

13. Augusto Fraga n’O Século (como citado em Ribeiro, 1983, p. 595).

14. Roberto Nobre (como citado em Câmara Municipal de Lisboa, 1996).

15. António Ferro no seu livro *Teatro e Cinema*, editado pelo SNI in 1950 (como citado em Garrido, 2001, p. 277).

falando entre si, envolvidos em rituais simbólicos relativos ao universo universitário.

A figura da ‘tricana’ acaba por aparecer como acessória ao universo masculino universitário, um bem na economia das trocas simbólicas onde operam esses ritos orientados para o reforço da “solidariedade viril” (Bourdieu, 1999, p.43). Em *A Dominação Masculina* (1999), Bourdieu argumenta que na visão androcêntrica do mundo, a virilidade e a honra surgem simbolicamente associados ao homem e à mulher. A “honra é essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sendo a virtude sucessivamente a virgindade e a fidelidade”. Por outro lado, “o homem ‘verdadeiramente homem’ é aquele que se sente vinculado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de aumentar a sua honra procurando glória e distinção na esfera pública” (p. 43).

Só a forte interiorização desta economia simbólica patriarcal explica o quadro de “normalidade” em que surge a cena em que um antigo estudante, idoso, se vangloria sobre os tempos de namoro com uma ‘tricana’ e pergunta a essa tricana por quantos estudantes é que ela já passou, chamando-a jocosamente de “leviana”. Ou as peripécias de um ‘doutor’ na conquista de várias ‘tricanas’ que, com a promessa de casamento, vai convencendo a lhe darem parte do enxoval, que ele depois vende para seu proveito (o enxoval, sendo algo directamente relacionado com o casamento-virgindade, surge como símbolo da honra usurpada).

Encontramos também o elemento folclórico de Fado fortemente associado ao patriarcado. Esse elemento é o bairro popular, e as suas formas de sociabilidade fortemente marcadas pela lógica da “família de bairro”. Nesse universo, também ele androcêntrico, Ana Maria, a personagem desempenhada por Amália Rodrigues, surge como “filha do bairro”, órfã, mas querida por todos. No início do filme Ana Maria surge harmoniosamente inserida num quadro de divisão dos papéis sociais no seio da família, como esposa e mãe, numa cena quotidiana em que o namorado, Júlio, assume o papel de marido e uma criança órfã, Luisinha, o de filha. A posição subalterna de Ana Maria é sublinhada nas cenas subsequentes, em que outros membros da “família de bairro” questionam Júlio sobre as consequências de este levar Ana Maria a cantar consigo nessa noite (Júlio é guitarrista). Numa dessas primeiras cenas, um homem que se assume como uma figura paterna (aparentemente, Júlio também é órfão), alerta Júlio,

numa conversa a sós, para uma alegada contradição entre o facto de este querer vir a casar com Ana e ao mesmo tempo expô-la ao desejo de querer vir a fazer do fado “uma negociata”. Fica dessa forma claro que a inserção harmoniosa de Ana Maria no bairro não é concordante com uma carreira artística fora dele. A força da imposição de um papel social (de esposa no seio da família-bairro) por oposição a um outro (de artista às margens do bairro-família) – encontra-se simbolicamente representada pela falecida mãe de Ana Maria que, ficamos a saber pela inscrição no túmulo, foi cantadeira. Configura-se assim uma quase profecia – “fado” aqui na sua aceção de destino – de que a insistência de Ana Maria em se tornar cantadeira, conduzirá ao fim, senão da sua vida em absoluto, ao fim da sua existência social como “filha do bairro”.

As cenas iniciais de ambos os filmes cumprem assim a função de apontar o papel social que deve ocupar como subordinada em universos marcados pela dominação masculina: Maria Lisboa no universo da tradição universitária, deverá ocupar o lugar de ‘tricana’, namorada temporária e descartável do estudante em Capas Negras; e Ana Maria no universo bairrista, deverá ocupar o papel de “filha do bairro” e esposa. Apesar da aparente oposição (namorada descartável e esposa eterna), esta atribuição de papéis sociais às protagonistas, nada têm de contraditório naquilo que é essencial da visão androcêntrica do mundo naqueles dois contextos: a honra da mulher como bem simbólico que apenas pode servir para aumentar o capital do homem: em Capas Negras a honra retirada à ‘tricana’ reverterá a favor da virilidade do estudante; por outro lado, a honra preservada da mulher do bairro, reverterá a favor do homem que com ela vier a casar.

Um outro paralelismo pode ser traçado pelo facto de ambas as protagonistas serem órfãs. A ausência de autoridade paterna deixará, a partir da visão androcêntrica, as personagens vulneráveis, no sentido de estas não terem uma figura masculina à qual se submeterem. Por outro lado, ambas encontram em duas mulheres o papel de mães. Em Capas Negras são a sua avó materna Joana e uma tia materna e em Fado são Mãe Rosa e Augusta. Não assumindo um papel especialmente activo, Joana e Mãe Rosa assumem nas tramas a função de simbolizarem aquilo que as protagonistas devem procurar ser: ‘tricana’ (Joana é uma velha ‘tricana’) e mãe (Mãe Rosa é, se não a mãe de sangue, mãe adoptiva também de Júlio e avó da órfã Luisinha). Maria Lisboa e Ana Maria surgem

como “herdeiras” da perpetuação de tais papéis simbólicos, mas despoletam a acção ao desafiá-los: em *Capas Negras*, Maria Lisboa recusa-se a assumir o papel de ‘tricana’ ao recusar os avanços do estudante José Duarte; em *Fado*, Ana Maria decide tornar-se cantadeira, sabendo que essa profissão será incompatível com a vida familiar.

As protagonistas assumem desse modo as rédeas da acção. Mas, como já vimos que acontece às heroínas-vítimas, estas acabam sendo castigadas por essa posição inicial activa. Através da decomposição dos filmes em termos das acções das personagens (QUADRO I), verificamos que do ponto i. ao iii., as protagonistas tomam a iniciativa da acção, e do ponto v. ao vii. tornam-se objecto das acções levadas a cabo por outras personagens.

Quadro I

CAPAS NEGRAS	FADO
I. Maria Lisboa apaixonada por José Duarte, um estudante de Coimbra.	I. Ana Maria namora com Júlio, um guitarrista de Alfama.
II. Apesar de apaixonada, Maria Lisboa recusa envolver-se com José Duarte e assumir o papel de ‘tricana’.	II. Apesar de se sentir atraída pela profissão de cantadeira, Maria hesita por causa da relação com Júlio.
III. Maria sucumbe e envolve-se com José Duarte.	III. Ana Maria aceita tornar-se cantadeira.
IV. Maria Lisboa fica grávida.	IV. Ao tentar separar uma discussão entre Ana Maria e Júlio, Luisinha é empurrada por Ana Maria e sofre um acidente.
V. Jorge, outro estudante de Coimbra tenta seduzir Maria Lisboa . Um outro estudante fotografa a cena.	V. Morais, o agente de Ana Maria apaixona-se por ela . Lingrinhas tenta avisar Ana de que Luisinha está a morrer, mas Morais dá-lhe dinheiro e manda-o embora
VI. O outro estudante mostra a fotografia a José Duarte.	VI. Lingrinhas relata o sucedido a Júlio e à família do bairro.
VII. Convencido de que Maria Lisboa o traiu, José Duarte parte para o Porto.	VII. Luisinha morre e Júlio e a família do bairro convencem-se de que Ana Maria os desprezou.
VIII. Abandonada por José Duarte, Maria Lisboa deixa o filho de ambos à sua porta. Por causa disso é julgada em tribunal.	VIII. Abandonada pela “família do bairro”, Ana Maria converte-se à vida luxuosa de estrela e aceita o pedido de casamento de Morais.
IX. Ao aperceber-se do mal-entendido, José Duarte defende Maria Lisboa no tribunal, assumindo-se como pai do seu filho.	IX. Ao aperceber-se do mal-entendido Lingrinhas vai esclarecê-lo perante Ana Maria nos bastidores do teatro.
X. Ao som do fado, Maria Lisboa reúne-se com José Duarte à porta do tribunal.	X. Ao som do fado, Ana Maria reúne-se com Júlio no Retiro (casa de fados).

Verificamos também que o mesmo tipo de acção é levada a cabo por personagens cuja função na narrativa coincide em ambos os filmes (QUADRO II). Vladimir Propp, na sua influente obra, *A Morfologia do Conto* (2003 [1968]), chama às personagens definidas de acordo com a sua função na narrativa de *dramatis personae*. De acordo com o autor, o nome das personagens e os seus atributos podem mudar de conto para conto (ou neste caso, de filme para filme), não mudando no entanto a sua função na narrativa.

QUADRO II

Função	<i>Capas Negras</i>	<i>Fado</i>
a vítima-heroína desafia o destino	Maria Lisboa recusa-se a ser tricana e apaixonase por José Duarte	Ana Maria recusa-se a deixar o fado e tornar-se cantadeira
o pretendente mancha a reputação da vítima-heroína	Jorge tenta seduzir Maria Lisboa e um estudante fotografa a cena	Morais oferece dinheiro a Lingrinhas em nome de Ana Maria e omite-lhe que Luisinha está a morrer
o denunciador denuncia a vítima-heroína	O estudante mostra a fotografia de Maria Lisboa e Jorge a José Duarte	Lingrinhas mostra o dinheiro à família do bairro e diz que foi Ana Maria que o mandou
o abandonador despreza a vítima-heroína	José Duarte despreza Maria Lisboa	Júlio e família do bairro desprezam Ana Maria
o ajudante esclarece o mal entendido perante a vítima-heroína	José Duarte vai ao tribunal defender Maria Lisboa	Lingrinhas vai ter ao teatro confessar o seu erro a Ana Maria.

Neste sentido, podemos definir para os filmes em análise, para além da ‘vítima-heroína’, as *dramatis personae* de ‘pretendente’, ‘denunciador’, ‘abandonador(es)’ e ‘ajudante’. Como já foi dito, a ‘mãe’ (Joana e Mãe Rosa) e o

‘namorado’ (José Duarte e Júlio) são personagens importantes no enquadramento da ‘vítima-heroína’ numa posição. Mas para efeitos das funções das personagens, são relevantes apenas aquelas que influenciam de forma directa a condução dos eventos no sentido de transformar a protagonista em objecto passivo das suas acções.

A função da ‘vítima-heroína’ é, como já vimos, atribuída às protagonistas: Maria Lisboa em *Capas Negras* e Ana Maria em *Fado*. A vítima-heroína assume um papel activo no início dos filmes, mas é forçada a conformar-se a um papel passivo, à medida que se torna vítima das acções de outras personagens.

Como já foi referido, em ambos os filmes, a protagonista planeia vir a ser algo diferente do destino que lhe está reservado (ii. e iii.). Este desafio terá como causa directa o primeiro de dois castigos ou provações que as protagonistas irão sofrer (iv.). Em *Capas Negras*, Maria fica grávida por ter passado a noite com José Duarte. E em *Fado*, no momento em que Ana desafia de forma aberta a proibição de Júlio discutindo com ele, Luisinha coloca-se entre os dois e Ana, ao empurra-la para o lado, coloca a criança na mira de uma pipa de vinho que rebola desgovernada pela rua abaixo. Por causa desse acidente, Luisinha fica sem poder andar. A gravidez e o acidente de Luisinha marcam assim o início do sofrimento, respetivamente, de Maria Lisboa e de Ana Maria.

O segundo castigo que as protagonistas sofrem tem a ver com um mal-entendido (v. e vi.) que virá a ditar o abandono da protagonista (vi. e vii.) e é precisamente nesta fase que surgem as funções de ‘pretendente’ e ‘denunciador’.

O ‘**pretendente**’ é a *dramatis personae* atribuída a Jorge (*Capas Negras*) e a Morais (*Fado*). A função destas duas personagens é a de, ao demonstrarem pretensões românticas em relação às protagonistas, mancharem a reputação desta perante o ‘denunciante’ e os ‘abandonadores’. Em *Capas Negras*, Jorge tenta seduzir Maria Lisboa e o momento é fotografado por um estudante sem nome, o ‘denunciante’. O ‘**denunciante**’ mostra a fotografia a José Duarte, que assume assim o papel de ‘**abandonador**’, ao partir para o Porto e deixando Maria Lisboa sem lhe dar satisfações. A reputação de Maria Lisboa é assim manchada em termos fidelidade que esta devia demonstrar perante o amado, ao se julgar que ela se envolveu também com Jorge.

Em *Fado*, pensa-se que Ana Maria deixou de ser ela própria, a “filha do bairro” humilde e recatada, e se rendeu à vida luxuosa dos teatros. Certa noite, Ana Maria vai cantar a uma festa luxuosa, e ao mesmo tempo, no bairro, a saúde de Luisinha piora. Lingrinhas vai até à festa para avisar Ana Maria, mas é travado por Morais, que lhe diz que passará o recado a Ana e lhe dá dinheiro para ele se ir embora. Lingrinhas é o ‘denunciador’, ao mostrar a Júlio o dinheiro, o que Júlio entende como uma afronta e a prova definitiva de que Ana Maria se deixou corromper pelo luxo e que tem algo com Morais. Júlio e a restante “família do bairro” tomam então a função de ‘abandonadores’ ao passarem a desprezar Ana Maria.

Nos filmes, Maria Lisboa e Ana Maria irão continuar a sofrer até o mal-entendido ser esclarecido pelo ‘ajudante’, função que é desempenhada por José Duarte em *Capas Negras* e Lingrinhas em *Fado*. Esse sofrimento é necessário para que a protagonista se torne digna de cumprir aquele que era o seu destino (fado) porque é depois desse esclarecimento que ela se volta a unir ao amado ao som do fado (ix). Esta purificação tem o seu clímax nas cenas imediatamente antes das cenas finais, em diálogos cuja transcrição é suficiente para deixar clara a posição subalterna retomada pelas protagonistas.

Em *Capas Negras*, diz o delegado do Ministério Público que acusa Maria Lisboa no tribunal:

Senhor doutor juiz, acuso a ré de ter abandonado um filho pequenino, uma criança de três meses, ao cair da noite nos degraus de uma escada, para se ver livre de a prova esmagadora das suas leviandades.

Em *Fado*, a própria Ana Maria dirige-se a Lingrinhas, dizendo:

O Júlio nunca me teve amor. Ou se o teve, nunca soube ter raça ou soube ser gente. O que ele devia ter feito quando eu comecei a ser mosca doída, era dar-se ao respeito, percebeste? Mandar em mim, obrigar-me a obedecer. Eu era dele, guardasse-me! Isso sim era ser homem, isso sim era gostar.

Conclusões

Amália Rodrigues não foi uma mulher como as outras. Em 1947, quando se estreou no cinema, era já uma popular cantora e artista de revista, que havia viajado para fora do país, divorciada e financeiramente independente. O seu estatuto de artista conferia-lhe um grau de liberdade que não era tolerado às mulheres comuns idealizadas pelo regime, por sua vez recatadas no espaço doméstico e fazendo da casa e família a sua única ocupação.

Partindo da evidência que nos é dada pela memória de mulheres nascidas entre as décadas de 1920 e 1950, argumentámos que a figura pública de Amália Rodrigues foi disciplinada de forma a caber no ideal de mulher do regime através do cinema.

A sobreposição entre vida real de Amália Rodrigues e vida fictícia das personagens por ela interpretadas em *Capas Negras* e *Fado, História de Uma Cantadeira* foi (e continua a ser) fruto de uma lógica cultural patriarcal hegemónica, à qual nos foi possível aceder recorrendo à análise da estrutura narrativa dos filmes nos elementos estruturais que a denunciam. É através dessa matriz cognitiva que se deve entender as histórias onde Amália Rodrigues surge como a “mulher comum”, e que marcam as memórias das nossas entrevistadas e as interpretações que fazem hoje da *Amália* que surge dentro e fora da tela.

Referências

Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta da China.

Baptista, T. (2009). *Ver Amália: os filmes de Amália Rodrigues*. Lisboa: Tinta da China.

Bourdieu, P. (1999). *A dominação masculina*. Lisboa: Celta. (Obra original publicada em 1998)

- Brasão, I. (1999). *Dons e disciplinas: os discursos sobre o corpo na história do Estado Novo*. Lisboa: CIDM.
- Camara Municipal de Lisboa (1996). *Do animatógrafo lusitano ao cinema português*. Lisboa: Caminho.
- Garrido, A. (2001). Coimbra nas imagens do cinema do Estado Novo. In L. Torgal (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 274-303). Lisboa: Temas & Debates.
- Granja, P. (2001). A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo. In L. Torgal (coord.) *O cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 194-233). Lisboa: Temas & Debates.
- Grilo, J. (2006). *O cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Ortner, S. (1990). Narrativity in History, Culture, and Lives (CSST Working Paper 66; CRSO Working Paper 457). Recuperado em 15 de novembro, 2013, de <http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/51223/457.pdf?sequence=1>
- Ortner, S. (2005). Subjectivity and cultural critique. *Anthropological Theory*, vol.5(1): 31-52.
- Ortner, S. (2006). *Anthropology and social theory: culture, power, and the acting subject*. Durham: Duke University Press.

- Pais, J. (2012). O fado dançado no Brasil: trânsitos culturais. *Pensar a Prática*, vol.5(1):6-21. Recuperado em 15 de novembro, 2013 de <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/article/viewFile/18016/10743>
- Pimentel, I. (2011). *A cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.
- Propp, V. (2003). *Morphology of the folktale*. Austin: University of Texas Press (Obra original publicada em 1968).
- Ribeiro, M. (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge.
- Vieira, P. (2011). *Cinema no Estado Novo: a encenação do regime*. Lisboa: Colibri.
- Williams, R. (1993). *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Hammersmith: Fontana.

┌

|

└

—

—

└

|

┌