

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
CAMPUS BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Raíssa da Silveira Pimentel

**As representações sociais de Portugal pelas lentes de Paulo Rocha nos anos 60: análise
de Os Verdes Anos (1963) e Mudar de Vida (1966).**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Bauru
2025

Raíssa da Silveira Pimentel

As representações sociais de Portugal pelas lentes de Paulo Rocha nos anos 60: análise de Os Verdes Anos (1963) e Mudar de Vida (1966).

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação de Mestrado em Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), para obtenção do título de Mestre em Comunicação sob a orientação do Prof. Assoc. Denis Porto Renó.

Bauru

2025

P644r

Pimentel, Raíssa da Silveira

As representações sociais de Portugal pelas lentes de Paulo Rocha nos anos 60 : análise de Os Verdes Anos (1963) e Mudar de Vida (1966) / Raíssa da Silveira Pimentel. -- Bauru, 2025

181 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru

Orientador: Denis Porto Renó

1. Cinema. 2. Censura. 3. Comunicação. 4. Portugal. 5. Representações Sociais. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

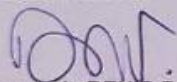
A relevância da pesquisa reside tanto no fortalecimento do debate sobre cinema e memória quanto no reconhecimento do audiovisual como agente ativo na preservação e disputa de narrativas históricas. Ao demonstrar como determinadas obras constroem representações de resistência frente a regimes autoritários, o estudo contribui para compreender os usos políticos da imagem e os processos de construção identitária no campo da comunicação. Sua contribuição metodológica também se destaca ao propor uma articulação interdisciplinar entre estética, história e comunicação, oferecendo um referencial analítico que pode ser replicado em futuros estudos e em diferentes contextos.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

The relevance of this research lies both in strengthening the debate on cinema and memory and in recognizing audiovisual production as an active agent in the preservation and contestation of historical narratives. By demonstrating how specific films construct representations of resistance in the face of authoritarian regimes, the study contributes to a deeper understanding of the political uses of images and the processes of identity construction within the field of communication. Its methodological contribution is also significant, as it proposes an interdisciplinary approach that articulates aesthetics, history, and communication, offering an analytical framework that can be replicated in future studies and across different sociopolitical contexts.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE RAÍSSA DA SILVEIRA PIMENTEL, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 22 dias do mês de setembro do ano de 2025, às 14h, no(a) Sala Coonecta e via <https://meet.google.com/xot-gybk-foy>, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de RAÍSSA DA SILVEIRA PIMENTEL, intitulada **As representações sociais de Portugal pelas lentes de Paulo Rocha nos anos 60: análise de Os Verdes Anos (1963) e Mudar de Vida (1966)**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado DENIS PORTO RENÓ (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento Jornalismo / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design / Unesp Bauru, Professora Associada MARIA CRISTINA GOBBI (Participação Presencial) do(a) Departamento de Jornalismo / Faculdade de Arquitetura Artes Comunicação e Design/ Unesp Bauru, Professor adjunto MARIA DE FÁTIMA LOPES CARDOSO (Participação Virtual) do(a) Média e Jornalismo / Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Professor Associado DENIS PORTO RENÓ

Programa de Pós-Graduação em Comunicação/ FAAC-UNESP

Área de Concentração: Comunicação Midiática

Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática

Banca Examinadora

Prof. Dr. Denis Porto Renó

Presidente / Orientador / FAAC-UNESP Bauru

Profa. Dra. Maria Cristina Gobbi

Docente / FAAC-UNESP Bauru

Profa. Dra. Fátima Lopes Cardoso

Docente / Escola Superior de Comunicação Social (ESCS) - Instituto Politécnico de Lisboa

Bauru, 22 de setembro 2025

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho diz respeito a uma trajetória pessoal e profissional. Esta que se fez tanto individual, mas também coletiva – desde o apoio dos chegados, como a partilha de conhecimentos dos profissionais da educação. Nesta pesquisa contém minha subjetividade, sensibilidade, muita leitura e o apreço pela sétima arte. Pode-se afirmar que a minha relação com o cinema se deu desde a infância e com o passar dos anos, possibilitou juntar duas coisas que tenho afeto e são fundamentais para mim: o cinema e a ciência. Desde os cinco anos de idade fazia questão de assistir um filme. Nascida nos anos 90, lembro-me dos domingos de manhã em que escolhia qual VHS assistir naquele dia. Posteriormente na adolescência e com os hormônios à flor da pele, busco refúgio no cinema para entender a revolta e sentimentos que não tinha compreensão. Assim, agradeço a mim mesma por não desistir, por confiar no meu caminho e por fazer acontecer mesmo diante das dificuldades.

Na introdução desta pesquisa cheguei a comentar que não foram com os livros de história que impulsionaram meu senso crítico, mas com o bom e velho cinema. No terceiro colegial, em 2012, realizei meu primeiro trabalho em que junto história e o cinema, fazendo uma análise do nazismo da Alemanha pela perspectiva do filme *Bastardos Inglórios* (2009) de Quentin Tarantino. Logo, tenho a agradecer imensamente a instituição escolar e os meus professores, ao utilizarem o cinema enquanto fonte pedagógica e mesmo com todos os desafios, proporcionar uma educação pública e de qualidade.

Tenho a agradecer também à minha família, meus pais Antônio e Sônia, pelo apoio e incentivo nessa jornada acadêmica. Ao meu companheiro Aroldo, pelo suporte, companheirismo e com quem compartilho meu dia a dia. Aos meus amigos, de Marília, de Bauru e de diferentes partes do caminho, pela força e amizade durante esta trajetória.

Agradeço as disciplinas cursadas que me ofereceram arcabouço teórico para a realização da pesquisa, onde também puderam contribuir na submissão de artigos para congressos científicos.

Ao meu orientador, o professor Denis Porto Renó. Agradeço por aceitar a proposta de pesquisa e embarcar nessa jornada comigo, como também pelas orientações, pelo respeito e ajuda nesse processo.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, por ter sido meu espaço de formação acadêmica, oferecendo um ensino de Pós-Graduação público e de excelência.

À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu meu empenho integral nesta pesquisa e contribuiu de forma decisiva para minha formação acadêmica.

E por fim, a Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design e a todos os funcionários da Unesp, onde juntos mantêm a universidade.

À memória de minha mãe.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Sequência do homem colocando a câmera para filmar debaixo do trem (00: 09: 12 - 00: 09: 15	32
Figura 2 – Pedreiros de Gustave Courbet (1849)	40
Figura 3 – As Respigadeiras de Jean-François Millet (1847)	40
Figura 4 – Revolução dos Cravos	54
Figura 5 – Decálogo do Estado Novo	61
Figura 6 – Cartaz do filme <i>A revolução de Maio</i> de António Lopes Ribeiro	64
Figura 7 - Diário Português	65
Figura 8 – Jornal Português	67
Figura 9 – Cartaz de <i>As pupilas do senhor Reitor</i>	69
Figura 10 – Imagem de um documentário da idealização da camponesa	70
Figura 11 – Ficha de censura	76
Figura 12 – Belarmino nas cenas iniciais do filme andando pelas ruas (00:02:36)	90
Figura 13 – Cenas iniciais do filme mostrando as linhas do trem e de fundo residências (00:00:05)	93
Figura 14– O trem passando sobre os trilhos separando os prédios com as casas simples (00:00:19)	93
Figura 15 – Maria e seu esposo na charrete indo para casa (00:10:03)	94
Figuras 16 – Início do filme mostrando o campo e a natureza: imagens de um riacho que escorre entre as pedras (00:01:18 – 00:01:31)	103
Figuras 17 – Início do filme mostrando o campo e a natureza: imagens de um riacho que escorre entre as pedras (00:01:18 – 00:01:31)	103
Figura 18 – Sequência das cenas iniciais do filme onde mostram o campo e em seguida aparece Afonso observando os prédios (00:01:34 – 00:01:47 – 00:02:03 – 00:02:08)	104
Figura 19 – Sequência de Afonso andando em sua moto pela cidade de Lisboa (00:2:57 – 00:03:42)	105
Figura 20 – Sequência onde o garçom enche o copo de cerveja e na outra imagem apresenta vários copos sobre a mesa de Afonso e seus amigos (00:05:25 – 00:05:27)	106
Figura 21 – Sequência da chegada de Júlio à Lisboa onde observa a estação de trem e o fluxo de pessoas (00:06:31 – 00:06:45 – 00:07:41)	107
Figura 22 – Júlio perdido na cidade (00:08:17)	108
Figura 23 – Chegada de Júlio ao seu destino (00:10:05)	109
Figura 24 – Sequência em que Afonso leva Júlio e Ilda para passear, mostrando a arquitetura e a paisagem de Lisboa (00:30:31 – 00:30:45 – 00:32:14)	110
Figura 25 – Júlio observando as vitrines (00:11:14 – 00:11:23)	113
Figura 26 – Júlio no <i>hall</i> do prédio olhando para o pássaro (00:12:08 – 00:12:20)	113
Figura 27 – Ilda rindo de Júlio com o seu chapéu em seu rosto (00:13:04)	114
Figura 28 – Ilda na janela da clave de sapateiro onde Júlio trabalha (00:14:06)	116
Figura 29 – Sequência do passeio pelo campo de Júlio com Ilda (00:23:56 – 00:24:49)	118
Figura 30 – Sequência de Afonso e Júlio pelas ruas de Lisboa onde posteriormente avistam Júlia ajudando a sua patroa (00:28:31 – 00:28:48)	118
Figura 31 – Na sequência temos Júlio e Afonso no restaurante mais <i>chic</i> e na outra cena estão em um restaurante mais humilde (00:34:01 – 00:34:52)	120

Figura 32 – Na sequência temos Júlio e Afonso no restaurante mais <i>chic</i> e na outra cena estão em um restaurante mais humilde (00:34:01 – 00:34:52)	120
Figura 33 – Júlio e Ilda tomando um chá na casa de sua patroa (00:41:17)	122
Figura 34 – Quadro da casa da patroa de Ilda (00:41:09)	122
Figura 35 – Sequência de Ilda assistindo televisão e reproduzindo os gestos da mulher na tela (00:35:54 – 00:35:56)	123
Figura 36 – Sequência de Ilda levando Júlio para o quarto de sua patroa (00:43:40 – 00:43:51)	125
Figura 37 – Sequência de Ilda desfilando com as roupas de sua patroa para Júlio (00:44:05 – 00:44:12 – 00:45:01 – 00:45:24)	126
Figura 38 – Júlio na cena final encurralado pelos carros com os faróis ligados direcionados para ele (01:26:08)	133
Figura 39 – Cena inicial do filme onde uma mulher empunha uma enxada (00:01:55)	134
Figura 40 – Sequência do encontro de Adelino e Júlia (00:09:35 – 00:11:49 – 00:12:14 – 00:12:53)	141
Figura 41 – Família reunida na mesa compartilhando uma refeição (00:17:54)	142
Figura 42 – Família em volta da mesa em um momento descontraído (00:18:50)	143
Figura 43 – Bois cruzando a água (00:53:55)	143
Figura 44 – Mulheres trabalhando na praia de Furadouro recolhendo areia	145
Figura 45 – Adelino e Júlia conversando enquanto as mulheres da vila recolhem seus pertences (00:30:20)	145
Figura 46 – Sequência de Adelino, Júlia e Raimundo na roda de dança na festa tradicional da vila (00:26:57 – 00:27:48 – 00:27:49 – 00:27:54 – 00:27:56 – 00:28:06)	148
Figura 47 – Albertina roubando dinheiro da capela (01:02:20 – 01:02:24)	149
Figura 48 – Albertina segurando a faca: Adelino e Albertina conversando no celeiro	150
Figura 49 – Albertina segurando a faca: Adelino e Albertina conversando no celeiro	150
Figura 50 – Fábrica onde Albertina trabalha (01:16:58)	151
Figura 51 – Sequência de Adelino e outros pescadores no trabalho da pesca em alto mar (0:14:56 – 0:15:10 – 00:15:22 – 00:15:27 – 00:15:39)	153
Figura 52 – Sequência de Adelino trabalhando em alto mar desgastado (00:40:26 – 00:40:29 – 00:40:40 – 00:40:48 – 00:40:55 – 00:41:02 – 00:41:46 – 00:43:04)	155
Figura 53 – Sequência de Adelino sendo avaliado para admissão de um trabalho (01:05:55 – 01:06:24 – 01:06:52 – 01:07:18)	157
Figura 54 – Adelino olhando para o horizonte enquanto dá uma pausa no seu trabalho: Adelino dentro de uma capela (1:00:13 – 1:01:06)	159
Figura 55 – Adelino olhando para o horizonte enquanto dá uma pausa no seu trabalho: Adelino dentro de uma capela (1:00:13 – 1:01:06)	159

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I – RECONTANDO O PASSADO POR MEIO DAS IMAGENS EM MOVIMENTO	30
1.1 Cinema e representação social	37
1.2 O cinema como meio: a estetização e politização da arte	47
CAPÍTULO II – CINEMA E DITADURA: A TRANSIÇÃO DO ESTADO NOVO PARA O NOVO CINEMA	53
2.1 O ditador Salazar entra em cena	56
2.2 O cinema português: entre a mordaza e a imposição temática	62
2.2.1 Silêncio forçado: a censura no cinema português	70
2.3 O Novo Cinema Português no Estado Novo	79
2.3.1 O neo-realismo literário e os Cineclubes: resistência e renovação para um Novo Cinema	81
2.3.2 Surge um Novo Cinema	86
CAPÍTULO III – PELO OLHAR POÉTICO DE PAULO ROCHA: ANÁLISE DE OS VERDES ANOS E MUDAR DE VIDA	98
3.1 Os Verdes Anos	101
3.1.2 Representação do espaço urbano x rural	103
3.1.3 Juventude portuguesa: tradição e conflitos de classe	112
3.1.4 Corpo e subjetividade feminina (Ilda)	123
3.1.5 Júlio: violência e desencanto	128
3.1.6 O que <i>Os Verdes Anos</i> nos dizem sobre Portugal?	133
3.2 Mudar de Vida	137
3.2.1 O sujeito em transição: retorno, memória e esvaziamento	139
3.2.2 Mulheres em movimento: entre o julgamento e a resistência	144
3.2.3 Trabalho, modernização e exclusão	151
3.2.4 Afetos, ruína e solidariedade possível	157
3.2.5 O que <i>Mudar de Vida</i> nos diz sobre Portugal?	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	180
REFERÊNCIAS DE FIGURAS	181

PIMENTEL, Raíssa. **As representações sociais de Portugal pelas lentes de Paulo Rocha nos anos 60: análise de *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966)**. Dissertação de Conclusão (Mestrado em Comunicação) – FAAC – UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Denis Porto Renó, Bauru, 2025.

Resumo: Este estudo tem como objetivo analisar as representações sociais presentes nos filmes *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966), dirigidos por Paulo Rocha, um dos principais nomes do Novo Cinema português. Essas obras foram produzidas em plena década de 1960, sob o regime autoritário do Estado Novo, liderado por António de Oliveira Salazar, período em que a censura fílmica impunha rígidos controles à produção cultural. Diante desse cenário, cineastas como Rocha recorreram a estratégias simbólicas e narrativas alegóricas para expressar críticas sociais, explorando temas como alienação, desajuste social e o anseio por transformação. A análise foi conduzida com base na metodologia de análise fílmica desenvolvida por Golliot-Lété e Vanoye, a qual permite examinar a articulação entre os aspectos narrativos, visuais e sonoros das obras. Essa abordagem é complementada por uma pesquisa bibliográfica e documental, que inclui fontes históricas, registros de censura e textos críticos. Diante das análises realizadas, os resultados obtidos indicam que o cinema de Paulo Rocha traz à tona representações de um Portugal até então oculto pela censura vigente, especialmente no que diz respeito à crítica ao governo e a temas que fugiam dos valores e “bons costumes” impostos pelo regime. Nesse sentido, sua filmografia se apresenta como vanguarda e denúncia poética. Ademais, foi possível compreender de que maneira o cinema pode se constituir como um espaço de resistência simbólica e de produção de sentidos diante de um regime autoritário, como o Estado Novo português.

Palavras-chave: Cinema; Censura; Comunicação; Portugal; Representações sociais.

PIMENTEL, Raíssa. *The Social Representations of Portugal through the Lens of Paulo Rocha in the 1960s: An Analysis of Os Verdes Anos (1963) and Mudar de Vida (1966).* Master's Thesis (Master's Degree in Communication) – FAAC – UNESP, supervised by Prof. Dr. Denis Porto Renó, Bauru, 2025.

Abstract: This study aims to analyze the social representations present in the films *Os Verdes Anos* (1963) and *Mudar de Vida* (1966), directed by Paulo Rocha, one of the leading figures of the Portuguese Novo Cinema movement. These works were produced during the 1960s, under the authoritarian regime of the Estado Novo, led by António de Oliveira Salazar — a period marked by strict censorship over cultural production. In response to this context, filmmakers like Rocha resorted to symbolic strategies and allegorical narratives to express social criticism, exploring themes such as alienation, social dislocation, and the desire for transformation. The analysis was conducted using the film analysis methodology developed by Golliot-Lété and Vanoye, which enables the examination of the articulation between the narrative, visual, and sound elements of the films. This approach was complemented by bibliographic and documental research, including historical sources, censorship records, and critical texts. Based on the analyses conducted, the results indicate that Paulo Rocha's cinema brings to light representations of a Portugal previously concealed by the censorship of the period, particularly regarding criticism of the government and themes that deviated from the values and “good morals” imposed by the regime. In this sense, his filmography emerges as an avant-garde and poetic form of denunciation. Furthermore, the research made it possible to understand how cinema can constitute a space of symbolic resistance and meaning-making under an authoritarian regime such as the Portuguese Estado Novo.

Keywords: Cinema; Censorship; Communication; Portugal; Social representations

INTRODUÇÃO

Pesquisar o passado por meio das imagens em movimento é resgatá-la não no sentido de repreendê-la, mas de um “construir”. Dessa forma, propusemos olhar para o passado, porém com os olhos do presente. Assim como o pensamento de Walter Benjamin, reiteramos que a história não é fixa. Pelo contrário, ela é passível de interpretações e de crítica. A história – seja no registro escrito ou oral – possui caminhos difíceis, pois por um lado ela pode estar suscetível a um olhar dominante ou nostálgico; ou limitada pelo espaço vivenciado de quem os narrou. Por esses motivos, investigar o passado não é uma tarefa fácil. Mas, lançamos nesse desafio, onde as ideias, as intenções e ações das imagens em movimento serão instrumentos e vestígios para o nosso estudo.

Navegamos então pelo cinema como fonte de pesquisa. É sabido a fascinação dessa sétima arte desde a sua invenção. Este que nos instiga, traz emoções e indagações. Ademais, mais que livros de história e/ou sociologia, ou alguma literatura clássica, foi o cinema que lançou luz das minhas fontes de conhecimento e de sensibilidade pessoal. Posteriormente no interior paulista, o cinema tornou-se objeto de estudo na Universidade Estadual Paulista (Unesp – Marília), no curso de Ciências Sociais. Por meio de grupos de extensão sobre cinema, como também as idas ao clube de cinema de Marília, puderam contribuir para o enriquecimento e repertório, para a realização do meu trabalho de conclusão de curso. E assim, nasceu o estudo sobre a análise cinematográfica do filme brasileiro *A queda* (1978) de Ruy Guerra.

A ideia de pesquisar o cinema de Paulo Rocha como tema de dissertação de mestrado, deu-se por meio desses interesses pessoais e da pesquisa anterior, assim como o *continuum* em ampliar os conhecimentos e entendimentos sobre o cinema. Porém, não apenas na perspectiva sociológica, mas também da comunicação. Portanto, os objetivos ao qual nos propusemos foram apreender as produções de sentido no cinema de Paulo Rocha, importante diretor português.

Logo, será intenção neste estudo, buscar a relação da película com o contexto político do Estado Novo em que a obra estava inserida. Sendo assim, este trabalho tem como proposta analisar as representações sociais da sociedade portuguesa, presente nas obras cinematográficas de Paulo Rocha, *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966). Nesse sentido, pretende-se pensar na produção de sentido que a comunicação traz ao indivíduo e como ela mostra as transformações sociais que ocorreram naquele período.

Poeta visual em meio às sombras e luzes do país, Paulo Rocha foi um diretor que trouxe significativas mudanças ao cinema português. Captura por meio das imagens em movimento, a

sensibilidade e as mudanças sociais que estavam ocorrendo no século XX. Ele carregava nos olhos o peso e a beleza da terra lusitana, onde a tradição e a modernidade, a angústia e a esperança, estavam presentes em seus filmes.

Produzido por Cunha Telles e contando com a trilha sonora de Carlos Paredes, *Os Verdes Anos* (1963) trouxe à superfície a dureza e a ternura da juventude lisboeta, os sonhos engaiolados entre os muros da ditadura e as tensões entre o campo e a cidade, como também entre o “velho” e o “novo”. Assim, mostrou um olhar diferente de Portugal em comparação com os filmes alinhados ao regime.

Com *Mudar de Vida* (1966), Rocha voltou seu olhar ao litoral português, sobre o trabalho árduo dos pescadores e à luta constante pela sobrevivência. Cada imagem no decorrer do filme revela o rosto melancólico do povo português. Inspirado pelo Neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, nos mostrou os detalhes do cotidiano e dos símbolos escondidos na cultura popular.

Não é por acaso que Paulo Rocha está no centro de debates sobre a transformação do cinema português. Existe toda uma discussão se foi com este diretor e em *Os Verdes Anos* que marcou o fim do “velho cinema” para o novo cinema. Independente disso, não nega-se a importância do seu estilo cinematográfico e as suas contribuições para o novo movimento que estava se formando. A este me refiro ao Novo Cinema, onde foi um movimento que surgiu em meio ao governo totalitário de Salazar, refletindo o atraso político de Portugal. Grandes nomes de cineastas compõem esse núcleo, sendo um dos que se destaca é Paulo Rocha.

Devido a isso, este estudo elegeu as obras deste diretor, uma vez que, para além do seu nome renomeado como artista, nos possibilita por meio de suas obras os entendimentos da conjuntura política e cultural de Portugal dos anos de 1960¹. Por meio da linguagem cinematográfica, o diretor teve como intenção retratar essa época, envolvendo em sua narrativa a representação de um país diferente dos filmes oficiais do regime.

Além disso, os anos 1960 foram marcados por profundas mudanças culturais e políticas, um período de transformações radicais que despertaram um senso coletivo de renovação. Foi uma época em que o velho e o novo se confrontaram em diferentes dimensões — política, cultura, sociedade e economia. A juventude emergiu como protagonista, impulsionada pela

¹ Umberto Eco, cuja obra sobre a “Obra aberta” enfatiza que a arte, incluindo o cinema, é constantemente reinterpretada conforme seu contexto histórico, o que permite que esses filmes sejam vistos como um reflexo direto das circunstâncias sociais e políticas daquele período. O cinema, portanto, tornou-se um veículo essencial de crítica social e de construção da memória histórica e coletiva, oferecendo uma janela para a compreensão da complexa realidade portuguesa dos anos 1960. Dessa forma, ao analisarmos os filmes de Paulo Rocha, percebemos que eles vão além do entretenimento, constituindo-se como documentos culturais que dialogam com as tensões e contradições vividas no contexto de um Portugal controlado pelo governo de Salazar.

explosão demográfica do pós-guerra. Essa nova geração, numerosa e inconformada, começou a questionar normas e valores tradicionais, desafiando estruturas estabelecidas. Eram anos de protestos e efervescência social, com jovens tomando as ruas para exigir mais liberdade, igualdade e direitos civis.

No campo das artes, o cinema, a literatura e as artes visuais assumiram um papel de resistência e experimentação. O Novo Cinema buscava libertar-se dos padrões narrativos e estéticos do passado, optando por explorar temas políticos, sociais e existenciais com uma linguagem mais ousada e provocativa, rompendo com os filmes propagandísticos e idealizados do pós-guerra.

Importante pontuar que a política conservadora e ditatorial foi um dos fenômenos característicos da história da Europa no século XX. Sendo que os modos de governar nestes países² implicaram no “autoritarismo e agressividade internacional” (Costa, 2011, p. 325). Como também, a utilização dos meios de comunicação de massa, como instrumentos de propaganda política e de manipulação da opinião pública³. Esta ação, deve-se pelo fato de o cinema e a rádio serem os principais meios midiáticos da época (Giddens, 2008). Segundo Maria Helena Capelato (1998), a propaganda política é entendida como um fenômeno da cultura de massas e da sociedade, que consolidou-se com o avanço tecnológico dos meios de comunicação. Por esse motivo, a indústria cinematográfica foi alvo das ditaduras para a implementação de seus governos. Esta apropriação dos meios cinematográficos para a difusão de propagandas políticas e controle do cinema, expande as possibilidades para uma análise sobre os usos e as intenções de quem exerce a máquina cinematográfica em determinado recorte temporal de uma sociedade.

Como Ismail Xavier (2017) salienta, a obra de arte não se desassocia da sociedade, ao contrário, é produto dela. Sendo assim, o cinema apresenta-se como importante meio de comunicação e de instrumento de poder, tendo relação com o sujeito e a história. De forma assertiva, Golliot-Lété e Vanoye (1994) argumentam que para além do campo e da linguagem artística, essa sétima arte é um objeto culturalmente construído no campo discursivo em relação à sua época de produção. Logo, as produções fílmicas são carregadas de discursos e relações de poder, seja por quem o produz, seja pela sua condição sócio-histórica, pois “[...] todo filme

² Como apontou Costa, perpetuaram no poder: stalinismo na União Soviética; franquismo na Espanha; e peronismo na Argentina (2011, p. 325).

³ Esse sistema de produção cultural que pretende atingir toda a sociedade a fim de dominar as informações e moldar hábitos foi denominado de “indústria cultural”, criada pelos teóricos Theodor Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt.

tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens” (Ferro, 1992, p. 19).

O diretor Paulo Rocha, nesse sentido, utilizou da linguagem cinematográfica para representar as condições de sua época. Portanto, os personagens em sua película foram representados para retratar de forma crítica o momento histórico de seus respectivos períodos. Dito isto, os elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica configuram um significado e transformam, por meio de interpretações, o que foi recortado do real.

Em suma, o Estado Novo teve início em 1933, com Salazar (1926-1933) e Marcello Caetano (1933-1974), sendo o regime autoritário europeu mais longo durante o século XX (Costa, 2011). Nos sistemas de censura, em 1944, o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) substituiu o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), no que constituiu um processo de centralização do aparelho de controle da informação, sendo instituída “legalmente uma Comissão de Censura que tutelava a censura teatral e cinematográfica” (Cunha, 2010, p. 540). Obrigatoriamente, antes de serem exibidas, as películas tinham que passar pela Comissão de Censura aos Espetáculos que, a partir de 1957, passa a denominar-se Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos.

Após a eleição do Presidente do Conselho de Ministros, Marcelo Caetano, sobretudo na chamada “Primavera marcelista” – finais de 1968 a 1971 – houve uma desilusão política por conta da continuidade do regime ditatorial. Vale lembrar que o rigor com a retratação de temas que envolviam política e críticas sociais, permaneciam à crivo da censura. Nas próprias palavras de Caetano: “nada mudou nesta casa; nem o espírito, nem a devoção aos valores essenciais, nem a linha de ação” (Santos, 2004, p. 261). Em 1974, surgiu um documento intitulado “Diretrizes para uso da censura cinematográfica” que definia as normas que regeriam o que deveria ser censurado ou não. Também ficavam a crivo da censura temas que retratassem “uma exagerada preocupação social ou em que se sinta qualquer tendência comunizante”, como também “filmes que explorem as lutas de classe [...]”⁴. A censura, nesta perspectiva, tem como intuito permitir somente a veiculação de informações com a ideologia oficial do governo (Azevedo, 1999).

Compreender a censura é crucial para analisar as estratégias artísticas adotadas por Paulo Rocha para evitar que suas obras fossem barradas. Durante o Estado Novo, Portugal vivia sob uma censura rigorosa que afetava a comunicação e a produção cultural. Para estudar como a censura influenciou os filmes de Rocha, é essencial explorar a natureza e o funcionamento da

⁴ Artigo nº 40 de 1959. Estas “Diretrizes para uso da censura cinematográfica”, disponível na Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

censura na organização social e política da época. Como aponta Kushnir, “[...] toda censura é um ato político” (2004, p. 38). Assim, é importante refletir sobre os mecanismos utilizados pela censura para silenciar produções culturais que desafiassem o regime autoritário ou a ordem capitalista.

A obra *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (1997)⁵ de Martín Barbero ilumina esses pensamentos sobre a reflexão da comunicação midiática. Para compreender as relações entre mediação e midiatização, é essencial esclarecer, mesmo que de forma sucinta, as ideias propostas por Barbero. Segundo o teórico, a comunicação deve ser entendida como uma questão de mediação, onde o foco das pesquisas não está nos meios em si, mas nas relações sociais que ocorrem durante o processo de recepção. Nesse sentido, podemos entender que a sociedade não é composta exclusivamente pela mídia.

Ao propor a superação dos meios para focar na sociedade, Barbero nos leva a refletir sobre a mediação como o momento de construção de significados, realizados por meio das interações sociais estabelecidas em contextos sócio-históricos e culturais específicos (Barbero, 1997, p. 284). Dessa forma, são inegáveis os impactos e consequências da midiatização na sociedade contemporânea por meio da mediação. A mediação, nesse sentido, constitui a percepção de que não temos um conhecimento direto da realidade; ao contrário, ela é filtrada por um ponto de vista que pode ser social, cultural ou ideológico. Assim, os processos de produção de sentido têm o potencial de afetar os modos, as práticas, os valores e a forma como os indivíduos representam o mundo.

Como a mídia (seja televisiva, jornalística ou cinematográfica) não é neutra, podemos observar as relações entre indivíduo e sociedade, e como estas operam na difusão de ideias e no que se deseja expressar. Nesse sentido, é amplamente aceito que os receptores não são sujeitos passivos, mas participantes ativos na disseminação de valores e informações. Assim, a análise da linguagem pode ser entendida como o processo de atribuição de significado a uma imagem, o que pode evocar em cada analista e/ou espectador percepções e sensações distintas da realidade. Nesse sentido, percebemos o mundo conforme a sociedade em que estamos inseridos, de modo que não conhecemos as coisas em si, mas através de conceitos culturais, eleitos para

⁵ A proposta atualizada de Martín-Barbero considera as mediações não só como pontes culturais e sociais, mas como redes complexas onde a comunicação é permeada pela interculturalidade, pelo hibridismo e pela disputa de significados em um mundo digital e globalizado. Entretanto, optou-se pela obra de 1997, no qual enfatizava o papel central das práticas culturais, do cotidiano e das mediações entre a mídia e o público, deslocando a comunicação do simples ato de transmissão para uma dinâmica complexa de construção de sentido. Tais ideias, ainda assim, são importantes para a compreensão dos objetivos deste estudo, e por essas razões utilizou-se da obra mais antiga deste autor.

sua representação material ou mental. Dessa forma, o significado é ampliado – cada imagem cumpre uma finalidade artística e/ou dramática que transcende sua aparência.

Diante dos apontamentos levantados, entende-se que a imagem provoca uma impressão ao estabelecer contato com o sentido; ou seja, as imagens podem se originar e habitar as esferas mais profundas da psique humana. Essa concepção pode ser compreendida a partir da obra de Guillermo Orozco Gómez (2005). Embora o autor trabalhe com a análise da relação entre o telespectador e a televisão, essas reflexões também podem ser aplicadas ao cinema. Em consonância com o que foi exposto, o autor afirma que:

Essa qualidade de representação, além de permitir uma “reprodução” da realidade de maneira fidedigna, permite ao meio televisivo “provocar” uma série de reações na sua audiência, algumas de caráter estritamente racional, mas outras fundamentalmente emotivas (Gómez, 2005, p. 29).

As imagens apresentadas, portanto, não são meras representações da realidade, mas signos. A abordagem indireta dos signos permite explorar temas mais profundos e expandir seus significados, com o poder de suscitar leituras psicológicas, sociológicas, políticas, ideológicas, entre outras. Esse emaranhado de signos sugere algo além do que está imediatamente visível, oferecendo uma amplitude de interpretações. Esses processos de interpretação estão ancorados em um conjunto de subjetividades, onde cada olhar é único. Assim, o sentido não reside na obra em si, mas na leitura de quem a interpreta (Rancière, 2009).

Logo, podemos conceber as imagens como produtoras de sentido. Ademais, como já havia mencionado, elas possibilitam representar situações e características culturais de nossa sociedade, capaz de provocar mudanças no pensamento coletivo e individual. A mídia, por exemplo, se utiliza desses meios, a fim de construir e disseminar suas mensagens e conteúdos, por meio do uso das imagens. Tal fato não passa despercebido pelo Estado Novo, em que por meio da coesão e censura, passou a implementar medidas institucionais para proibirem conteúdos que ferissem a moral e os bons costumes, como também reforçar sua legitimação e *status quo*. A censura, nesta perspectiva, tem como intuito permitir somente a veiculação de informações com a ideologia oficial do governo (Carneiro, 2011).

As instâncias políticas, portanto, procuraram exercer controle sobre o discurso das produções cinematográficas que faziam críticas sociais à realidade do país. Esse controle imposto pelo governo ditatorial pode ser visto como uma reação ao perceber o cinema como uma ameaça, uma vez que a sétima arte se torna um meio poderoso de mediação. Segundo Martín Barbero (1997), a mediação desempenha um papel crucial na difusão de ideologias e mentalidades. Como propõe este autor, é essencial reconhecer que os indivíduos não são meros

receptores passivos. Essa perspectiva permite considerar o receptor como um sujeito ativo no processo comunicacional. Portanto, é importante entender que as mediações não são neutras; elas refletem disputas políticas e ideológicas. Um exemplo disso é a mídia, onde diferentes tipos de tensões são evidentes, com notícias produzidas por forças hegemônicas que competem pelo poder e pela influência sobre seus públicos. Nesse contexto, a ditadura forçou os cineastas dos anos 60 a desenvolver novas formas de filmar e expressar o que não podia ser dito diretamente.

Assim como Martín-Barbero observa as mediações culturais como espaços de disputa e ressignificação, outro importante pensador nos oferece uma leitura igualmente complexa da representação na cultura, mas esta por meio da alegoria. Walter Benjamin em *O Drama do Barroco Alemão* (1984), aprofundou-se na ideia da alegoria como uma técnica que fragmenta e recompõe o sentido, especialmente em tempos de crise. Para Benjamin, a alegoria é uma linguagem que se presta ao expressionismo das dores e ambiguidades humanas, evocando imagens de ruína e perda, e mostrando uma visão desiludida da história. Ao contrário dos símbolos que encerram um significado único e fixo, a alegoria benjaminiana se constrói sobre a multiplicidade e a ambiguidade, permitindo-nos ver na representação barroca um reflexo da condição histórica e existencial do ser humano. Assim, ambos os autores, cada um a seu tempo, revelam como as transformações tecnológicas influenciam e redefinem a maneira como as sociedades constroem, interpretam e contestam significados.

Portanto, para evitar que suas obras fossem barradas pela censura, muitos cineastas recorreram ao uso de alegorias como estratégia de resistência. O filósofo Walter Benjamin destaca a importância da alegoria como ferramenta crítica, afirmando que a alegoria pressupõe a arbitrariedade entre significante e significado, uma vez que é aberta à exegese, havendo várias possibilidades de análise de seu significado⁶.

A palavra “alegoria” vem do grego *allós* – outro – e *agourein* – falar; sua tradução é “falar de outra forma”. Podemos entender a alegoria como uma forma de linguagem e pensamento que transmite sentidos além do intelecto puramente discursivo, instigando reflexões mais profundas. Essa forma de narrativa utiliza elementos concretos para expressar significados abstratos, criando um significado que vai além da imagem representada e aponta para outros níveis de conteúdo. Assim, a alegoria se configura como uma atividade cognitiva

⁶ Em suma, o efeito alegórico pode ser gerado pela sucessão de imagens que produzem um sentido que “ultrapassa” o seu sentido literal. Por meio da análise e leitura crítica pelo sentido figurado que a imagem sugere, podem ser reveladas possíveis significações contidas na alegoria. Dessa forma, é importante analisar onde a alegoria está inserida, ou seja, é necessário o entendimento do contexto histórico e dos meios de produção que a geraram.

consciente de quem a utiliza. Nesse sentido, a alegoria opera no campo do simbólico para propor ideias ou reflexões sobre o mundo histórico.

Segundo Benjamin, no primeiro capítulo de seu livro *Drama Trágico e Tragédia*, ao investigar as peças teatrais do barroco alemão do século XVII, ele observou que o conceito de alegoria havia sido negligenciado pelos críticos e estudiosos da época, devido ao seu exagero, não recebendo a devida importância na análise. No entanto, é em meio a essas “ruínas” e peças obscuras que o filósofo encontrou uma maior transparência da época. No último capítulo do livro, “Alegoria e Drama Trágico”, Benjamin conclui com sua teoria sobre a alegoria. Ele argumenta que a alegoria não deve ser vista apenas como um modo de ilustração, como era considerada pela tradição classicista, mas como uma forma de expressão que se relaciona com a linguagem e a escrita (Benjamin, 1984, p. 184). Dessa forma, busca-se compreender a alegoria como uma categoria estética capaz de refletir as características de sua contemporaneidade. Assim, pelas alegorias se revelaria a verdadeira “fisionomia da história que lhe é presente” (Pereira, 2007, p. 52), sendo a ruína uma representação dessa transitoriedade.

De maneira similar, Bill Nichols (2005), teórico e professor de cinema, argumenta que os filmes de ficção distinguem-se dos documentários, que se propõem a apresentar o mundo histórico. Nichols sugere que o cinema de ficção é essencialmente alegórico, englobando um jogo de pluralidade de sentidos. Nesse contexto, a alegoria se atém à função de transmitir uma mensagem cifrada, permitindo a representação de várias possibilidades de pensamento. O cinema de ficção, portanto, utiliza a alegoria para criar antíteses e significações múltiplas dentro de um mesmo enredo, provocando uma construção paradoxal onde as ideias “habitam” o mesmo espaço narrativo. Assim, a análise cinematográfica se torna um procedimento de levantamento de hipóteses, ao invés de uma apreensão integral da mensagem.

A alegoria também pode ser analisada para além da linguagem discursiva, como pelos sons, ou como a câmera se direciona e se enquadra, e a sua *mise-en-scène*. Estes elementos que compõem a unidade estilística nos levam a assimilar ideias, sentimentos e sensações ao nos depararmos com ela. Assim, a análise da linguagem pode ser definida como o processo de atribuição de significação a uma imagem, que pode provocar em cada analista e/ou espectador, visões e sensações diferentes da realidade. Dessa maneira, a sua significação é ampliada – cada imagem cumpre uma finalidade artística, como também dramática que transcende a sua aparência.

Através da análise crítica e da leitura figurada das imagens, é possível revelar as significações contidas na alegoria. Nesse sentido, é fundamental compreender o contexto histórico e os meios de produção que geraram a alegoria para uma análise completa. A alegoria

é frequentemente retomada em momentos de crise, tanto na sociedade quanto no indivíduo, e se manifesta de formas distintas em diferentes operações estéticas e contextos históricos. Cada elemento em uma imagem alegórica expressa um significado além do manifesto, apontando para outros níveis de conteúdo.

Os filmes, como produções do imaginário de seus criadores, permitem a apreensão de elementos integrantes da realidade. Esses imaginários não refletem passivamente, mas interpretam concretamente as realidades sociais. As obras de Paulo Rocha, por exemplo, apresentam um desafio e promovem resistência, utilizando a forma poética e um olhar crítico para recusar os ditames da sociedade totalitária. Suas imagens buscam revelar a realidade ocultada, reprimida e alterada. Ao retratar as questões de seu país, Rocha projeta na esfera familiar, em suas narrativas fílmicas, os retratos da subalternidade e da dominação dos indivíduos daquele período.

Definimos o recorte temporal para as obras cinematográficas dos anos de 1960 – período em que Paulo Rocha produziu seus filmes. Para entender como o cinema de Rocha representou e reflete as realidades sociais e políticas da época, foi essencial realizar um levantamento e análise de jornais, revistas, depoimentos e arquivos daquela época. Esses materiais ajudaram a enriquecer o conhecimento sobre a produção do cinema de Portugal e a forma com o diretor usou a sétima arte para explorar o período histórico e como representa essa realidade em suas narrativas cinematográficas.

Para isso, o presente estudo foi organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo dedica-se a discutir o cinema enquanto documento fílmico, abordando as representações da realidade e sua importância como meio de comunicação. Parte-se da ideia de que o filme possui dois valores fundamentais: o objetivo e o sensorial. Esses elementos são cruciais para compreendermos como a obra atravessa e comunica sentidos. Refletir sobre tais aspectos foi essencial para o entendimento das representações sociais no cinema, bem como para discutir se o que é projetado na tela corresponde, de fato, à realidade.

Ao longo das leituras, constata-se que as ideologias e os discursos presentes em uma obra cinematográfica são produtos de dinâmicas sociais e políticas. Ou seja, o filme não é uma criação neutra, mas carrega em si intencionalidades, objetivos e posicionamentos. Mas por que o cinema? Sabe-se da revolução que representou a fotografia, mas com a imagem em movimento instaura-se uma nova forma de representação, mais próxima da experiência real. Por essa razão, o cinema tornou-se um meio de comunicação essencial, sobretudo para regimes políticos que buscavam legitimar seus projetos de poder. É nesse contexto que autores como Marc Ferro e Siegfried Kracauer refletem sobre o cinema como fonte e documento histórico,

destacando sua relevância para o entendimento das sociedades por meio das obras cinematográficas. As representações no cinema têm, portanto, a capacidade de atuar como fontes simbólicas e expressivas da história, ao mesmo tempo em que influenciam, interferem e revelam as dinâmicas sociais de uma época. Não se trata da “verdade” absoluta, mas de uma representação da realidade — e essa distinção é fundamental.

A relação entre cinema e realidade suscita debates e reflexões, pois esses dois conceitos se entrelaçam de forma complexa, levantando questões sobre a natureza da representação cinematográfica e sua conexão com o mundo real. Assim, as representações no cinema não são meros reflexos da realidade, mas construções significativas, moldadas por escolhas estéticas, ideológicas e narrativas. O cinema retrata representações sociais a partir de uma seleção particular feita pelo artista, que está inserido em determinado contexto histórico, e pela interpretação do espectador, que também carrega suas próprias experiências e referências. Em *Obra Aberta* (1960), Umberto Eco explora essa relação entre a obra de arte — que transmite significado — e o público — que a interpreta. Segundo Eco, a obra nunca é definitiva, pois está em constante diálogo com o artista e com o público, e seu significado se transforma ao longo do tempo.

Por essas razões, muitos regimes autoritários utilizaram (e ainda utilizam) o cinema como instrumento de manipulação e controle social. No entanto, o cinema também pode funcionar como forma de resistência, dando voz a discursos alternativos e questionando as estruturas de poder. Assim, o cinema constitui-se como uma expressão significativa da vida cultural contemporânea, além de ser um importante meio de registro simbólico e social. Nesse sentido, o conceito de representações sociais torna-se essencial para compreendermos como o sujeito se insere e se transforma no tempo e no espaço em que vive, permitindo que o cinema seja interpretado tanto como reflexo quanto como forma ativa de intervenção no mundo.

O segundo capítulo dedica-se a apresentar, de forma sintética, o contexto histórico do Estado Novo em Portugal, os mecanismos de censura instaurados durante esse regime, bem como o surgimento do movimento do Novo Cinema, que marcou uma virada significativa na estética e na abordagem temática do cinema português, rompendo com as convenções do chamado “cinema velho”. Nesse movimento, a figura de Paulo Rocha é central, sendo amplamente reconhecida a importância de sua obra *Os Verdes Anos* como marco inaugural dessa nova fase do cinema nacional.

O século XX foi caracterizado por intensos conflitos políticos e ideológicos que transformaram o cenário global. Regimes autoritários, como o fascismo na Itália e o nazismo na Alemanha, serviram de modelo para outras ditaduras, como foi o caso de Portugal sob o

salazarismo. António de Oliveira Salazar surgiu como uma figura de estabilidade e promessa num país fragilizado pela guerra e pela pobreza. No entanto, à luz da teoria de Hannah Arendt (1979), é possível compreender que o governo do Estado Novo assumiu contornos nitidamente autoritários, com forte inclinação à direita conservadora, repúdio ao liberalismo e defesa de um Estado centralizado, hierárquico e protecionista. O uso dos meios de comunicação como instrumento de propaganda e manutenção do regime também foi uma estratégia fundamental — ainda que muitas vezes negada pelo próprio Salazar.

Como destaca Arendt, o controle das massas em regimes autoritários é facilitado pela alienação e pela manipulação da verdade, o que permite a consolidação do poder sem resistência significativa. No caso português, a chamada “Política do Espírito” revela o empenho do Estado em promover sua ideologia dominante e neutralizar discursos divergentes. A propaganda passou a desempenhar um papel essencial na formação de uma identidade nacional alinhada aos valores do regime — como a fé católica, o culto à pátria e a exaltação da família. A censura, por sua vez, tornou-se um dos pilares desse controle, suprimindo conteúdos considerados ofensivos à moral, à ordem pública ou à imagem do governo. Esse controle não se restringia à imprensa, mas se estendia a outras formas de expressão artística, como o teatro, a literatura e, sobretudo, o cinema.

As produções cinematográficas do período reproduziam as diretrizes do Estado, promovendo um imaginário nacionalista e idealizado. Buscava-se enaltecer os feitos históricos e reforçar os valores da tríade ideológica “Deus, Pátria e Família”. Para tanto, criaram-se órgãos como o Secretariado de Propaganda Nacional e iniciativas como o *Cinema do Povo Ambulante*, cujo conteúdo reforçava os padrões e valores aprovados pelo regime. Diretores como António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros foram nomes-chave nesse cinema alinhado à propaganda salazarista, produzindo filmes que exaltavam episódios históricos e figuras nacionais, dentro da lógica oficial.

Contudo, artistas dissidentes enfrentavam censura, limitações e vigilância constante. O controle da produção cultural era intensificado por instituições como o Serviço Nacional de Informações (SNI) e a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), responsáveis por fiscalizar, reprimir e impedir a circulação de obras consideradas subversivas ou contrárias aos ideais do regime. Muitas dessas obras eram cortadas, censuradas ou simplesmente proibidas de exibição.

Mesmo diante de tamanha repressão, emergiu um movimento que buscava romper com as amarras do Estado Novo: o Novo Cinema português. Inspirado por movimentos internacionais como o neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, esse novo olhar

encontrou também eco no neorrealismo literário e no fortalecimento dos cineclubes portugueses. O Novo Cinema herdou do realismo literário a sensibilidade para representar a vida social e os dramas humanos com profundidade e honestidade. Já os cineclubes desempenharam um papel fundamental como espaços de resistência cultural e oposição política, funcionando como focos de formação crítica e circulação de ideias contrárias ao regime.

Cada obra desse movimento possui uma linguagem e uma proposta próprias, mas todas compartilham a intenção de denunciar, refletir e transformar. Por meio das imagens, revelam-se sinais de uma mudança cultural em curso — sinais ainda tímidos, mas que apontam para a urgência de uma nova representação do país e de seu povo. Este capítulo, portanto, é essencial para a análise estética e discursiva das obras de Paulo Rocha, e para compreendermos como esse cinema se constrói como resistência simbólica ao projeto político dominante.

O terceiro capítulo é dedicado à análise fílmica das obras selecionadas, conduzida de forma criteriosa e fundamentada nas propostas metodológicas de Vanoye e Goliot-Lété. Cabe ressaltar que este trabalho não se propõe a abordar a recepção crítica ou pública dos filmes, concentrando-se exclusivamente nas representações construídas pelas obras em si. Além disso, destaca-se que tais análises são realizadas a partir de uma perspectiva estrangeira em relação ao contexto português, o que torna o exercício interpretativo ainda mais desafiador e exige um cuidado redobrado na leitura das imagens, discursos e narrativas.

As análises não foram organizadas segundo a linearidade cronológica dos enredos, mas estruturadas a partir de eixos temáticos considerados relevantes para a reflexão proposta. No caso de *Os Verdes Anos*, os seguintes núcleos foram estabelecidos:

1. Representação do espaço urbano x rural:

Este eixo busca observar de que modo Paulo Rocha filma e contrapõe os espaços rural e urbano em Portugal, revelando um olhar crítico sobre os deslocamentos internos e a desromantização da figura do migrante rural. A cidade não aparece como um lugar de acolhimento, mas como um espaço duro e excludente, revelando as dificuldades enfrentadas por aqueles que buscavam melhores condições de vida no contexto urbano.

2. Juventude portuguesa: tradição e conflitos de classe:

Aqui se analisa como os jovens personagens se posicionam diante das estruturas sociais que os cercam. As contradições de classe emergem por meio de gestos, olhares e silêncios, revelando fronteiras sociais invisíveis que delimitam o acesso a certos espaços da cidade. O filme expõe os limites simbólicos e materiais da mobilidade social na sociedade portuguesa do período.

3. Corpo e subjetividade feminina (Ilda):

Por meio da personagem Ilda, o filme apresenta dois elementos centrais: de um lado, a incorporação de novas dinâmicas relacionadas ao papel da mulher na sociedade urbana; de outro, a permanência de uma moral patriarcal que impõe violência simbólica e física sobre os corpos femininos. Ilda é, ao mesmo tempo, resistência e transgressão — figura que desafia os padrões dominantes de comportamento e representação feminina.

4. Júlio: violência e desencanto:

A trajetória de Júlio revela não apenas o drama de um jovem deslocado na cidade, mas também a falência de um projeto social que prometia integração e progresso. Em sua desilusão, o personagem expressa o desencanto com uma modernização que não se concretiza plenamente e que, ao contrário, intensifica desigualdades, opressões e frustrações cotidianas.

5. O que *Os Verdes Anos* nos dizem sobre Portugal?

Por fim, este eixo propõe uma síntese teórica e histórica, ampliando a análise do filme para além da narrativa, conectando-o ao contexto político e social do país na década de 1960. A obra é lida como espelho das tensões e transformações em curso, revelando, por meio da linguagem cinematográfica, aspectos da sociedade portuguesa silenciados ou distorcidos pelo discurso oficial do regime.

Em *Mudar de Vida*, adotaram-se os mesmos critérios de análise empregados no primeiro filme, com base na metodologia de Vanoye e Goliot-Lété e orientados pelos mesmos eixos temáticos. A obra apresenta uma densidade simbólica que permite múltiplas interpretações, especialmente em relação aos processos de transformação social, às questões de classe, gênero e subjetividade. Os eixos estabelecidos foram:

1. O sujeito em transição: retorno, memória e esvaziamento:

Neste eixo, analisamos a figura de Adelino, personagem central do filme, que retorna da guerra para a aldeia de pescadores no Furadouro. As cenas selecionadas revelam um sujeito quebrado, deslocado e profundamente marcado pelos traumas da guerra. A narrativa constrói um personagem que enfrenta dificuldades em compreender e se adaptar às novas exigências sociais, revelando um processo de desenraizamento e de perda de sentido, típico de tempos de ruptura histórica e social.

2. Mulheres em movimento: entre o julgamento e a resistência:

As personagens Albertina e Júlia surgem como figuras centrais e, ao mesmo tempo, antagônicas. Albertina representa a mulher independente, que não se submete aos padrões morais e sociais dominantes; já Júlia incorpora a figura da mulher tradicional, voltada para o cuidado do lar e da família. Este eixo propicia uma reflexão sobre a transição da sociedade portuguesa, marcada por uma ordem patriarcal, que começa a ser questionada e tensionada por novas formas de atuação feminina.

3. Trabalho, modernização e exclusão:

A crítica social aparece de forma sutil, através das imagens do mar e da pesca, que revelam a dureza da vida dos trabalhadores do litoral. Ao mesmo tempo, o filme aponta a entrada das fábricas como alternativa à pesca tradicional, representando o deslocamento de muitos sujeitos que buscavam escapar da dureza do trabalho braçal. A modernização, no entanto, não se apresenta como solução plena, mas como outro espaço de alienação e exclusão.

4. Afetos, ruína e solidariedade possível:

Este eixo aborda o núcleo emocional do filme, marcado pelo tema da reconciliação. Adelino não é um herói clássico, mas um homem fraturado pelos traumas da guerra e pelas contradições de sua própria existência. A figura de Albertina surge como um suporte afetivo e como possibilidade de reconstrução — tanto do personagem quanto de um sentido de vida que parecia perdido. O afeto, nesse contexto, aparece como força de resistência e transformação.

5. O que *Mudar de Vida* nos diz sobre Portugal?

Por fim, propomos uma reflexão ampliada, que articula teoria e contexto histórico para compreender a escolha temática da obra. O filme evidencia um país marcado por guerras, conflitos sociais e fragilidade institucional. Através da ficção, *Mudar de Vida* traduz as dores e os impasses de uma sociedade em processo de transição, ao mesmo tempo em que revela a vulnerabilidade do indivíduo diante de um tempo de profundas rupturas.

Os resultados indicam que *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida* oferecem, por meio de uma linguagem cinematográfica inovadora e carregada de simbolismo, uma crítica às estruturas conservadoras e autoritárias da sociedade portuguesa da época. As narrativas revelam

personagens marginalizados, em conflito com valores tradicionais, e evidenciam tensões ligadas à modernização, à migração e ao papel do indivíduo num país atravessado por um forte controle ideológico.

Conclui-se que o cinema de Paulo Rocha, mesmo sob a vigilância da censura, foi capaz de construir discursos estéticos e sociais de resistência, contribuindo para o surgimento de uma nova sensibilidade artística em Portugal. Suas obras configuram não apenas marcos do Novo Cinema, mas também documentos culturais que revelam, de forma sutil e poética, as contradições do país durante o salazarismo.

Esta pesquisa buscou, portanto, contribuir para as discussões acadêmicas e políticas relacionadas à importância de compreender o regime autoritário e como esta promove a barbárie, bem como sua relação com a censura fílmica – o que ocorreu em outros regimes também. Portanto, ao refletir sobre os problemas do passado, há de se refletir também no presente, e como tal abuso desfavorece e reprime uma população. A censura, dessa forma, representou a violação à liberdade de expressão e a violação do direito da democracia. Eric Hobsbawm, descreveu como dever dos historiadores serem os “lembradores profissionais do que nossos concidadãos desejam esquecer” (1994, p. 3). Logo, o estudo sobre as problemáticas de um governo autoritário e a sua relação direta com os meios de comunicação, tornou-se um tema necessário a ser debatido e analisado – além do reforço à memória e de preservar os conhecimentos históricos destes períodos.

CAPÍTULO I – RECONTANDO O PASSADO POR MEIO DAS IMAGENS EM MOVIMENTO.

É amplamente reconhecido que os filmes refletem também as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, sua política. O cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo; tem também um conteúdo político consciente ou inconsciente, escondido ou declarado. (Leif Furhammar e Folke Isaksson).

O cinema, como forma de expressão e registro da vida cultural e informativa do indivíduo contemporâneo, constitui uma fonte crucial para entender uma época. Os sinais históricos registrados pelas imagens em movimento servem como testemunhas visuais da história. Diante disso, este capítulo tem como objetivo discutir a escolha da fonte e documento da pesquisa. É necessário traçar esse caminho para pensar no filme como uma ferramenta de análise que ajuda a compreender a sociedade, neste estudo, a de Portugal na década de 60. Embora muitos autores já tenham abordado o tema, a pretensão aqui não é esgotar o debate, mas resgatar e aplicar conceituações da linguagem do cinema para analisar as películas portuguesas *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida* de Paulo Rocha.

A linguagem cinematográfica⁷ é complexa e possui inúmeros elementos expressivos. Visto que a imagem do filme contém um valor objetivo (significado da imagem para a narrativa do filme) e sensorial (nossos sentimentos ao nos depararmos com aquela imagem); este conjunto é o que chamamos de elementos expressivos do cinema. Nesse sentido, o (a) diretor (a) busca lidar com essa ambiguidade de valores e passar para a sua obra.

Nesse cruzamento de entendermos o *ethos* e a *aisthesis*⁸ nas obras cinematográficas, que nos deparamos com conceitos e debates importantes para a compreensão do todo. Como o intuito é apreender as representações sociais do cinema de Paulo Rocha, é imprescindível buscar o significado de representações sociais e compreender a imagem do real no cinema. Importante salientar que a arte não se atenta ao domínio dos fatos, mas como Aristóteles pontua, ao domínio da verossimilhança⁹.

Posto isso, as imagens são carregadas de ideologia e significados, sendo posteriormente compartilhadas socialmente. O cinema, nesse sentido, é construído por discursos e um produto

⁷ Esta remete à montagem, atuação, fotografia, cenário etc.

⁸ O *ethos* refere-se à credibilidade ou caráter do narrador ou autor, enquanto a *aisthesis* diz respeito à percepção sensorial e estética da obra.

⁹ Aristóteles, em sua obra *Poética*, define a verossimilhança (ou “probabilidade”) como um princípio fundamental da arte, que se refere à capacidade de uma obra artística de parecer verdadeira ou convincente, mesmo que não seja um retrato literal dos fatos. Para este filósofo, o objetivo da arte é criar uma representação que seja plausível e que ressoe com as experiências humanas, em vez de simplesmente reproduzir a realidade factual.

da dinâmica social e política. Dessa forma, o cinema enquanto arte, comunicação e expressão, é uma valiosa fonte para o entendimento da realidade que o produz (ou quem produz).

Após o advento da fotografia e das inovações tecnológicas no século XIX, houve uma quantidade de trabalhos que objetivavam dar movimento às imagens (Xavier, 2017). A fim de explorarem o imaginário “a técnica avança e chega ao cinema” (*idem*, 2017, p. 30). Tal invenção se deu com a criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière¹⁰, desempenhando uma nova forma de linguagem, em que passa a ser um meio de expressão e interação da subjetividade humana.

Como já mencionado, o cinema surge como uma linguagem nova à cultura midiática. No início dos anos 1930-1940, os cineastas estavam assimilando elementos técnicos, como a montagem, trucagem, entre tantos outros fatores, que tornaram o cinema de uma notável singularidade. Os russos como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Lev Kulechov, exploravam os filmes por meio da montagem, como uma forma de atribuir significado simbólico à organização entre imagens distintas.

As primeiras películas procuravam retratar o cotidiano das vidas nas cidades, no qual objetivavam documentar os comportamentos sociais. No filme *Um Homem com uma Câmera* (1929) de Dziga Vertov (figura 1), trouxe esse momento do movimento automatizado pelas mãos e pelo olho-câmera, no qual permitiu ao indivíduo registrar tudo à sua volta, mostrando por meio das telas, as dimensões do seu cotidiano. Portanto, Vertov nos apresenta a ideia de que esta poderia se tornar a maior ferramenta que já existira.

¹⁰ A criação do cinematógrafo – máquina que projeta imagens em movimento – se deu em 1896, pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière.

Figura 1 – Sequência do homem colocando a câmera para filmar debaixo do trem (00:09:12 – 00:09:15)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Um homem com uma câmera* (1929), dir. Dziga Vertov.

Ao mesclar o orgânico com o mecânico¹¹ por meio do “olho-câmera”, Dziga Vertov demonstra que a máquina torna-se uma extensão do corpo humano, ampliando a capacidade perceptiva do olhar. A câmera conduz nosso olho a lugares até então inacessíveis — como sob um trem, conforme ilustrado na figura um. Quem poderia ver ali, senão esse olhar mecânico? É a lente que alcança o invisível, revelando ângulos e dimensões da realidade que escapam à visão natural. O que Vertov nos faz refletir é que o dispositivo técnico não substitui o olhar humano, mas o potencializa na apreensão do mundo. Por meio da câmera, ele consegue captar aspectos da vida social que antes permaneciam ocultos, oferecendo uma nova visualização da experiência humana — uma que inspira, expressa e registra o que antes era invisível. Nesse sentido, o cinema não apenas transformou o modo de ver, mas revolucionou o sistema das artes. Como apontou Eric Hobsbawm (2007), tratava-se agora de uma forma de expressão artística industrial voltada às massas, rompendo com o caráter elitista das artes tradicionais.

Podemos ter o entendimento que da mesma forma que a linguagem escrita é utilizada para registrar um determinado contexto sócio-histórico e cultural, o cinema também o faz, narrando por meio das imagens. Entretanto, utilizar o cinema como fonte em uma pesquisa, não

¹¹ Na obra *Understanding Media: The Extensions of Man* (2003) de McLuhan, propõe que os meios de comunicação são extensões do corpo e da mente humana, afetando profundamente a forma como percebemos e interagimos com o mundo. A ideia de mesclar o orgânico com o mecânico, sugere que a tecnologia e os meios de comunicação moldam a percepção e a experiência humanas. Essa mistura reflete o impacto que as tecnologias exercem sobre o ser humano, ao se tornarem uma extensão de nossos sentidos e funções naturais. Neste sentido, o autor argumenta que os meios de comunicação, como a televisão, o rádio e até mesmo o cinema, não apenas veiculam informações, mas transformam a forma como pensamos e interagimos com o mundo, quase como próteses que ampliam nossas capacidades físicas e cognitivas.

ocorreu de forma imediata e de fácil aceitação pelo meio acadêmico, pelo contrário, houve bastante resistência.

Na área da história observamos amplamente esse debate, onde também traçou caminhos para sua aceitação – mais adiante este assunto será discutido. Esta resistência ao visual vem do determinismo da escrita, em que consequentemente acaba inviabilizando a legitimidade da imagem. Contudo, tanto a escrita quanto a imagem possuem a subjetividade e o olhar de um indivíduo. Por esta razão, podemos perceber que é a ideologia que determina o assunto e o tema de determinada produção cinematográfica, sendo que o mesmo ocorre com a literatura ou a narrativa histórica.

A historiadora Mônica Kornis destaca que o cinema, como documento visual, tem sido frequentemente utilizado de maneira marginal e secundária pelos estudiosos (1992, p. 238). Segundo a autora, essa visão resulta de uma herança positivista na pesquisa, que valoriza exclusivamente documentos escritos. Pierre Sorlin, historiador francês, também critica esse desprezo pela imagem, afirmando que “nenhum historiador cita um texto sem situá-lo ou comentá-lo; em contrapartida, alguns esclarecimentos puramente factuais são geralmente suficientes para a ilustração” (Sorlin, 1977, p. 39).

Contudo, a partir das décadas de 60 e 70, intensifica-se o debate sobre a necessidade de diversificar as fontes analisadas nas pesquisas históricas. O movimento francês “Nova história”¹², defendem a contribuição que estes novos métodos podem trazer, sendo esta de forma tanto quantitativa quanto qualitativa. Logo, ocorreu no enriquecimento do entendimento das sociedades por meio das representações históricas em determinados contextos e épocas. Com isto, amplia-se o que se entende por documento ao se fazer uma pesquisa. Sendo assim, Le Goff aponta que “há que tomar a palavra “documento” no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem ou de qualquer outra maneira” (1992, p. 98). Pois, segundo o mesmo autor referido, o documento é um “produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (1992, p. 98).

Com o estudo do imaginário começou a dar importância aos documentos artísticos. Logo, “o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (Kornis, 1992, p. 239). Mas, foi com o historiador Marc Ferro (1924-2021), que ofereceu contribuições em relação a esse debate sobre cinema e

¹² Estas ideias surgem com a escola dos Annales (1929), sendo responsável pelas modificações no que tange às fontes com que trabalha o historiador, dando-lhe novas formas de abordagens para ampliar o seu campo de investigação.

história, desenvolvendo uma abordagem única que enfatiza a interseção entre as duas disciplinas. Para o autor supracitado, os filmes não devem ser vistos apenas como obras de ficção, mas como artefatos culturais que refletem as preocupações, valores e ideologias de sua época. Ele acreditava que os filmes podem oferecer uma visão única dos eventos históricos e da vida cotidiana, permitindo aos espectadores entender o passado de maneira mais profunda e significativa.

Marc Ferro (1992) destacou que, por meio da materialidade do filme, é possível compreender as problemáticas ideológicas, o contexto social e as relações de poder de uma determinada época. Ferro procurou demonstrar que, mesmo que a realidade não seja diretamente representada em uma obra, é possível entender a História por meio da análise dos interesses ideológicos que guiaram a produção cinematográfica. Em outras palavras, mesmo com a intervenção dos poderes dominantes, “a câmera revela o funcionamento real daquela [sociedade], dizendo mais sobre cada um do que queria mostrar” (Ferro, 1992, p. 86).

O autor sublinha a importância do cinema como uma fonte reveladora das crenças e intenções humanas. Além disso, Ferro observou o uso do cinema pelos dirigentes políticos, que o empregaram como um meio a seu serviço. Um exemplo claro disso é o uso intensivo da propaganda política pelos nazistas, que utilizaram o cinema para divulgar suas ideologias e manter o controle social. Por essas razões, o autor defendeu que a imagem cinematográfica é um valioso instrumento para o entendimento das culturas, histórias e sociedades.

Assim, o cinema documenta, ensina, explica, constrói a memória e discursa a história. Marc Ferro argumentava que os filmes podem influenciar a forma como nos lembramos do passado, moldando nossa percepção da história e determinando quais eventos são lembrados e quais são esquecidos. Deste modo, é crucial examinar como os filmes contribuem para a construção da memória coletiva e como essa memória pode ser contestada e reinterpretada ao longo do tempo.

Por esses motivos, o cinema e a história compartilham uma conexão profunda e intrincada. Uma relação que se estende por décadas e continua a evoluir até os dias atuais. As películas cinematográficas não apenas registram os eventos em si, mas também capturam o clima, as emoções e as perspectivas da época, proporcionando uma visão mais completa e imersiva do passado. Conforme enfatiza Barros:

A partir de uma fonte fílmica, e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados aos diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade (2007, p. 1).

De acordo com Mônica Kornis (1992), trabalhar com a imagem, uma vez que nossa sociedade é mergulhada por ela, é um desafio e uma proposta inovadora e ousada. Por isso é necessário haver um mínimo de teorização e definição de um método adaptável ao objeto de estudo. Kornis cita Pierre Sorlin, onde afirma que por meio da análise da justaposição dos códigos do filme e dos códigos específicos de uma época, que o filme se torna uma fonte de estudo fundamental, onde se pretende analisar a mentalidade de um determinado momento histórico. Sendo assim, a análise filmica não é um fim em si, mas é uma prática a qual se situa um contexto, resultando em demandas variáveis. Ou seja:

Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história de *formas* filmicas. Assim como os romances, as obras pictóricas e musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em “escolas” estéticas, ou nelas se inspiram *posteriori* (Vanoye; Goliot-Lété, 1992, p. 21).

A análise filmica segundo Vanoye e Goliot-Lété, oferece uma estrutura abrangente e sistemática para entender e interpretar os filmes de maneira detalhada e significativa. Sua abordagem destaca a importância de examinar todos os aspectos do filme, incluindo estrutura narrativa, composição visual, som, significado e contexto; dessa forma é possível obter uma compreensão completa de sua forma e conteúdo.

Logo, analisar um filme é interpretá-lo. Mas há limites, como bem pontua Umberto Eco. De acordo com este autor, a *interpretação semântica* remete “aos processos pelos quais o leitor dá sentido ao que lê ou o que ouve quando se trata de um filme” (Eco, 1993, p. 49). A *crítica* é à atitude do analista de estudar o que produz sentido, ou seja, a produção de sentido do texto. Portanto, é possível se utilizar de um filme para a compreensão da sociedade.

Posto isto, o objetivo do analista é de interrogar o filme, já que este oferece “um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (Vanoye; Goliot Lété, 1992, p. 51). Partir de uma interpretação sócio-histórica é partir do princípio que ele “fala” do presente, como os autores pontuam. Logo, dialogam com o contexto de sua produção, independentemente de ser um filme histórico ou de ficção. Então:

(...) o filme seja qual for, desde então, passou a ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo – não direto e mecânico – das ideologias, costumes e das mentalidades coletivas (Pereira, 2008, p. 20).

Como bem ressaltou José D’Assunção Barros (2005) em relação ao método de análise, nada adianta se o analista apenas se direciona para o roteiro e aos diálogos. A obra deve ser analisada em sua totalidade, ou seja, todos os componentes e linguagens que constituem a obra cinematográfica. Nesse sentido, deve-se ficar atento ao local em que foi filmado, o som, o corte,

a montagem, o cenário, a ação cênica, pois podem conter mensagens subentendidas onde, “podem estar escondidas em cada um destes níveis e tipos discursivos” (Barros, 2005, p. 15), além de que o subliminar “se esconde na própria mensagem falada e passível de ser traduzida em componentes escritos” (*idem*, 2005, p. 15).

Os regimes autoritários da época não se atentaram para esses outros tipos de discursos além do roteiro e diálogos, devido à essa análise superficial a qual faziam, muitos filmes passaram pelo crivo da censura. Barrosos enfatiza que este tipo de atitude analítica deve ser evitado por um historiador ou um pesquisador da Comunicação. Dessa forma, é imprescindível ignorar os inúmeros modos de expressão de uma obra e ao discurso imagético, e complementa:

A especificidade do discurso imagético que se integra ao discurso cinematográfico – e aqui estaremos falando de imagens que se colocam em movimento, o que já traz por si novas singularidades – é naturalmente apenas um aspecto. O filme, como se disse, é elaborado a partir de vários substratos integrados. E é preciso aplicar as diversas metodologias possíveis a cada um desses substratos – seja o das imagens (que podem ser imagens sonorizadas ou não-sonorizadas), o da trilha sonora, o do cenário, o da linguagem da ação gestual e cênica, sem contar o substrato mais evidente do discurso falado que transparece através dos diálogos e da estruturação lógica que dá forma ao roteiro. Trata-se, então, de analisar densa e integradamente a narrativa, o cenário e a escritura. Sobretudo, trata-se de aplicar metodologia de análise às relações possíveis entre os componentes internos a cada um destes substratos, e às relações destes entre si (Barros, 2007, p. 16).

O que Barros ressalta na citação acima é de que a obra cinematográfica deve ser observada em sua completude, ou seja, estarmos atentos a toda sua unidade estilística. Para além do próprio objeto fílmico e o gênero que esta obra faz parte, outro importante fator que não pode ser desconsiderado é a própria contextualização histórica, social e econômica, em que a obra está inserida. Pois, como veremos adiante, o regime político de uma sociedade tem a possibilidade por meio de seu poder, delimitar os temas e as feitura de um filme. Com isto, “torna-se então possível chegar não apenas à compreensão da obra, mas também da realidade que ela representa” (Barros, 2007, p. 17).

Uma vez que o cinema e a comunicação estão intrinsecamente ligados, o cinema serve como uma poderosa ferramenta para contar histórias e transmitir ideias. À vista disso, a linguagem visual do cinema permite que as histórias sejam contadas de maneira única e impactante, atravessando fronteiras culturais e linguísticas. De acordo com o crítico de cinema André Bazin em sua obra *O que é Cinema* (1967), esta sétima arte é um meio capaz de capturar a realidade de forma objetiva. Por conseguinte, as produções cinematográficas serviriam como

testemunho histórico, uma vez que tenham a capacidade de registrar eventos e momentos significativos. Ainda em Bazin, ao preservar a realidade em sua forma mais pura, o cinema permitia que as gerações futuras se conectassem com o passado e a compreendessem.

Outro importante teórico que discute essas relações entre o cinema e a história, é o brasileiro André Morettin. Na concepção deste autor, os filmes não apenas refletem a história, como também dialogam com outras formas de arte e cultura, tendo a capacidade de enriquecer sua profundidade e significado. Assim, ao aceitar o cinema como fonte histórica, “mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão” (Morettin, 2003, p. 21). Sendo o cinema um espelho da cultura, Morettin reflete que por meio dessa fonte, podemos perceber os valores e sensibilidades de uma sociedade em um determinado momento histórico. Ainda segundo este autor, ao examinar os filmes dentro de seus contextos sociais, nos auxilia para compreender os padrões culturais e a mentalidade coletiva de uma época.

1.1 Cinema e representação social

O cinema, enquanto forma de arte e meio de comunicação, tem sido fundamental para a construção e disseminação de representações sociais. As representações sociais, conforme definidos pelo psicólogo social francês Serge Moscovici (1961), são as imagens e os discursos que uma sociedade cria sobre o mundo, organizando as experiências e as interações dentro de um determinado contexto cultural, histórico e social. O cinema, ao traduzir essas representações para a tela, não apenas reflete a sociedade, mas também participa ativamente da construção de significados coletivos.

Embora muitos teóricos já tenham discutido a questão, é importante enfatizar que os filmes inevitavelmente carregam a ideologia de quem os produz, seja consciente ou inconscientemente. No contexto do Estado Novo em Portugal, por exemplo, o cinema tornou-se um instrumento de propaganda utilizado pelo regime para reforçar suas ideologias e controlar a percepção pública sobre a realidade social e política. Isso ocorre porque o cinema reflete, reforça ou questiona as normas e valores dominantes de seu tempo. Logo:

O Cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um meio de representação. Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme. Para o âmbito das relações entre Cinema e História, interessa particularmente a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como meio de representação ou como veículo interpretante de realidades históricas específicas, ou, ainda, como linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica (Barros, 2007, p. 15).

As representações do cinema possuem a capacidade de atuar como fonte e meio de representação da história, uma vez que ele influencia a sociedade, interfere, dita e revela suas

dinâmicas. Por meio da análise dos discursos cinematográficos relacionados ao contexto social e político, é possível ampliar a compreensão desse meio social. No que tange às relações entre cinema e comunicação, interessa-nos a análise dos processos de transmissão de mensagens dentro de um contexto cultural e social. Dessa forma, podemos examinar as mensagens midiáticas e seus efeitos nos grupos sociais. Vale destacar que a comunicação é um elemento fundamental nas relações e no desenvolvimento de qualquer sociedade, e que as mensagens podem sofrer variações de acordo com o emissor, o contexto e o objetivo, resultando em diferentes reações e decisões.

Nesse sentido, o cinema oferece inúmeras possibilidades de diálogo com a história, seja por meio de filmes históricos ou de ambientação histórica, como bem destacou Barros (2007). No caso deste estudo, as obras de Paulo Rocha, embora não representem diretamente um episódio histórico, trazem em seus enredos elementos que criticam e refletem as mudanças culturais e econômicas de Portugal. Seus longas-metragens de ficção, enquadrados no gênero de drama, revelam uma leitura crítica do período, oferecendo um olhar único sobre as transformações da sociedade portuguesa. Isso reforça a ideia de que o cinema é, ao mesmo tempo, fonte e produto da história, como apontado pelo autor supracitado, ampliando as possibilidades de análise tanto de eventos passados quanto de seus impactos nas representações culturais. Portanto, qualquer obra cinematográfica é “portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da Sociedade que a produziu”, onde mesmo que a obra tenha elementos fantasiosos “traz por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura (Barros, 2007, p. 8-9).

Ainda segundo este autor, independente se o filme tem por objetivo imagens que revelem ou não uma realidade, seja do gênero documental ou de ficção, são todos casos de História. A questão é que todo filme faz parte de uma construção criada por uma determinada sociedade. E por isso carrega nele um discurso, imaginário, uma realidade ou alguma relação de poder. Dessa forma:

(...) é sempre possível dizer que a ficção, por mais criativa e imaginativa que seja, permite em todos os casos uma aguda leitura da realidade social e histórica, o que implica em dizer que o historiador ou o analista da fonte documental cinematográfica sempre poderá almejar enxergar por trás de um filme algo da sociedade que o produziu, e que poderá analisar a fonte fílmica como um produto complexo que se vê potencializado pelo fato de que para ela confluem diversos tipos de linguagens e materiais discursivos denunciadores de uma época, de caminhos culturais específicos, de agentes sociais diversos, de relações de poder bem definidas, de visões de mundo multi-diversificadas (Barros, 2007, p. 11).

À vista disso, as obras cinematográficas são representações da realidade, mas não pretendem transmitir uma verdade absoluta sobre um determinado acontecimento histórico.

Desde sua gênese, o cinema levanta uma série de questões e implicações sobre diferentes dimensões sociais. Sua produção envolve uma construção coletiva de olhares, que abrange o trabalho do diretor, atores, roteiristas, produtores, entre outros. Cada um desses elementos contribui para a criação de uma narrativa que reflete uma visão particular da realidade, tornando o cinema uma interpretação plural e subjetiva do mundo.

Por conta disso, é necessário um cuidado meticuloso na análise dos valores, sentimentos e símbolos presentes na película. O cinema, como produto social, revela dimensões da consciência coletiva de uma sociedade específica. Assim, os filmes provocam diversas reflexões sobre o imaginário social e desempenham um papel crucial na formação de identidades. Podemos entender o cinema como uma forma de arte que atua como uma mediação entre o sensível e o inteligível. Como afirma Paviani, “a arte procura assemelhar-se à realidade” (2004, p. 306), refletindo e interpretando o mundo de maneira a ressoar com o público e a moldar percepções e identidades culturais.

As imagens, desde os vestígios mais antigos, demonstram que a representação visual é um aspecto do indivíduo como meio de comunicação. As artes rupestres na Pré-História, por exemplo, consistiam em pinturas que representavam a rotina dos hominídeos. Dessa forma, a busca por representar a realidade não foi interesse exclusivo da fotografia ou do cinema; mas desde os seus primórdios, o ser humano tem procurado reproduzir o mundo conforme o percebe.

Na primeira metade do século XIX, o realismo emergiu como um movimento artístico em resposta às transformações de sua época, como a industrialização e o avanço do conhecimento científico. Este movimento artístico propunha que as criações e expressões artísticas fossem representações fiéis da realidade, com o objetivo de documentar o mundo de maneira precisa. Como destacam Imbroisi e Martins (2024), o realismo buscava denunciar a ordem social existente, protestar em favor dos oprimidos e expor as injustiças e desigualdades sociais. Assim, o povo tornou-se o protagonista do realismo, sendo um tema central nas obras do movimento, como exemplificado nas figuras 2 e 3, de Gustave Courbet e Jean-François Millet.

Figura 2 – Pedreiros de Gustave Courbet (1849)



Fonte: Meisterdrucke.

Figura 3 – As Respigadeiras de Jean-François Millet (1847).



Fonte: História das artes.

Embora a pintura realista e a fotografia possam remeter à realidade, o cinema oferece uma dimensão única e dinâmica para a percepção do mundo, criando uma experiência de realidade em movimento. O cinema constrói um espaço vivido e profundamente realista, mas, como observa Jean-Claude Bernardet, “[...] o cinema não nasceu pronto, ‘reproduzindo o real’; ele foi se construindo gradualmente e levou tempo para encontrar sua posição na sociedade,

suas formas de produção e suas linguagens” (1980, p. 22-23). Até o início do século XX, os filmes oscilavam entre registros documentais, como os dos irmãos Lumière e do cinema soviético, e produções imaginárias, exemplificadas por Georges Méliès. Contudo, devido à sua capacidade de capturar e representar situações com precisão, o cinema consolidou-se como uma arte que gera impressões autênticas da realidade.

Pode-se conceber como primeiro contato da imagem em movimento e o público, com a exibição de *A chegada do trem de Ciotat* (Lumière, 1895). Esta obra causou grande inquietação e pavor ao público, ao fugirem diante de uma cena em que aparece um trem em movimento (Fecé, 1998). Não habituados com o cinema e acostumados com o teatro, depararam-se com cenas e tomadas que se alternam rapidamente. Os indivíduos que passaram por esta experiência visual e sensorial se surpreenderam com o nível de realismo daquelas imagens. Além disso, podemos entender que esta atitude do público foi resultado do movimento proporcionado pelo filme, que convidou o espectador a essa inter-relação com a realidade.

Dito isto, a relação entre cinema e realidade é um tema que suscita debates e reflexões, pois esses dois conceitos se entrelaçam de maneira complexa, levantando questões sobre a natureza da representação cinematográfica e sua conexão com o mundo real. Os estudos de semiologia¹³ têm contribuído significativamente para a análise desse tema, ao explorar a interação entre a imagem e o real, despertando o interesse de historiadores. Nesse sentido, “a imagem não ilustra nem reproduz a realidade; ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria, produzida em um contexto histórico específico” (Kornis, 1992, p. 238).

Krakauer argumentava que outros meios de comunicação também favorecem para esse quadro, todavia, com o cinema amplia-se essa interação com o espectador, nos mostrando que isto resulta, no que segundo Erwin Panofsky definiu como dinamização do espaço, onde:

(...) numa sala de cinema... o espectador tem um assento fixo, mas apenas fisicamente... Esteticamente ele está em constante movimento, a partir do momento em que seu olho se identifica com as lentes da câmera, que mudam permanentemente em distância e direção (...) (1937, p. 124-25).

Dessa forma, os filmes estabelecem conexões com aspectos da própria vida. Ao assistir a uma obra cinematográfica, o espectador não se vincula apenas ao título, mas envolve-se emocionalmente, desenvolvendo empatia e identificação com o universo ficcional apresentado, criando laços com os personagens e suas experiências.

¹³ A semiologia é o estudo dos signos e dos sistemas de significação, incluindo como as imagens e outros elementos visuais criam e transmitem significados dentro de um contexto cultural e histórico específico. No cinema, a semiologia analisa como os elementos visuais e narrativos contribuem para a construção da realidade representada.

Nesse sentido, o cinema ensinou ao seu público uma nova maneira de interpretar imagens em movimento, introduzindo um código visual a ser compreendido. Como afirmou Christian Metz, “todo significado possível no cinema é mediado por um código que nos permite atribuir-lhe sentido” (1972, p. 179). O significado é definido como “o processo humano de transmitir mensagens através de um sistema de signos” (*idem*, 1972, p. 179). Em outras palavras, refere-se ao valor que essas mensagens transmitem. O cineasta utiliza esses códigos para garantir que seu material se comunique efetivamente com o espectador. Como explicou Metz “(...) os códigos e mensagens no cinema nunca são experimentados pura ou isoladamente; sempre são encontrados interligados uns com os outros num texto. O texto é o lugar onde as incontáveis mensagens que se encontram” (1972, p. 182).

O que Metz propôs com a sua teoria do cinema, é que os conceitos de código, texto e mensagem, fazem parte das formas de comunicação e devido a isto possibilita livremente a todos tipos de expressão. Com a análise dos códigos possibilitam que a mensagem da representação da realidade seja transmitida. Pois, as imagens em movimento do cinema consistem em captar muitos índices de realidade. Metz argumentava que a sensação de realidade no cinema se intensificava devido ao movimento presente na tela, o qual era percebido pelo espectador como um deslocamento real dos objetos, e não apenas como um jogo de luzes e sombras.

Já em Jean-Claude Bernardet ele traz o conceito de *impressão de realidade*, onde “a história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade” (1980, p. 20). Este teórico parte do princípio de que o filme é um instrumento utilizado por determinado grupo social e a partir disso a impressão de realidade é fundamental para sustentar seus interesses.

De acordo com o sociólogo Émile Durkheim (1895)¹⁴, as representações sociais são formas de conhecimento coletivo que expressam as crenças, valores e normas de uma sociedade. Ou seja, a interação entre os indivíduos e os grupos se dá pela partilha dessas representações, que moldam a ideologia e as crenças da ordem social em que estão inseridos. Essas representações, construídas e compartilhadas pelos membros de uma comunidade, desempenham um papel crucial na regulação do comportamento social e na manutenção da

¹⁴ Para Durkheim, a sociologia é uma ciência empírica que buscava compreender os padrões de comportamento social e as leis que governavam a vida coletiva. Com o estudo da vida social, o sociólogo visava construir um discurso científico, a fim de investigar o indivíduo como ser social. Assim, os “fatos sociais”, definiriam as formas de comportamento, pensamento e sentimento que exerciam uma coerção social externa sobre os indivíduos. As representações ultrapassam o substrato orgânico, e sugere entendê-las como a própria essência das consciências, sejam individuais sejam coletivas.

ordem. Ainda para este autor, as representações coletivas constituem o que ele chamou de fatos sociais¹⁵, estas fundamentais para o entendimento da dinâmica social.

As representações sociais estão presentes em todas as esferas da vida social, desde as instituições políticas e religiosas até os meios de comunicação de massa. O cinema, por sua vez, desempenha um papel fundamental na construção de uma determinada visão da realidade social. Essa representação da realidade é mediada por diferentes discursos, que podem ser influenciados por fatores políticos e ideológicos. Nosso objetivo aqui é compreender como essas representações sociais são difundidas por meio das obras cinematográficas de *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*.

Podemos ter o entendimento, *a priori*, que, mais do que mostrar uma realidade, o diretor faz uma representação a partir da realidade da sua visão de mundo. Voltando com a teoria de Serge Moscovici, as representações sociais seriam “uma modalidade de conhecimento particular tendo a função de elaboração dos comportamentos e da comunicação entre os indivíduos” (2013, p. 27)¹⁶.

Assim, as representações não são simples reflexos da realidade, mas uma organização significativa. Para Doise (2002, p. 67), “de forma muito geral, as representações sociais podem ser definidas como princípios organizadores das relações simbólicas entre indivíduos e grupos”. Nesse contexto, a imagem fílmica faz uma analogia com o espaço real, pois pertence ao domínio das representações sociais. Além de representar o real, o cinema também lida com a subjetividade, constituindo mais do que meras imagens: elas organizam um discurso que reflete os sentimentos de uma época. Ao longo da história do cinema, é possível observar que os filmes carregam em si os discursos de seus contextos históricos e sociais.

Por exemplo, em 1920, o teórico Siegfried Kracauer, em sua obra *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão* (1988), destacou que o cinema expressionista alemão refletia uma visão geral da época. O filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, foi interpretado por Kracauer como uma antecipação inconsciente do fascismo. Sua

¹⁵ Teoria introduzida em seu trabalho *As Regras do Método Sociológico*, publicado em 1895. Segundo Durkheim os fatos sociais são as normas, valores, crenças e comportamentos que existem independentemente dos indivíduos, mas que exercem pressão sobre eles, moldando suas ações e pensamentos. Esses fatos são exteriores, coletivos e coercitivos, ou seja, eles orientam e regulam a vida social, garantindo a coesão e o funcionamento da sociedade.

¹⁶ A teoria da representação social, desenvolvida na década de 1960, oferece uma perspectiva valiosa para compreender como o conhecimento é construído e compartilhado dentro de grupos sociais. Essa abordagem explora não apenas como os indivíduos percebem e interpretam o mundo ao seu redor, mas também como essas percepções são moldadas e influenciadas pelo contexto social mais amplo. A teoria é profundamente enraizada na sociologia e antropologia dos teóricos Émile Durkheim e Lucien Lévy-Bruhl, bem como na psicologia sócio-histórica e cultural de Jean Piaget e Lev Vygotsky (Rocha, 2014).

pesquisa focou-se no período entre o final da Primeira Guerra Mundial e a ascensão de Hitler em 1933, utilizando o cinema como um documento para entender a Alemanha pré-Hitler.

O foco principal do estudo de Siegfried Kracauer é a percepção social e cultural em um contexto histórico específico, marcado pela crise econômica e pela desordem social na Alemanha. Nesse cenário, surgiu uma necessidade crescente de resolver o mal-estar da civilização através de uma liderança forte. Na análise do filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (1920), dirigido por Robert Wiene, Kracauer vê uma metáfora para a Primeira Guerra Mundial e suas consequências. O teórico argumenta que o filme critica a adesão cega a líderes autoritários. O personagem Dr. Caligari representa uma figura com valores questionáveis, que usa seu *status* para semear desordem na comunidade. O desfecho revela que Caligari não era um médico genuíno, mas uma fraude que, ao final, é preso em uma camisa de força. A moral implícita na narrativa sugere que o controle sobre as massas deve ser restrito para garantir a harmonia social.

Por meio deste filme, podemos compreender a sensibilidade e preocupações daquela época. Nesse sentido, Kracauer aludiu que o cinema mostra a realidade e a mentalidade de um povo, pois não são produtos de um indivíduo, mas possuem um caráter coletivo no qual “os filmes são destinados e interessam, às multidões anônimas [...] sendo feitos para satisfazerem os desejos das massas” (1988, p. 17). Assim, o autor quis nos mostrar que é o desejo do público que determina a natureza dos filmes, logo, o cinema se ajusta à mentalidade e anseios de uma época de acordo com a massa.

A estética cinematográfica estabelece uma conexão profunda com os indivíduos ao influenciar suas percepções sensoriais por meio do campo visual do cinema. Essa experiência visual permite que os espectadores se identifiquem com os personagens e com a narrativa apresentada. Ao fazer isso, o cinema possibilita que o público se sinta parte da realidade projetada na tela, criando um senso de pertencimento e engajamento emocional com a história e os personagens.

Para Benjamin, a importância do cinema se dá pelo poder de representar para si o mundo que o circunda (2012, p. 28), ou seja, é um meio de representar e dar sentido. Além disso, importante ressaltar novamente que quando tratamos de um filme, estamos falando sobre representações sociais de acordo com o olhar subjetivo de um indivíduo inserido em uma determinada época. Então:

O cinema é compreendido como uma linguagem imagética constitutiva do tecido social e que apresenta o imaginário do cineasta e suas representações do cotidiano vivido com as tensões, conflitos e embates da realidade social, assim como a construção dos personagens e de suas múltiplas tramas são representações de mundo

do cineasta que demonstram seus valores, comportamentos e sentimentos (Avelino; Flório, 2013, p. 7).

Esta “realidade recriada” pelo cineasta, tem a capacidade de expressar por *frame* um ponto de vista e um sentimento em que existia apenas no imaginário. Com o olho-câmera, este imaginário se transfere para o plano real e leva a mensagem aos demais indivíduos. Dessa forma, podemos entender que a representação não se dá com ele ocupando absolutamente o centro, mas estabelece uma inter-relação de diversos fatores da realidade que envolvem o sujeito e a sua atuação no mundo. A linguagem cinematográfica, portanto, adquire o papel de intérprete de significados da realidade, oferecendo um sentido representacional do real. Além disso, conforme argumentam Berger e Luckmann:

Existindo também uma parcela de subjetividade na apreciação fílmica, a qual é submetida à interpretação de seus vários espectadores. A realidade é apresentada sob a forma de uma representação, o plano real oferece os traços necessários a essa construção fantasiosa que é posta na tela e oferecida ao público tornando-se real. A expressividade humana é capaz de objetivações, isto é, manifestam-se em produtos da atividade humana que estão ao dispor tanto dos produtores quanto dos outros homens, como elementos que são de um mundo comum (2010, p. 52).

Para isso, as imagens das representações sociais dependem de seu contexto histórico e ideológico em que está inserido. Segundo Moscovici, existem dois processos na formação das representações sociais, sendo elas a objetivação e a ancoragem. A objetivação seria a transformação de uma ideia, de um conceito, uma imagem. A partir disso a ideia se cristaliza e passa a constituir como uma representação real. Em relação à ancoragem, seria responsável pela interpretação e apropriação de tudo o que não for familiar à representação social e em sua concretização. Dessa forma, podemos ter o entendimento que a representação resulta na interação dos diversos fatores sociais e culturais. Mais uma vez o cinema apresenta-se como importante meio de difusão e cristalização das representações sociais, independentemente de seu gênero cinematográfico, uma vez em que possa ocorrer a identificação com o que se vê.

O cinema retrata representações sociais por meio de uma seleção particular feita pelo artista e da interpretação do espectador. Em seu livro *Obra Aberta* (1976), Umberto Eco explorou a relação entre a obra de arte — que transmite significado — e o público — que a interpreta. Eco argumentou que a obra de arte nunca é definitiva; ela está em constante diálogo com o artista e com o público, e seu significado evolui ao longo do tempo. Cada sociedade interpreta a obra com base nas suas próprias perspectivas e contextos culturais. Dessa forma, a representação do real ou social não apenas reflete, mas também transforma e atribui novos sentidos à realidade. Como enfatiza Le Goff, é a sociedade que constrói sua própria ordem simbólica, moldando as representações conforme suas necessidades e entendimentos culturais.

Até aqui, compreendemos que o cinema, enquanto expressão artística, busca representar o real por meio da sétima arte. Assim, a linguagem cinematográfica se torna um instrumento interpretativo da realidade social. Denise Jodelet define o papel das representações sociais na sociedade ao afirmar que elas são “sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros, orientando e organizando as condutas e as comunicações sociais” (2001, p. 22). Esse entendimento reforça como o cinema, através de sua linguagem e narrativa, contribui para a construção e a organização das representações sociais, influenciando a percepção e o comportamento dos indivíduos dentro de um contexto social.

Por essas razões, o cinema tornou-se um fenômeno cultural com a capacidade de influenciar e transformar os processos estruturais que moldam o pensamento social. As imagens cinematográficas estão impregnadas dos traços e valores da sociedade em que foram produzidas.

Desde sua criação e difusão, o cinema se estabeleceu como um poderoso meio de comunicação de massa, sendo utilizado para diversos fins e formas de poder, muitas vezes para a imposição de ideologias. No caso de Portugal, o cinema foi empregado como uma ferramenta de dominação, servindo como um testemunho da expressão ideológica, das mentalidades e da sociedade que o produziu. Como ressalta Barros:

O Cinema mostra-se um ‘agente histórico’ importante no sentido de que interfere direta ou indiretamente na História. Ou, mais propriamente, poderíamos acrescentar que o Cinema tem se mostrado um instrumento particularmente importante ou um veículo significativo para a ação dos vários agentes históricos, para a interferência destes agentes na própria História. O Cinema, então, mostra-se como poderoso instrumento de difusão ideológica, ou mesmo como arma imprescindível no seio de um bem articulado sistema de propaganda e marketing (2007, p. 6).

Desse modo, o campo das representações sociais pode ser suscetível a uma realidade manipulada. As estratégias de controle e poder sobre a sétima arte são frequentemente usadas conforme os interesses de instituições específicas. Adiante, analisaremos exemplos de filmes que utilizam estereótipos e preconceitos em suas narrativas, bem como o uso intencional de produções cinematográficas por governos ditatoriais, incluindo o de Portugal, para promover propaganda e veicular imagens “reais” que desejavam impor aos seus espectadores. Como observa Foucault: “O poder está em toda parte. Não porque englobe tudo, mas porque provém de todos os lugares” (1987, p. 89). O cinema é um meio eficaz para retratar essas dinâmicas de poder.

As representações sociais são um campo de estudo que reúne contribuições de diversas áreas do conhecimento, como a Psicologia Social, a Sociologia e a Semiótica. Elas dizem respeito às formas pelas quais grupos e indivíduos constroem e compartilham significados sobre

o mundo, produzindo sentidos que orientam práticas, comportamentos e identidades. Desde que o ser humano busca compreender a realidade ao seu redor, cria narrativas e imagens capazes de organizar e explicar o social. No cinema, não é diferente: embora tenha surgido com um caráter inicialmente comercial, especialmente com a ascensão dos grandes estúdios de Hollywood, ao longo das décadas cada movimento cinematográfico passou a articular mensagens, valores e visões de mundo dirigidas a públicos específicos, tornando-se espaço privilegiado de construção simbólica.

Neste trabalho, representações, sociedade e cinema se entrelaçam em uma relação simbiótica, visto que cada obra cinematográfica mobiliza conceitos, ideologias e experiências que conformam o próprio fazer cinematográfico. Poderíamos eleger teóricos específicos, como Serge Moscovici ou Christian Metz, mas reduzir o cinema a um único referencial seria limitá-lo diante de sua potência enquanto fenômeno cultural e comunicativo. Assim, compreende-se aqui que as representações sociais presentes no cinema não refletem a realidade de maneira objetiva e incontestável, mas constituem interpretações subjetivas elaboradas por sujeitos reais, a partir de suas sensibilidades, desejos, memórias e posições sociais. Dessa forma, as representações comunicam significados, anseios e visões de mundo, tornando-se parte essencial da compreensão do cinema como prática simbólica e política.

1.2 O cinema como meio: a estetização e politização da arte

Observou-se que o cinema teve um impacto profundo na sociedade do século XX, revolucionando tanto o campo das artes quanto o da comunicação, e influenciando a maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo (Hobsbawm, 1977, p. 240). No entanto, é crucial reconhecer que o cinema nem sempre proporciona uma representação precisa e imparcial do passado. Muitos filmes tendem a reforçar discursos dominantes, uma vez que a narrativa frequentemente é moldada pelos “vencedores da história”. Assim, o cinema pode perpetuar a ideia de conquistas que, na realidade, muitas vezes são acompanhadas pela exploração de outros indivíduos.

Para Bernardet (1980), com o cinema podemos examinar e questionar as estruturas de poder, as ideologias dominantes e as relações sociais que moldam a sociedade. Sendo este um reflexo da ideologia e da cultura de sua época, revelando as contradições e tensões subjacentes à ordem social existente. Logo, o controle e o uso das propagandas usadas por esses governos reforçam as estruturas de poder em prol da manutenção da hegemonia e controle do Estado autoritário.

Os meios de comunicação organizam nossa experiência, subjetividade e emotividade, sendo que os dispositivos de imagem penetram nossa sensibilidade de forma simultaneamente óptica e tátil. A modernidade é marcada por uma profunda imbricação entre técnica e sensibilidade, na qual os dispositivos técnicos não apenas mediam a experiência, mas penetram os sentidos e reconfiguram formas de percepção e de presença no mundo. Os governos autoritários, nesse sentido, apropriando-se dos meios de comunicação de massa, manipulam a percepção do público, influenciando suas emoções e pensamentos, o que pode levar à perda da autocrítica e à alienação do indivíduo.

Na visão de Theodor Adorno (2002), o cinema e outros meios de comunicação são frutos do capitalismo e visam não apenas controlar e capitalizar a arte, mas também o próprio indivíduo. Adorno (2002) introduziu o conceito de “Indústria Cultural”, a qual descreveu o cinema como um instrumento para a imposição de ideologias. Para o filósofo, a indústria cultural exerce um controle sobre as consciências individuais, determinando o que a massa deve consumir, moldando opiniões e comportamentos. Em um cenário em que o cinema se torna uma ferramenta de conformismo, a crítica à autonomia do indivíduo ganha destaque.

No entanto, Barros (2007) sugere que, embora o cinema seja um meio de controle e alienação, ele também desempenha um papel ativo na história. A indústria cultural não é exclusivamente capitalista, mas uma plataforma de ação estatal e de difusão ideológica. Assim, as tecnologias de comunicação, incluindo o cinema, se tornam cruciais na formação e disseminação de ideologias, atuando tanto na captura da realidade quanto na propagação de visões ideológicas e culturais.

Muitos regimes ditatoriais, como o nazismo de Hitler e o governo autoritário em Portugal, usaram o cinema como um instrumento de manipulação da informação e da opinião pública. Na Alemanha nazista, todos os filmes produzidos foram veículos de propaganda, mesmo aqueles destinados ao entretenimento. Com a promessa de reestruturar o país e superar a crise econômica, o regime explorou o nacionalismo para conquistar o apoio popular. O cinema, nesse contexto, tornou-se um meio essencial para essa estratégia, com a sedução e a persuasão como pilares da propaganda. Assim, os meios de comunicação foram instrumentalizados por esses governos totalitários para disseminar ideias que favorecessem os interesses do Estado, utilizando o cinema como ferramenta persuasiva para moldar a sociedade.

O Estado nazista, consciente do impacto da imagem, recorreu às novas tecnologias midiáticas para promover seu projeto político e moldar a sociedade conforme os ideais do governo. Para garantir a sustentação e a legitimidade do seu poder, era essencial o apoio da opinião pública. Por isso, houve um rígido controle dos meios de comunicação de massa,

permitindo apenas mensagens que fossem alinhadas com as diretrizes estatais. Na Alemanha, o ministério da propaganda utilizou cinejornais como ferramentas eficazes de propaganda de guerra, como apontado por Krakauer (1974, p. 319).

O ministro da Propaganda da Alemanha Nazista, Joseph Goebbels, utilizou o cinema de maneira estratégica para controlar e alienar a população. Ele acreditava que os filmes deveriam atingir todas as camadas sociais, o que permitiu a imposição eficaz da propaganda nazista. Como resultado, a propaganda não apenas retinha informações, mas também as transformava em poderosos instrumentos de sugestão ideológica (Krakauer, 1974, p. 231).

No governo português, por meio de leis e censura política institucionalizada, tiveram como intuito interferir nas obras que tivessem conteúdo considerados desviantes e imorais à ideologia do governo vigente. Estas atitudes e ações da censura, refletem os projetos da ditadura no plano político. Por meio do mecanismo de censura, permitiu moldar as produções culturais, limitando e extinguindo liberdades democráticas e garantias constitucionais¹⁷. Além de Portugal e outros países da Europa, a América Latina também não ficou ilesa da hegemonia conservadora e ditatorial. Podemos citar o Brasil como exemplo, onde tanto durante o Estado Novo de Getúlio Vargas (1930-1945) quanto na Ditadura Civil-Militar (1964-1985), o país experimentou anos de angústia, tortura e forte repressão estatal. De maneira semelhante a Portugal, esses regimes utilizaram os meios de comunicação não apenas para promover propaganda, mas também para censurar e proibir produções culturais que não estivessem alinhadas com os modelos e discursos oficiais do governo.

Durante a Era Vargas, nas décadas de 1930 e 1940, o Brasil vivenciou uma crise profunda no sistema liberal, que levou à crença de que o sistema democrático liberal era inadequado e perigoso. A solução proposta foi a substituição por uma ordem política autoritária. Através de propaganda política, o regime promoveu a instauração do Estado Novo, apresentando-o como uma nova era de ordem social e política. Nesse contexto, o cinema foi utilizado como um instrumento pedagógico para manipulação das massas, desempenhando um papel crucial na ação cultural, educativa e formativa do país.

O cinema assim, unificaria essa coletividade histórica, tornando-se um meio importante para a veiculação do nacionalismo e portador dessa ideologia. Anita Simis em seu livro *Estado e Cinema no Brasil* (2015), nos mostra que em 1937 foi criada por Roquette Pinto, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), elaborando filmes documentais, entre outros. Até 1941, já haviam sido editados mais de 200 filmes distribuídos não apenas nas escolas, mas também

¹⁷ Sobre este assunto, será discutido no próximo capítulo desta pesquisa.

em centros operários e sociedades culturais. O Cine jornal brasileiro – CJB (cinejornal produzido pelo Estado Novo), por exemplo, divulgava filmes em que mostravam a personalidade carismática de Vargas, representando uma pessoa humilde, mas também onipresente. Sendo filmado em diversas situações, como inauguração de obras, visitando escolas, etc. Tal postura tinha como papel da imagem de Vargas servir como um exemplo e espelho para a aproximação com o espectador ao entrar em contato com a película.

Durante a ditadura civil-militar no Brasil, a produção cultural sofreu uma forte desarticulação, marcada principalmente pelo fortalecimento da censura. A intervenção do regime militar nas produções filmicas começou com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966, refletindo a tentativa do governo de controlar o campo cultural e apoiar o cinema nacional. No entanto, esse apoio vinha acompanhado de um dualismo: ao mesmo tempo em que promoviam filmes nacionais, os militares mantinham um rígido controle sobre as produções por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) (Pinto, 2006). Essa ambiguidade evidenciava a estratégia do regime de fomentar a cultura de massa, mas sempre sob vigilância e censura, com o objetivo de controlar os hábitos e as informações disseminadas aos cidadãos. Esse controle se justificava, em grande parte, pela percepção dos militares sobre o poder das mídias em confrontar e moldar ideologias, influenciando a opinião pública e a visão de mundo da população. Com Ferro, podemos enfatizar essas relações do cinema e Estado quando o autor disserta que:

(...) desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam no nível da tomada da consciência, e não no das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Oriente os dirigentes tiveram a mesma atitude (Ferro, 1992, p. 16).

Dessa forma, a estetização da política¹⁸ evidente na máquina ideológica fascista, foi um recurso amplamente utilizado pelos governos ditatoriais para promover a barbárie. Embora as produções cinematográficas frequentemente mantenham seu caráter manipulador com o objetivo de consolidar a ordem existente e a dominação totalitária, a mesma câmera que serviu como ferramenta de propaganda política pode, em contextos mais engajados, fomentar e produzir senso crítico. Esse potencial crítico é notável nas propostas cinematográficas do Novo Cinema, que usaram o cinema como meio de reflexão e resistência.

¹⁸ Estetização da Política, é uma teoria de Walter Benjamin em que nos faz entender que esses recursos técnicos são utilizados com finalidade política para a promoção de ideias. À exemplo, como já citamos, temos o nazismo de Hitler, em que promoviam filmes ilustrando a necessidade de eliminar judeus, ciganos etc. A Estetização seria então, não apenas no entendimento do capital, mas instrumento de dominação e controle.

Neste contexto, pode-se observar o que Walter Benjamin (2012)¹⁹, destacou como uma politização da arte. Benjamin via o cinema como um instrumento revolucionário com a capacidade de democratizar o acesso à arte. A relação entre política e estética, segundo este autor, leva à criação de uma nova percepção sensível, que pode revelar e reconfigurar as noções comuns de uma comunidade. Jacques Rancière, em seu livro *O Espectador Emancipado*, argumenta que a arte tem a função de “mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos” (2012, p. 60). Para Rancière, a política consiste na reconfiguração da distribuição do sensível²⁰, que define o que é comum a uma comunidade. O dissenso, oposto ao consenso, é central para essa discussão e é fundamental para a emancipação, pois rompe com identidades estabelecidas e hierarquias discursivas. Rancière enfatiza que:

Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos de isso e do eu, do qual emergem os mundos próprios dos nós políticos (2012, p. 65).

Rancière concebe que a política e a estética reordenam a percepção do espaço e rompem com formas de pertencimento. Consequentemente a política mascara as relações sociais. A arte, portanto, nem sempre mostra o discurso de forma explícita. Sendo, as artes de vanguarda têm esse intuito pedagógico para a liberdade. O Novo Cinema português, procurava elaborar e traduzir para a narrativa fílmica o contexto social. Não queriam representar por meio das imagens uma mera ilustração, mas uma representação da vida cultural e política de sua época. Logo, pode-se conceber como um movimento com pretensões de libertar das amarras do sistema autoritário e promover a conscientização para seus espectadores.

Diante do que foi discutido, este capítulo revela o cinema como uma forma significativa de expressão e registro da vida cultural e informativa do indivíduo contemporâneo. As

¹⁹ A visão de Walter Benjamin sobre o cinema contrasta significativamente com a perspectiva negativa de Adorno sobre a Indústria Cultural. Para Benjamin, um dos aspectos centrais dos meios de reprodução técnica, como o cinema, é a possibilidade de repetição. Antes da revolução industrial, a comunicação se baseava principalmente na oralidade e na escrita. Com a invenção do telégrafo e da fotografia no século XIX, e posteriormente o cinema no final do século, as formas de comunicação se expandiram, permitindo a reprodutibilidade técnica de qualquer informação ou obra de arte. Benjamin introduz o conceito de “aura” para descrever o caráter único da obra de arte antes do advento do capitalismo, referindo-se não a uma dimensão religiosa, mas à presença e autenticidade que uma obra possuía. Com a reprodutibilidade técnica, essa aura é desafiada, mas Benjamin também vê potencial crítico no cinema e em outros meios reprodutivos, acreditando que eles podem engajar o espectador de forma mais crítica e consciente.

²⁰ No primeiro capítulo – *Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética* – Rancière procura definir o conceito de “partilha do sensível” como uma defesa consistente do poder de exemplaridade política, como enfatiza o autor “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. (2012, p. 15).

produções cinematográficas servem como importantes fontes e documentos para a análise das dinâmicas de poder e sociedade no período em que foram produzidas e exibidas. O cinema tem o poder de provocar e instigar, levando-nos a questionar as estruturas de poder que permeiam a sociedade. Além disso, essa sétima arte é utilizada na sociedade de massas, onde a estetização da política se vale da imagem midiática como instrumento de poder. Paralelamente, existe a experiência estética politizada, como evidenciado pelas vanguardas, cujas ideias se alinham com a visão de Benjamin sobre o cinema. Assim, para compreender plenamente as representações construídas nos filmes, é essencial uma investigação rigorosa e métodos apurados.

O conceito de representações sociais é crucial para compreendermos como o sujeito se transforma e se insere no espaço e tempo em que vive. Esse conceito é plural e pode ser suscetível a manipulações. No entanto, se o cinema possui a capacidade de manipular, também tem o potencial de emancipar, promovendo e estimulando o senso crítico.

No próximo capítulo, aprofundaremos a relação entre política e cinema, com ênfase no Novo Cinema. Analisaremos as narrativas cinematográficas produzidas durante o Estado Novo, destacando como o regime moldava suas representações audiovisuais. O Novo Cinema surge como uma ruptura com esse modelo, afirmando-se como um cinema de autor e engajado, fortemente influenciado por movimentos como o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa.

Dessa forma, buscamos compreender como essas influências internacionais contribuíram para a construção de novas formas de representação e percepção da realidade no contexto português. Para isso, torna-se essencial um entendimento aprofundado da história cultural, social e política de Portugal, permitindo uma análise fílmica mais completa e contextualizada.

CAPÍTULO II – CINEMA E DITADURA: A TRANSIÇÃO DO ESTADO NOVO PARA O NOVO CINEMA

*O rei reside em segredo
No Governar da Nação,
Que é um realismo com medo
Chama-se nação ao Rei
E tudo isto é Rei-Nação.*

*A República pragmática
Que hoje temos já não é
A meretriz democrática.
Como deixou de ser Pública
Agora é somente Ré
(O rei reside em segredo - Fernando Pessoa [1935]).*

O século XX foi marcado por intensos conflitos ideológicos e políticos. Eric Hobsbawm (1917-2012), em sua obra *A Era dos Extremos* (1995), buscou “[...] compreender e explicar por que as coisas deram no que deram e como elas se relacionam entre si” (Hobsbawm, 1995, p. 12). Sua análise centrou-se no período que vai do início da Primeira Guerra Mundial até a dissolução da União Soviética. A primeira parte da obra, intitulada “Era da Catástrofe”, é marcada pelas duas guerras mundiais e pela Grande Depressão, eventos que alteraram significativamente o cenário global, trazendo sequelas devastadoras para os países derrotados e para aqueles afetados economicamente. Como consequência desses eventos, surgiram regimes e ideologias autoritárias, como o nazismo, o fascismo, o salazarismo, além do regime e da ideologia comunista.

Posteriormente, após outros acontecimentos e processos históricos, esses sistemas políticos viram sua ascensão ao poder ser interrompida. Conforme Philip Parker (2017), ocorreu a derrubada de regimes como monarquias, ditaduras e governos coloniais. Assim, observamos as rupturas de autoridades que abusaram do poder e marcaram a história. Ainda segundo Parker, “os regimes no poder antes das revoluções encontravam-se enfraquecidos e esvaziados pela ruína da base política necessária à sua sobrevivência” (2017, p. 4).

Escrever sobre Portugal em 2025 é também lembrar que se comemoram 51 anos da Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974 (figura 4). Esse movimento resultou no fim do longo autoritarismo do Estado Novo, que esteve no poder desde 1926. A Revolução marcou a restauração dos direitos civis que haviam sido suprimidos, a reabertura dos partidos políticos suspensos, o fim da repressão violenta da Polícia Política (PIDE), além do término da censura, que não apenas hostilizava, mas também privava o direito de expressão artística.

Segundo Fernando Rosas, o Estado Novo de Salazar baseou-se “em quatro linhas orientadoras: a recusa de uma democracia de cariz liberal, o nacionalismo corporativo, o estado forte e o intervencionismo econômico e social” (1992, p. 100).

Nessa conjuntura política, surge a esperança de viver em liberdade e exercer os direitos sem o medo da opressão. Para Paulo Freire, importante filósofo e educador brasileiro, a esperança é um elemento essencial na luta por um mundo mais justo e igualitário. Segundo este mesmo autor, a esperança ativa é fundamental, pois impulsiona a ação para transformar a sociedade e combater a opressão.

Figura 4 – Revolução dos Cravos



Imagem: Foto de Eduardo Gageiro. Publicada em Carta Capital.

A Revolução dos Cravos, foi liderada por um grupo de oficiais do Movimento das Forças Armadas (MFA)²¹, motivada pela insatisfação com a lentidão nas reformas e pela deterioração da economia (Parker, 2017, p. 38). As guerras coloniais em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau exacerbaram ainda mais o descontentamento dos oficiais, ao drenarem recursos e causarem perdas humanas significativas²². Desde a década de 1960, Portugal lutava contra os movimentos de independência nas suas colônias africanas. Embora tivesse contido temporariamente as ações dos guerrilheiros em Angola e Moçambique, o esforço acarretou um custo altíssimo. A insistência do governo em manter campanhas militares prolongadas resultou

²¹ O Movimento das Forças Armadas (MFA) foi constituído, em grande parte, por oficiais de baixa e média patente das Forças Armadas Portuguesas, que se opunham ao prolongamento das guerras coloniais e ao regime do Estado Novo.

²² Segundo Parker, “o custo de manutenção do império colonial de Portugal na África, onde a oposição ganha força nos anos 1960, torna-se intolerável” (2017, p. 38).

não só em perdas financeiras, mas também na morte de muitos soldados enviados para essas guerras.

Conforme António Borges Coelho (1975), a Revolução dos Cravos resultou de uma conscientização política, impulsionada pelos fatores descritos anteriormente, onde os capitães passaram a considerar as ações militares como inúteis e criminosas. De acordo com Coelho, “os portugueses queimados em três longas guerras, não passavam de gendarmes, de carne para canhão sacrificada pela burguesia portuguesa e pelos seus corruptos interesses” (Coelho, 1975, p. 47).

Tardiamente, em 27 de julho de 1974, António de Spínola “reconheceu o direito de autodeterminação das populações dos territórios portugueses do ultramar” (Parker, 2017, p. 39). Anteriormente, em 22 de fevereiro de 1974, Spínola havia publicado *Portugal e o Futuro*, no qual propunha soluções diplomáticas para as guerras coloniais, tornando-se um catalisador para que, em 5 de março, oficiais opositores ao governo do Estado Novo formassem o Movimento das Forças Armadas (MFA) com o objetivo de coordenar a estratégia militar (*idem*, 2017, p. 39). Contudo, esses oficiais foram reprimidos e presos sob o comando da polícia de segurança de Marcelo Caetano. Como salienta Parker:

(...) o sinal para desencadear a revolução veio na noite de 24-25 de abril, quando a rádio tocou, “Grândola, vila Morena”, canção de protesto popular (e proibida). Unidades leais ao MFA tomaram pontos-chave do país, inclusive o aeroporto e tanques assumiram posição no centro de Lisboa. Houve pouca resistência das forças governistas. Marcelo Caetano fugiu para um quartel de forças leais ao governo e se rendeu na tarde seguinte, assinalando a queda total do regime (2017, p. 39).

Na madrugada de 25 de abril de 1974, o capitão Salgueiro Maia reuniu suas tropas para comunicar o avanço da operação que vinha sendo articulada pelo MFA. Após 41 anos sob um regime autoritário que silenciou vozes, reprimiu liberdades, lançou grande parte da população à miséria e condenou milhares de homens a uma guerra colonial sem sentido, consolidou-se a convicção de que era preciso pôr fim àquele ciclo. Em entrevista concedida ao BBC, Salgueiro Maia recorda a multidão nas ruas, especialmente os jovens em clima de festa e agradecimento. É nesse percurso que surgem os cravos vermelhos oferecidos por Celeste Caeiro, que se tornariam o símbolo da revolução: os soldados passaram a colocá-los no cano de seus fuzis, gesto que eternizou o espírito pacífico que marcou o movimento.

A adesão popular foi massiva e pacífica. Multidões se reuniram no centro de Lisboa e no mercado de flores, onde os cravos simbolizaram a esperança de um futuro democrático. Como resultado, a revolução estabeleceu as bases para a criação de uma democracia constitucional e para a ampliação dos direitos trabalhistas e civis. O fim do governo autoritário

do regime de Salazar trouxe significativas mudanças para o país, incluindo no cinema. Como veremos adiante, o controle estatal sobre as produções culturais havia imposto censura rígida e restrições a conteúdos considerados subversivos; com a queda do regime, houve uma flexibilização da liberdade artística e cinematográfica.

O cinema, até então, era utilizado como uma ferramenta de propaganda para promover valores católicos, tradicionalistas e nacionalistas. Nesse contexto, qualquer filme que não se alinhava com a ideologia do regime era vetado ou tinha cenas cortadas. Após a Revolução dos Cravos, a cinematografia portuguesa passou a abordar temas sociais e contemporâneos com uma nova criticidade. Assim, o cinema passou a oferecer espaço para manifestações antes silenciadas, revelando perspectivas que haviam sido sistematicamente reprimidas. Observa-se uma vasta produção de obras que retratam a história do regime e as problemáticas da ditadura de Salazar, convidando o espectador a refletir e entender o contexto histórico – assim como proporcionar uma reparação histórica. Nesse sentido, as películas buscavam “representar ou prolongar através da imagem os acontecimentos surgidos e as transformações causadas” (Delage, in Ferro, 1989, p. 97).

Isto posto, ao considerar a história e a importância da democracia, este capítulo oferece uma reflexão e análise sobre as relações de poder nas produções fílmicas. Nas próximas seções, discutiremos o governo de Salazar e sua relação com o cinema.

2.1 O ditador Salazar entra em cena

Após a Primeira Guerra Mundial²³ surgiram governos tiranos que basearam seu apoio na mobilização das massas. O nazismo de Hitler, por exemplo, surgiu no meio da fragilidade do país que se encontrava em ruínas após a derrota da primeira guerra mundial. Em Portugal, o cenário não foi diferente. O período pós-guerra trouxe instabilidades políticas, problemas financeiros e crises de autoridade. Nesse contexto, a entrada de Salazar na política portuguesa ocorreu durante uma fase econômica difícil. Seu papel era implementar reformas econômicas a fim de melhorar as condições de vida da população²⁴.

²³ Conforme Hannah Arendt, após a primeira guerra mundial, houve uma crescente onda antidemocrática e próditorial de movimentos totalitários que alastraram na Europa: “da Itália disseminaram-se movimentos fascistas para quase todos os países da Europa central e oriental (os tchecos — mas não os eslovacos — foram uma das raras exceções); contudo, nem mesmo Mussolini, embora useiro da expressão “Estado totalitário”, tentou estabelecer um regime inteiramente totalitário, contentando-se com a ditadura unipartidária. Ditaduras não-totalitárias semelhantes surgiram, antes da Segunda Guerra Mundial, na Romênia, Polônia, nos Estados bálticos (Lituânia e Letônia), na Hungria, em Portugal e, mais tarde, na Espanha” (1979, p. 358-359).

²⁴ Além das problemáticas das guerras, em 1929 ocorreu o colapso de Wall Street nos Estados Unidos, resultando nas crises das economias, aumento do desemprego e agitação social. Com toda a atividade econômica afetada, de acordo com Arnaldo Madureira, uma forma que os países encontraram para resolver esse problema foi colocar em prática medidas protecionistas. Consequentemente, “(...) esta estratégia, que teve profundas consequências a nível

Em 1926, o Parlamento foi dissolvido e a Constituição Portuguesa suspensa, resultando na instauração de uma ditadura militar provisória. A princípio, esse regime não possuía um componente ideológico claramente definido, mas era fortemente influenciado pelas correntes ideológicas predominantes da época. Segundo Fernando Rosas, Portugal não escapou “à tendência que atravessa vários outros países europeus economicamente periféricos e de liberalismo oligárquico, em que o desenlace da crise do sistema liberal desembocou em soluções autoritárias e de tipo fascista” (2004, p. 55). A instabilidade das democracias europeias, somada ao desencanto popular diante do clientelismo, da corrupção e da ineficácia política, favoreceu o fortalecimento de simpatias por alternativas autoritárias propostas pelos militares, vistas como capazes de restaurar a ordem e a estabilidade.

António de Oliveira Salazar (1889-1970) assumiu primeiro o Ministério das Finanças, com o objetivo de reorganizar as finanças públicas. Luis Reis Torgal em *Cinema e propaganda no Estado Novo: a conversão dos descrentes* (1996) comenta que a imagem de Salazar como um acadêmico de “excelência na área da economia política” foi promovida pelo jornal *Novidades*. Através desse jornal, Salazar construiu uma imagem pública que o apresentava como a pessoa certa para o cargo nas Finanças. Segundo o *Novidades*, Salazar era descrito como “alguém da mais alta competência, que o país inteiro considera como um dos seus maiores valores intelectuais e técnicos em assuntos financeiros” (1928, p. 1). Essas ações tinham como intenção consolidar uma imagem popular de Salazar, já que a opinião pública portuguesa refletia a opinião das elites, que eram majoritariamente urbanas. O *Diário de Notícias* também contribuiu para essa narrativa ao afirmar que “em tão breve período, [Salazar] procedeu de forma que o país se convenceu de que havia na sua individualidade o estofado de um verdadeiro homem de governo” (1928, p. 1).

O apoio da mídia foi fundamental para consolidar a imagem de Salazar como um reformador político. Os jornais da época o retratavam como um homem preparado, íntegro e severo, capaz de enfrentar com firmeza os principais desafios do país, projetando-o como um verdadeiro estadista. Os meios de comunicação, com seu potencial para construir imagens e difundir ideologias, foram amplamente utilizados nesse processo. Salazar compreendia o papel estratégico da imprensa como ferramenta de propaganda e soube explorá-la em benefício da sua legitimação política.

mundial, fez-se sentir, como é natural, nas exportações portuguesas, que atingiram o seu valor mais baixo em 1932” (2010, p. 8). Devido a isto, em Portugal aumentou o nível de desemprego no país, resultando na fome e pobreza – em consequência os hábitos higiênicos diminuíram, ocasionando em doenças.

Com sucesso, Salazar foi subindo na hierarquia do poder, encarnando uma aura messiânica e se tornando um símbolo de esperança para muitos, visto que ele parecia capaz de trazer transformações e a “salvação nacional” em meio à decadência do país. Como defende Hannah Arendt, líderes com tais características tendem a ganhar apoio ao projetarem a imagem de serem capazes de resolver crises profundas, especialmente em períodos de instabilidade econômica e política. Assim:

A sociedade tende a aceitar uma pessoa pelo que ela pretende ser, de sorte que um louco que finja ser um gênio sempre tem certa possibilidade de merecer crédito, pelo menos no início. Na sociedade moderna, com a sua falta de discernimento, essa tendência é ainda maior, de modo que uma pessoa que não apenas tem certas opiniões, mas as apresenta num tom de inabalável convicção, não perde facilmente o prestígio, não importa quantas vezes tenha sido demonstrado o seu erro (Arendt, 1979, p. 355).

Dessa forma, a população, já fragilizada pelo desmonte econômico, acaba por seguir esse líder, depositando nele a confiança em uma sociedade que caminhe rumo ao progresso e a dias melhores. O discurso de Salazar, repleto de promessas de estabilidade e ordem, seduz as massas. Consequentemente, sua popularidade cresce, tornando-se um espelho e símbolo de esperança para o país.

Além disso, essa época foi marcada pelas disputas ideológicas²⁵. Portugal partilhava de posturas da direita conservadora, com repúdio ao liberalismo e a defesa de um Estado forte e protecionista. Quando Salazar assumiu o poder, a Itália fascista estava em seu apogeu, e, como destaca Madureira, “muitos estrangeiros consideram o modelo de Estado italiano como o que melhor se adaptava às necessidades do seu país (...)” (2010, p. 10). Os acontecimentos que se passavam na Itália chegaram a Portugal, onde a imprensa elogiava as ações de Mussolini. O mesmo ocorreu com a difusão da propaganda nazista, que relatava “como homens com uniformes pardos soltavam gritos de Hel! a plenos pulmões” (*idem*, 2010, p. 31). Rolão Preto²⁶, uma figura influente, passa a defender essa doutrina autoritária como um exemplo a ser seguido.

Conforme Hannah Arendt, “as massas têm de ser conquistadas por meio da propaganda”, sendo que os movimentos totalitários “necessitam granjear aderentes e parecer plausíveis aos olhos de um público que ainda não está rigorosamente isolado de todas as outras fontes de informação” (1979, p. 390). Arendt ainda salienta que o controle sobre as massas é

²⁵ Neste momento da história intensificaram a oposição entre esquerda e direita, criando dessa forma um mundo polarizado. Logo, a existência dos governos autoritários e a militarização das nações foram consequência dos dois grandes conflitos mundiais (1914 e 1939), como também a Guerra Fria colocando em confronto dois modelos econômicos e políticos: o capitalismo e o comunismo.

²⁶ Rolão Preto foi um fascista português que tentou estabelecer um modelo político próprio no país, mas acabou sendo reprimido pelo próprio regime autoritário de Salazar, que preferia um controle mais conservador e institucionalizado do poder.

facilitado pela alienação e pela manipulação da verdade, o que permite que líderes autoritários consolidem seu poder sem oposição significativa. Assim, a propaganda torna-se uma ferramenta crucial para moldar a percepção pública e para legitimar regimes totalitários, como o de Salazar, que utilizou amplamente os meios de comunicação para promover sua imagem e seus ideais. Citando novamente Arendt:

Antes de tomarem o poder e criarem um mundo à imagem da sua doutrina, os movimentos totalitários invocam esse falso mundo de coerências, que é mais adequado às necessidades da mente humana do que a própria realidade; nele, através de pura imaginação, as massas desarraigadas podem sentir-se à vontade e evitar os eternos golpes que a vida e as experiências verdadeiras infligem aos seres humanos e às suas expectativas. A força da propaganda totalitária — antes que os movimentos façam cair cortinas de ferro para evitar que alguém perturbe, com a mais leve realidade, a horripilante quietude de um mundo completamente imaginário — reside na sua capacidade de isolar as massas do mundo real (1979, p. 402).

Por esses motivos, Salazar procurou estar próximo da imprensa, objetivando consolidar sua imagem e ganhar forças para impor sua política no país. A imprensa, que anteriormente apenas era impedida de criticar o governo, passou a ser transformada em um instrumento central de propaganda oficial, atuando como veículo privilegiado na difusão dos interesses do Estado. O uso da imprensa como ferramenta de propaganda permitiu que o regime de Salazar mantivesse um controle rigoroso sobre a opinião pública, moldando a percepção popular de maneira favorável ao governo. Essa estreita relação com os meios de comunicação foi essencial para garantir a estabilidade do regime e neutralizar a oposição, tanto interna quanto externa.

Finalmente, em 1933, constituiu-se o que foi chamado de Estado Novo, sob o comando de António de Oliveira Salazar, que passou a deter a capacidade concreta de implementar e impulsionar o programa ideológico que caracterizaria o Estado Novo até o seu fim. Nesse contexto, Salazar discursou sobre a urgência de “um nacionalismo político, económico e social [...] dominado pela soberania incontestável do Estado Forte” (Piçarra, 2013, p. 57). Assim, teve início a mais duradoura ditadura do século XX, caracterizada pelo seu conservadorismo tradicionalista, católico, nacionalista e imperialista. Conforme pontua Fernando Rosas, o Estado Novo consolidou-se como uma “ditadura corporativa, antiparlamentar e antiliberal, baseada em uma aliança entre o Estado e os interesses econômicos da burguesia, sobretudo no campo agrário e no setor industrial” (1994, p. 88). Ainda em Rosas:

A sua manutenção ou recomposição nas diversas conjunturas será a condição central da estabilidade e da sobrevivência do regime e, por isso mesmo, passará a constituir a obcecante preocupação que dita todos os gestos da política salazarista (...) O equilíbrio passa a ser um valor político em si mesmo (1994, p.169).

Ao consolidar seu poder foram criadas, como enfatiza Santos (2004), estruturas políticas com características repressivas e de controle, como também estruturas de propaganda política e de censura – esta torna-se indispensável como projeto de reconstrução e manutenção da moral e dos valores ditados. Além disso, o salazarismo adota em seu regime posturas religiosas e de apego às tradições, a fim de impossibilitar qualquer tipo de oposição. Todavia, ao tomar tais medidas, acaba ficando atrasado em relação aos demais países da Europa em relação à modernidade diante de seu tempo. Portugal se mostrou relutante, devido à mentalidade retrógrada de Salazar. Por valorizar a vida simples e modesta do campo rural, os valores que pairavam na época eram de uma ideia bucólica e rural. Mesmo que economicamente o país seja afetado, é com essa postura e discursos em prol ao tradicionalismo conservador²⁷ e nacionalista que Salazar cristaliza no país e ganha ainda mais legitimidade.

Sob seu governo, o país experimentou um período de estabilidade econômica relativa, com políticas que favoreciam a industrialização controlada e o desenvolvimento agrário (embora atrasados, como mencionado anteriormente). Em relação à cultura, esta é marcada pela presença de António Ferro, nomeado Diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN)²⁸. Ferro desenvolve a “Política do Espírito”, vista como a humanização do poder. A essência desta política residia que por meio da cultura e da arte, poderiam ser instrumentos para promover os valores do regime e moldar a identidade nacional. De acordo com Piçarra (2013), Ferro pretendia financiar a produção cinematográfica para educar o “espírito” dos portugueses. Assim, unia a modernidade e arte a serviço do poder – sendo oprimido ou marginalizado outras formas de expressão que não se alinhavam com a ideologia do Estado Novo. Segundo o discurso de Ferro:

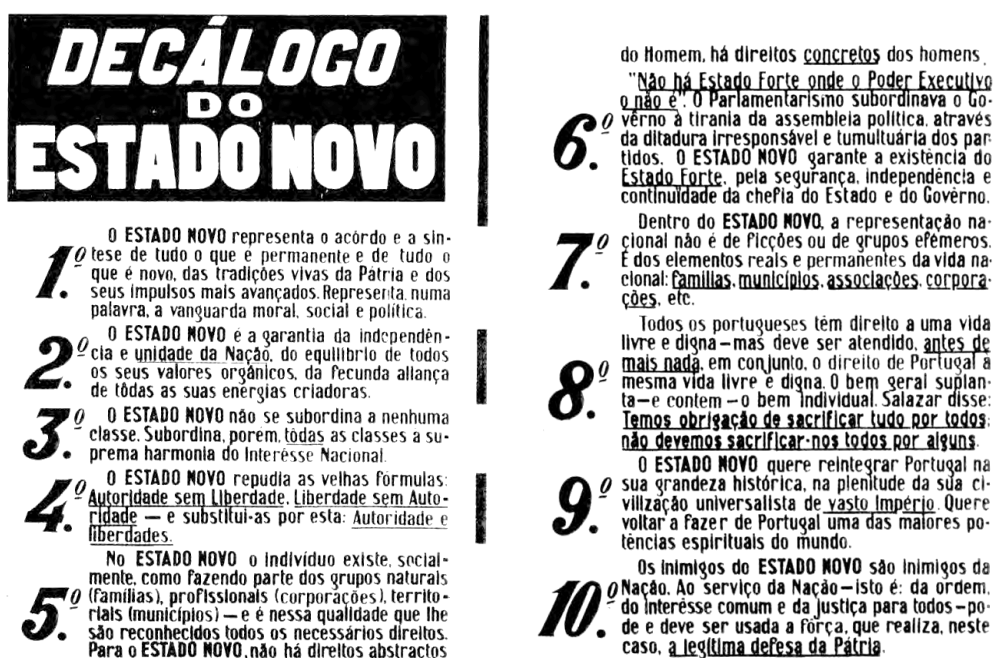
A Política do Espírito não é apenas [...] fomentar o desenvolvimento da literatura, da arte e da ciência, acarinhando os artistas e os pensadores, fazendo-os viver uma atmosfera em que lhes seja fácil criar. Política do Espírito é aquela que se opõe fundamental e estruturalmente, à política da matéria. Política do Espírito, por exemplo, neste momento que atravessamos, não só em Portugal como no Mundo, é estabelecer e organizar o combate contra tudo o que suja o espírito, fazendo o necessário para evitar certas posturas viciosas do vício que prejudicam a beleza, como certos crimes e taras ofendem a humanidade, a felicidade do homem. Defender a Política do Espírito é combater sistematicamente, obra da vida ou obra da arte, tudo o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo (Piçarra, 2013, p. 74, *apud* Ferro).

²⁷ A estes, faz referência aos valores católicos sob o lema “Deus, pátria e família”. Com isso, a propaganda do regime era baseada no passado nacional, servindo como poderoso instrumento ideológico. (Santos, 2004).

²⁸ Percebe-se dessa forma, que Salazar via a propaganda como algo útil, por esses motivos cria a SPN, como ferramenta ideológica. Madureira reforça essa relação de propaganda e Estado ao descrever que Salazar estava “consciente do papel que um serviço de propaganda poderia ter na difusão do regime e da sua imagem, interna e externamente, na construção de mitos e na edificação de imagens do País e do povo, Salazar criava o secretariado de Propaganda Nacional” (2010, p. 11-12).

Torgal (1996) afirma que, por meio das propagandas, era de intenção do governo autoritário de formar politicamente a nação por meio da doutrina nacionalista e a consolidação da fé dos crentes. Sendo o *Decálogo do Estado Novo* (figura 5), uma obra publicada pelo SPN, onde continha dez mandamentos do Estado Novo, impondo uma mensagem positiva em relação à política do salazarismo e que “ser contra o Estado Novo significava estar contra a Nação” (1996, p. 285).

Figura 5 – Decálogo do Estado Novo



DECÁLOGO DO ESTADO NOVO

- 1.^o O ESTADO NOVO representa o acôrdo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguarda moral, social e política.
- 2.^o O ESTADO NOVO é a garantia da independência e unidade da Nação, do equilíbrio de todos os seus valores orgânicos, da fecunda aliança de todas as suas energias criadoras.
- 3.^o O ESTADO NOVO não se subordina a nenhuma classe. Subordina, porém, todas as classes a suprema harmonia do Interesse Nacional.
- 4.^o O ESTADO NOVO repudia as velhas fórmulas: Autoridade sem Liberdade, Liberdade sem Autoridade — e substitui-as por esta: Autoridade e liberdades.
- 5.^o No ESTADO NOVO o indivíduo existe, socialmente, como fazendo parte dos grupos naturais (famílias), profissionais (corporações), territoriais (municípios) — e é nessa qualidade que lhe são reconhecidos todos os necessários direitos. Para o ESTADO NOVO, não há direitos abstractos do Homem, há direitos concretos dos homens.
- 6.^o “Não há Estado Forte onde o Poder Executivo o não é”. O Parlamentarismo subordinava o Governo à tirania da assembleia política, através da ditadura irresponsável e tumultuária dos partidos. O ESTADO NOVO garante a existência do Estado Forte, pela segurança, independência e continuidade da chefia do Estado e do Governo.
- 7.^o Dentro do ESTADO NOVO, a representação nacional não é de ficções ou de grupos efêmeros. É dos elementos reais e permanentes da vida nacional: famílias, municípios, associações, corporações, etc.
- 8.^o Todos os portugueses têm direito a uma vida livre e digna — mas deve ser atendido, antes de mais nada, em conjunto, o direito de Portugal a mesma vida livre e digna. O bem geral suplantará — e contém — o bem individual. Salazar disse: Temos obrigação de sacrificar tudo por todos; não devemos sacrificar-nos todos por alguns.
- 9.^o O ESTADO NOVO quer reintegrar Portugal na sua grandeza histórica, na plenitude da sua civilização universalista de vasto império. Quere voltar a fazer de Portugal uma das maiores potências espirituais do mundo.
- 10.^o Os inimigos do ESTADO NOVO são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação — isto é: da ordem, do interesse comum e da justiça para todos — pode e deve ser usada a força, que realiza, neste caso, a legítima defesa da Pátria.

Fonte: Luís Reis Torgal.

Além disso, a censura se torna uma importante ferramenta do governo salazarista. Conforme Madureira, “a censura passou a coibir outras notícias como, críticas ao poder ou, “palavras que ferissem a religião católica” (2010, p. 48). Ademais, não eram permitidas notícias que retratassem sobre a fome e as doenças em que o país enfrentava. Com estas ações objetivavam que a imprensa fosse utilizada, “como arma política, contra a realização do seu programa de reconstrução nacional, contra as instituições republicanas e contra o bem-estar da Nação” (*idem*, p. 241). Logo, segundo Madureira (2010, p. 242-243), não seriam permitidas:

- referências desprimorosas para o presidente da república, altos poderes do Estado, chefes de Estado estrangeiros e seus representantes em Portugal;
- referências irreverentes às autoridades e entidades oficiais;
- notícias de atentados de caráter político;
- notícias que originassem alarme e intranquilidade pública;

- crítica sistemática aos actos da Ditadura Militar;
- suicídios, com excepção dos cometidos por criminosos reconhecidos;
- anúncios de astrólogos, bruxas, videntes e outros; de correspondência amorosa de redacção desmoralizadora; de negócios com permutas de empregos públicos; de indústrias ilegais; de empregos de moral suspeita;
- alusão aos serviços de Censura;
- propaganda de doutrinas políticas consideradas perigosas para a segurança do Estado.

As restrições específicas listadas por Madureira, mostrou que a censura imposta pelo regime autoritário teve um impacto profundo na estrutura da mídia e na cultura nacional. Nota-se a imposição rigorosa de limites, onde não apenas silenciou críticas e dissidências, mas também moldou a forma como a sociedade percebeu e reagiu aos eventos de seu tempo. Pois, ao impedir a cobertura de tópicos como fome e doenças, o regime não apenas ocultou a realidade de suas dificuldades, mas também promoveu uma visão distorcida e idealizada da condição nacional. Esse controle rígido gerou um ambiente onde a expressão artística e intelectual era severamente restringida, limitando a criatividade e o debate público. Por fim, como alude Madureira:

Já não bastava estar sujeito à atenção dos censores e do que eles consideravam ser um atentado aos valores do Estado Novo. Era também necessário ter a bênção do diretor-geral dos Serviços de Censura à Imprensa (2010, p. 247).

De 1946 em diante, a censura se exerce de forma cada vez mais centralizada até 1968, quando a primavera “caetanista” dá a ilusão de enfraquecimento da censura, contudo, Marcello Caetano reafirma a censura prévia. Com isso, tanto a imprensa como o próprio cinema português ficaram ainda mais restrito, representando em uma dura e dificultosa caminho para o desenvolvimento artístico.

2.2 O cinema português: entre a mordaza e a imposição temática

Nos anos 30 e 40, no começo da indústria cinematográfica em Portugal, os filmes feitos até então eram envoltos da narrativa de propaganda do regime. A partir de 1933, que há iniciativa de fomentar a indústria cinematográfica em Portugal²⁹, cria-se pelo Decreto Lei 20º 869, a Comissão do Cinema Educativo. Contudo, ainda em 1933, foi com a criação do

²⁹ Esta época é marcada pela inovação das imagens em movimento, porém como a eletricidade e os filmes sonoros vieram tardiamente em comparação aos outros países, causando espanto e temor para o público. Para se ter uma noção, apenas em 1940 é exibido pelo cinema SPN/SNI o cinema sonoro – sendo que o primeiro filme sonoro foi realizado em 1927, com a película de Alan Crosland em *O cantor de Jazz*.

Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), que representou um importante marco para o cinema de propaganda³⁰.

Segundo Paulo Cunha (2010), nesse início da cinematografia portuguesa, os gêneros que imperam eram o biográfico³¹, este já popularizado e bem recebido no cinema mundial; e os filmes de época ou reconstituição histórico literária. Pode-se observar nestas películas a abordagem do folclore rural, tema não cometido por acaso, mas estes tipos de filmes eram feitos para satisfazer um público iletrado, como aponta Carolin Overhoff Ferreira (2014). Além disso, visto que Portugal é um país onde a religião predominante é a católica, o poder político estabelece alianças com a Igreja Católica, e com isso legitima-se a soberania do Estado e a simpatia do povo, utilizando da tríade ideológica: “Deus, Pátria e família” – esses lemas tendem a ser reproduzidos nas películas portuguesas.

O SPN é comandado por António Ferro, um jornalista entusiasta do cinema, sob influência dos filmes de *Hollywood*. O objetivo deste órgão era de incentivar a propaganda e a imagem de Salazar. Em 1945, o cinema ficou subordinado ao Secretariado Nacional de Informação (SNI)³². Os filmes eram influenciados pelo conservadorismo e moldados a estes padrões, dessa forma, as películas eram utilizadas para além do entretenimento, mas como mencionado anteriormente, para o uso de propaganda ideológica. Importante pontuar que em relação a propaganda, esta não se faz pontualmente, mas como Piçarra discorre, uma ideia de nação e país, “através da qual o país se tenha procurado a projectar” (2013, p. 57).

Uma película que merece destaque é a *Revolução de Maio* (1937) de Lopes Ribeiro³³ (figura 6), onde há a mescla de imagens reais com de ficção. Muitos filmes utilizam deste recurso a fim de legitimar a mensagem que deseja. A narrativa deste filme é a comemoração aos dez anos da Revolução de Maio de 1926, mostrando Salazar e seu discurso: “Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho”. Segundo Luís Reis Torgal, esta película foi um “instrumento de propaganda do regime ou, pelo menos, como meio de fortalecer suas virtudes, nomeadamente o nacionalismo histórico” (1996, p. 279).

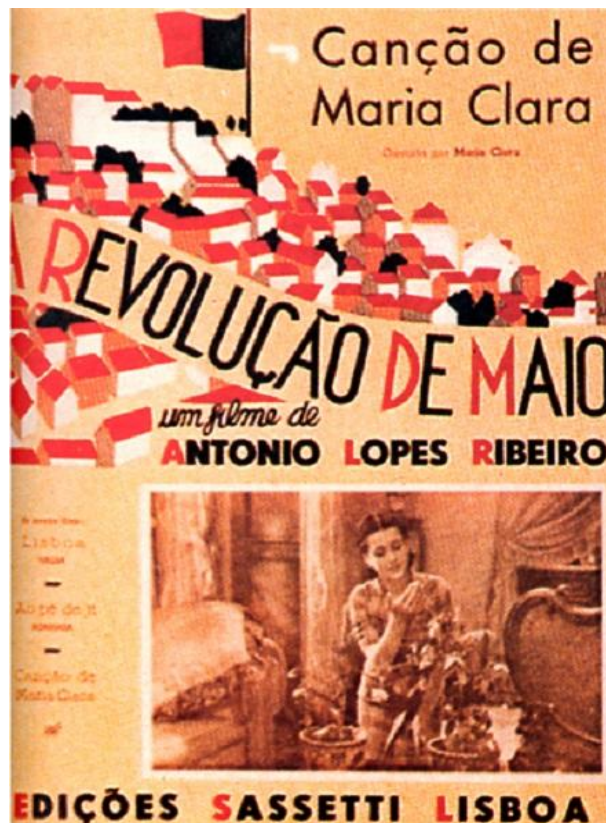
³⁰ De acordo com o estudo de Torgal (2018), em “*Cinema e propaganda no Estado Novo: a conversão dos descrentes*”, a propaganda para Salazar seria um meio de levar informação ao povo. Além disso, o líder procurava se distanciar das estratégias de propaganda empregadas por outros regimes centralizados, pois a imagem que queria transmitir de Portugal era a de um país de ordem e harmonia. Contudo, quando analisamos o Estado Novo à luz do conceito de Hannah Arendt, sua postura e conduta política se aproximam claramente das práticas de Estados totalitários.

³¹ Cunha define que esse gênero aborda “a vida de uma personalidade ou figura histórica a partir de registros reais” onde objetivavam “retratar o espírito da época e da personalidade visada (...)” (2010, p. 3).

³² O SPN deu lugar à criação do Secretariado Nacional de Informação (SNI). A função do SPN era centralizar a propaganda e divulgar a imagem do Estado Novo. Com a criação do SNI, este órgão, além da propaganda, também tinha como objetivo reforçar a ideia de “portugalidade” e exaltar as tradições nacionais.

³³ Este diretor foi um dos realizadores mais importantes do Estado Novo.

Figura 6 – Cartaz do filme *A revolução de Maio* de António Lopes Ribeiro



Fonte: IMDB.

Como pode ser visto na figura sete, o jornal *O Diário Português* exalta esta obra afirmando ser uma exaltação patriótica. Ainda Torgal afirma que,

Trata-se, pois, de uma película com todas as características de “filme oficial”: patrocinado pelo SPN, teve ainda os “valiosos auxílios” da Presidência do Ministério, dos Ministérios dos Negócios Estrangeiros, do Interior, da Agricultura, da Marinha e da Guerra, da União Nacional e da Polícia Internacional Portuguesa. Trata-se do “primeiro grande filme de exaltação nacionalista (1996, p. 319).

Figura 7 - Diário Português



Fonte: Luís Reis Torgal.

Sob essa ótica, entende-se que o SPN assumiu seu propósito ao valorizar o cinema, produzindo 70 documentários de propaganda, além de longas-metragens, como *A Revolução de Maio*, que, segundo Piçarra, “potência a doutrinação do país” (2013, p. 58).

Durante esta época até 1954, podemos observar que esta narrativa propagandística salazarista foi forte. Cria-se o “Cinema Do Povo Ambulante”³⁴, em que continha na mensagem do filme padrões e valores que o governo aprovava como modelos – por meio desses filmes objetivavam modelar a opinião nacional³⁵. Mostravam pelas imagens esse ideário de “povo” no seu cotidiano, de gente trabalhadora e feliz. Conforme assinala Piçarra (2015), o cinema é um dispositivo poderoso que desempenha um importante papel para o imaginário, com isto define nos sujeitos as representações identitárias e a memória coletiva. Por esses motivos as imagens que queriam passar são de uma idealização do país.

³⁴ O Cinema Ambulante também foi uma forma de propaganda do governo, no intuito de levar a mensagem política do Estado Novo para a sociedade portuguesa “para a modelação da cultura popular” (Torgal, 1996, p. 297).

³⁵ A narrativa desses filmes exaltava a religião católica e os costumes rurais, especialmente por meio da romantização do trabalho agrícola e da vida simples no campo. Além disso, a propaganda reforçava as obras públicas e demais realizações atribuídas ao regime.

Eram exibidos tanto filmes documentais quanto ficcionais. Aqueles que receberam maior incentivo e financiamento foram os que, em sua narrativa, exaltavam a grandiosidade do regime português. No entanto, foram os documentários que alcançaram maior relevância, especialmente os produzidos pelo centro de produção da *Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas* (SPAC) e pela *Agência Geral das Colónias* (AGC) (Torgal, 1996, p. 297), além das produções realizadas pelo próprio SPN. Conforme observa a autora citada acerca das obras desse período:

O SPN produziu, por exemplo, o filme *As festas do Duplo Centenário* (1940), igualmente de Lopes Ribeiro, que, com *A Exposição do Mundo Português* (1940), de Carneiro Mendes, apresentam as cenas dos acontecimentos mais importantes da construção da memória histórica pelo Estado Novo, de grande sentido nacionalista, ou seja, os acontecimentos que marcaram a celebração do duplo centenário da Fundação da Nacionalidade (1140) e da Restauração da Independência (1640). (*idem*, 1996, p. 303).

O Estado Novo por meio dessa idealização da realidade que o documentário sugere retratar, é utilizado para mostrar por meio destas películas as grandes obras de Salazar, como também a questão econômica, cultural e política. Embora os documentários tivessem mais essa força de relatar os acontecimentos históricos, os filmes de ficção³⁶ também o fazem, como é o caso de *O feitiço do Império* (1940), também de Lopes Ribeiro. Este filme narra sobre a história e a cultura do império português durante o período dos “descobrimentos”. Lopes, por meio das lentes, tem como intenção mostrar a grandiosidade das expedições marítimas, como também as tensões que essas empreitadas provocam. Na manchete do *Jornal Português* (figura 8) era divulgado:

³⁶ Os filmes de ficção eram produzidos pela Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm.

Figura 8 – Jornal Português



Fonte: Luís Reis Torgal.

Ainda, segundo Piçarra em “Catorze anos de Política do Espírito – Apontamentos para uma exposição” (1948), fica registado:

(...) desde 1937, os cinemas ambulantes que realizaram – nestes dez anos – 2235 espectáculos, a que assistiram 2304570 pessoas, tendo falado (a abrir muitas das sessões realizadas) 1585 moradores das localidades que se associaram com entusiasmo a esta iniciativa cultural. Em 1946, durante seis meses, o cinema ambulante do SNI percorreu o arquipélago dos Açores, realizando 116 espectáculos, a que assistiram 230700 pessoas, tendo falado 70 oradores; localidades houve, nesse arquipélago, que viram então o cinema pela primeira vez (2013, p. 58).

Mesmo que breve, é importante também discorrer sobre a Agente Geral das Colónias (AGC). Estabelecida em 1599, tinha como objetivo administrar os interesses coloniais portugueses, como a gestão económica, política e social dos territórios ultramarinos do império português. A AGC também é presente nas produções cinematográficas, onde observamos em suas narrativas, os temas de poder e exploração. Nestes filmes, são mostrados os colonos e as paisagens. Estas obras aparecem nas sessões de propaganda da AGC e pelo Cinema Popular Ambulante (Piçarra, 2013, p. 64). Neste sentido este órgão torna-se uma figura central na

administração e exploração dos territórios ultramarinos, destacando seu papel na economia, política e cultura dessas regiões. Nas palavras de Júlio Cayolla³⁷ em 1944:

É de desejar que se acentue e intensifique a propaganda colonial, como elemento formador de uma consciência imperial. E formando-a, mantendo-a e afervorado-a faz-se verdadeira política colonial e auxilia-se a civilização portuguesa (...) Preconiza-se: (...) f) a propaganda pelo cinema, quer com filmes de fundo evocando grandes figuras da nossa história, quer com pequenos documentários em que se veja o actual desenvolvimento das nossas colónias;

g) a organização sistematizada do inventário artístico das colónias, incluindo:

- as obras de arte metropolitana existentes nas colónias [...];
- a recolha do folclore indígena, como base de estudo, com a sua gravação em discos;
- o cadastro etnográfico das raças indígenas [...].

h) a fundação dos Altos Estudos do Império Português - organismo cultural e de investigação e estudo da História, Ciência, Literatura e Artes Coloniais, que, pela sua eficiência, teria, no futuro, largo papel a desenvolver na formação de uma verdadeira consciência imperial;

i) o alargamento, em profundidade, de uma vasta campanha de propaganda colonial na metrópole, com função de estímulo da emigração de valores nacionais para as terras do Ultramar;

j) o alargamento da mesma propaganda às colónias, num sentido unitário e de solidariedade de todas as colónias entre si e com a metrópole (Piçarra *apud* Cayolla, 2013, p. 65-66).

Com estas ações tinha como objetivo propagar uma ideologia que legitima Portugal, além de consolidar o controle sobre vastas áreas do mundo por intermédio de uma administração centralizada de exploração econômica e política, como também o reconhecimento de Portugal como potência colonial (Piçarra, 2013, p. 64).

Outro diretor fundamental a comentar é Leitão de Barros. Em suas películas trabalhou com filmes de época, adaptações de obras literárias e filmes biográficos. Antes mesmo da solidificação do Estado Novo, Barros montava o projeto para adaptar o romance *A Severa*, obra de Júlio Dantas (1901) – expoente da literatura portuguesa. Sob o governo de Salazar e com apoio do SPN, novamente aposta na adaptação de um outro romance para as telas. O projeto agora volta-se para a obra de Júlio Dinis, *Às pupilas do Senhor Reitor* (figura 9), em 1935, significando para o SPN como “exemplo do nacionalismo idealizado pelo ideário do regime”, e pela Inspeção Geral dos Espetáculos “uma bela expressão da arte nacionalista” (Cunha, 2010, p. 4). Ainda de acordo com o autor supracitado:

Quando se iniciou a rodagem d’*As pupilas*, António Ferro já era o responsável pela política cultural e cinematográfica do regime. Apostado em mobilizar todas as formas de expressão artística ao serviço da sua Política do Espírito, Ferro pretendia cristalizar um estilo artístico nacional. Como aconteceu com as outras artes, também o cinema procurou materializar a forma “de ser português” e tentou definir um estilo cinematográfico nacional (2010, p. 4).

³⁷ Agente da AGC e posteriormente delegado do SNI.

Figura 9 – Cartaz de *As pupilas do senhor Reitor*



Fonte: Luís Reis Torgal.

Como o próprio Ferro discursa, o “cinema português tinha, entre outras, duas grandes e nobres missões: uma alta missão educativa dentro do país e uma difícil missão externa, levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter” (Cunha, 2010, p. 4, *apud* Ferro, 1950, p. 70-71).

Em suma, o Estado Novo cria o estereótipo do português, no entanto o que podemos notar é que estas são imagens manipuladas, onde são impostas os valores e costumes a fim de controle e manobra da massa. A própria censura não permitia qualquer temática que fosse contrária aos propósitos do regime. Para tanto, o órgão denominado Inspeção Geral das Atividades Culturais de Portugal (IGAC), desempenha um importante papel para a regulação e fiscalização do setor dos espetáculos e atividades culturais. Deste modo, o IGAC fica responsável por emitir licenças e autorizações de espetáculos, confirmando que estes cumpram aos padrões de segurança exigidos pelo governo salazarista. Aliás, o povo passivo não representa ameaça, pelo contrário, facilita a manutenção do poder e controle dos mesmos. Assim reconstroem esta ideia de povo, com referências às tradições do país, para que se estabeleça uma “conexão” entre o emissor e receptor. Estas imagens forjadas, nos mostram a população do campo, vestidas com as roupas tradicionais, executando suas tarefas com grande entusiasmo, sem demonstrar esforço ou algum sofrimento em seu ato (figura 10).

Figura 10 – Imagem de um documentário da idealização da camponesa



Fonte: Heloisa Paulo.

Já em 1948, cria-se o Fundo de Cinema Nacional, não como política de estímulo à produção cinematográfica, mas o propósito era financiar uma produção nacionalista. Estas ações são reforçadas por meio da “Política do Espírito” de António Ferro, no qual reforça o uso do cinema como instrumento de propagação ideológica. Para Ferro, as cinematografias com temáticas das comédias eram o cancro do cinema nacional. Os filmes portugueses deveriam mostrar as grandezas de seu país. Não à toa que o primeiro filme de Portugal escolhido para representar sua nação, foi *Camões* (1946) de Leitão de Barros, sendo o filme modelo que Ferro aprovava – as películas tinham que estar subordinadas à ideologia salazarista. Com isto, abstrai das temáticas a realidade sociocultural e econômica de Portugal – a este assunto veremos adiante ao analisarmos as fichas de censura.

2.2.1 Silêncio forçado: a censura no cinema português

*Neste campo da Política
Onde a Guarda nos mantém,
Falo, responde a Censura;
Olho, mas não vejo bem.
Há um campo lamacento
Onde se dá bem o gado;*

*Mas, no ar mais elevado,
Na altura do pensamento,
paira um certo pó cinzento,
um pó que se chama Crítica.*

*A ideia fica raquítica
só de sempre respirar.
por isso é tão mau o ar
Neste campo da Política.*

*Ás vezes, nesta planura,
Se o vento sopra do Norte,
O pó torna-se mais forte,
E chama-se então Censura.
É um pó de mais grossura,
Sente já muito bem,
E a ideia, batida, tem
Uma impressão de pancada,
Como a que dão uma esquadra
Onde a Guarda nos mantém*

(...)

(Fado da Censura - Fernando Pessoa [1935]).

A censura em Portugal não foi consolidada apenas em 1933 com o Estado Novo, mas vem lá de trás desde 1926 com a ditadura militar. Todavia, é no governo de Salazar que vemos as modificações e as novas intenções do mecanismo censório. Para o ditador, a censura seria a legítima defesa do Estado contra o pensamento moderno e da desordem. De acordo com o artigo nº 3 a função seria de:

impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientam contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade (Piçarra, 2013, p. 75).

Por meio da política do medo e opressão, institui-se em 1933, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE)³⁸ a fim de garantir os interesses do governo, tendo o poder de

³⁸ Posteriormente em 1945 é substituída pela Política Internacional e Defesa do Estado (PIDE).

repreender e prender qualquer tipo de oposição. De acordo com Fernando Rosas, a PVDE foi uma organização do medo, em que a perseguição se tornava constante em Portugal, ainda sobre este órgão:

Nele se articulavam, com a polícia política, as prisões especiais, os tribunais especiais, as medidas de segurança e o saneamento político, constituindo um vasto aparelho de intervenção repressiva, cujos poderes e métodos de atuação permitem falar do Estado Novo como um regime de natureza claramente policial (Rosas, 1992, p. 275).

Entretanto, a repressão não foi exclusivamente da oposição política, mas as artes e a comunicação também não saíram ilesas do olho do governo. Sabido do poder da influência que exerce os regimes totalitários, esses reprimem qualquer vontade ou possibilidade de pensamento e vontades individuais. O governo dita as regras, as morais e os costumes. Quem é o inimigo e o aliado. O que é sagrado e profano. Quem é bom e quem é mau. Com isto o Estado detinha a responsabilidade de guiar os seus interesses para o controle ideológico.

De acordo com Catarina Alves Costa, o cinema da década de 40 década era voltado mais ao ficcional e de entretenimento, sendo uma época marcada pela política de censura, “de certo modo encapotada, do Estado Novo” (2021, p. 106-107), caracterizada segundo Luís de Pina, como “Um Estado ético em que a intervenção, por via corporativa, procurava não tanto criar uma indústria cinematográfica, que deixasse liberdade aos agentes produtores”, mas sobretudo, que correspondesse ao plano econômico e o condicionamento do Estado Novo sobre a cultura que queriam retratar com o exercício da censura (Costa, 2021 *apud* Pina, 2021, p. 106-107).

A censura tinha a função de coibir a liberdade da imprensa, de expressão e da arte, como também conter a “doutrinação” comunista e qualquer olhar disruptivo. Tinham como direito, reprimir e até em outros casos, a autorização de prender jornalistas, professores e críticos do governo (Matias, 2019). Em consequência, os artistas se sentiam intimidados pelo aparelho opressor, ora tinham que passar pelo crivo da censura, ora poderiam ser duramente repreendidos se quisessem ser contrários à política oficial. Segundo Matias em relação a literatura da época:

Os escritores não sabiam quando uma obra podia ser proibida, ou mesmo destruída pela censura, sob os mais diversos e banais pretextos. A publicação de textos deveria ter o aval dos censores. Uma prática corrente era a apreensão e destruição de livros, assim como ocorreu durante a Inquisição, vitimando os autores e as editoras (2019, p. 2).

Em relação à censura cinematográfica, esta começa a superintender no âmbito do Ministério da Instrução Pública, por meio da Inspeção-geral dos Teatros (IGT). Importante salientar que embora existisse um órgão que visava fomentar o cinema português, pudemos observar que este foi apenas mais uma ferramenta do Estado autoritário para manter o controle do governo em relação às ideologias, como foi o caso do SPN. De acordo com Piçarra (2013),

mantém-se com o propósito de propaganda ideológica, todavia, ainda mais repressivo e “reforça o controle sobre a liberdade de expressão” (*idem*, 2013, p. 71). Nesse sentido, o SNI tinha como objetivo a vigilância e o controle ideológico da sociedade portuguesa.

Pode-se conceber a relação entre o SNI e a censura cinematográfica, marcada pela vigilância rigorosa sobre as produções da sétima arte, tornando-se no aparelho de controle da informação. Logo, dentre as suas funções eram incluídas “o registro e licença de jornalistas e agências noticiosas, a censura prévia, o controle da radiodifusão” (Piçarra, 2013, p. 71). Posto isto, por meio da supervisão do SNI e da Inspeção-geral de Espetáculos, supervisionavam os filmes que eram produzidos e exibidos no país, além da constituição de uma Comissão de Censura³⁹, em que tinham de ser apresentados todos os filmes a estrear em Portugal.

As obras que eram consideradas subversivas ou que apresentassem ameaça ao regime, sofriam com medidas drásticas, como até mesmo terem a proibição de sua exibição. Estas ações resultam não apenas de forma negativa para o cinema nacional como um todo, mas também não se pode deixar de destacar sobre como a censura limitou os artistas da época. Muitos diretores e roteiristas enfrentaram pressões e restrições para ajustar seus trabalhos às exigências do regime, resultando na autocensura, e assim tornando seu trabalho como espaço silenciado. Ainda citando Piçarra:

Sobre o cinema, a Censura exerceu-se de modo explícito através da proibição integral do filme ou da imposição de cortes. A classificação etária [dificultando a exploração comercial e exibição] e a proibição de dobragem de filmes estrangeiros também serviram, porém, o propósito de dificultar a transmissão de ideias ou a revelação de certos comportamentos a um público menos alfabetizado. Apesar de ser uma medida de protecção à produção nacional, sugerida por Lopes Ribeiro a Ferro enquanto este ainda dirigia o SNI, a Lei 2027 de 1948, que proibia a dobragem de filmes estrangeiros, serviu os propósitos de controle das ideias pelo regime (2013, p.76).

À vista disso, é de extrema importância enfatizar que a censura é um processo de repressão da liberdade de expressão e está diretamente relacionada ao poder, e por esses motivos não pode-se desvincular a censura com o Estado português. Portanto, o Serviço Nacional de Informações (SNI) de Portugal foi um instrumento essencial para a implementação da censura cinematográfica durante o período do Estado Novo. Como bem pontua Beatriz Kushnir (2004), o ato de reprimir e vigiar ilustra na intenção de simular uma harmonia social:

Arrazoar a ação de proibir e censurar, de negar ao outro o direito de acesso a determinados temas; vigiar pessoas, ditar normas de conduta, excluir palavras do vocabulário; forjar de maneira brutal uma nova realidade, essas são algumas das indagações centrais e das preocupações acerca das estratégias do interdito. Os atos

³⁹ Segundo António (2001) e Moraes (2017), no ano de 1957, a Comissão de Censura, passa a se chamar Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos.

censórios não estão, entretanto, circunscritos a determinados momentos, lugares ou formas de governo (Kushnir, 2004, p. 36).

Sob esta ótica, temos a compreensão que a censura se insere no campo na manipulação, uma vez que ocorre para além da proibição, mas também para a omissão de determinado assunto ou notícia. Já foi mencionado neste estudo sobre a importância dos *meios* para a difusão de informação de levar criticidade ao indivíduo, promovendo debates e estimulando a reflexão sobre questões que moldam a sociedade. A omissão leva para a conformidade dos sujeitos aos ditames superiores.

Ao analisarmos as Diretrizes para uso da censura cinematográficas, encontra-se as seguintes colocações dos filmes sujeitos a proibição:

a) todos os filmes que tenham por intenção excitar ou acordar os baixos instintos dos públicos; b) situações licenciosas ou obscenas; cenas de nu integral ou semi-nudez; c) filmes com preocupações sociais; d) que explorem as lutas de classe; e) que perturbem a paz social.

Na década de 50, podemos observar o crescente número de decretos e ações que visavam sustentar e endurecer a censura. Ao analisar as atas das reuniões de 1945-1953, a autora Cristina Batista Lopes (2021), enfatiza que a Comissão de Censura reprovou 21 filmes, “proibindo a importação de 14 filmes, representando um total de 35 filmes estrangeiros proibidos” (2021, p. 527). Ainda segundo esta autora, os filmes proibidos abordaram temas como “crime, adultério, suicídio assassínios, a crítica ao poder instituído ou a prostituição” (2021, p. 529). A autora indica outros motivos também que levaram a vetarem os filmes, tais como “homossexualidade, a injustiça, a desigualdade social, a corrupção, a independência feminina, casos amorosos com criminosos, divórcio, ou conflitos familiares” (*idem*, 2021, p. 529). Todos estes temas eram vistos pela censura como mensagens danosas para a educação do povo.

Dentre os filmes reprovados, a autora cita os seguintes (*idem*, 2021, p. 528-529): *Le bas fonds* (1936, Jean Renoir): denúncia das desigualdades sociais; *Will it happen again?* (1948, Dwain Esper): relata as atrocidades de Hitler e Mussolini; *Club de femmes* (1936, Jacques Deval): expõe homossexualidade, libído feminina, gravidez fora do casamento. Em relação à importação proibida temos: *Rope* (1948, Alfred Hitchcock): tema de assassinato; *Beyond the forest* (1949, King Vidor): narra sobre uma mulher adúltera que planeja abortar o filho de seu amante.

Os filmes portugueses aprovados, foram aqueles que seguiram os critérios da comissão de censura, sendo temas como romances, filmes históricos que enaltecem a nação e o governo português, e as comédias. São eles (*idem*, 2021, p. 532-533) : *Inês de Castro* (1945) e *Camões o Trinca fortes* (1946), ambos de Leitão de Barros; *Morgadinha dos canaviais* (1949, Caetano

Bonucci e Amadeu Ferrari); *Saltimbancos* (1952, Manuel Guimarães); *Sonhar é fácil* (1951, Perdigão Queiroga); entre outros.

Em 1960, teremos um novo cenário e desafio pela frente. Os cineastas decidem levantar questões como a denúncia ao salazarismo em seus filmes. O grupo do Novo Cinema⁴⁰ vem a contestar cada vez mais o governo autoritário de Portugal. Todavia a censura era rígida, destituindo a liberdade dos artistas e muitos outros filmes tiveram cenas cortadas, ou totalmente proibidos, como foi o caso de *Nojo aos Cães* (1970) de António Macedo – o filme foi considerado perigoso e contrário aos interesses nacionais (Cunha, 2018, p. 6). O diretor Ernesto de Souza, com seu filme *Dom Roberto* (1942), resulta em sua prisão pela política do regime. Neste sentido, temos a compreensão de que quanto mais um assunto é considerado tabu, as chances de estes serem exibidos eram bem menores.

Alguns filmes, de acordo com Areal (2011, p. 45), eram proibidos ao público em geral. Isto ocorreu devido às mudanças sociais que vinham acontecendo pela Europa. Importante ressaltar que nos anos 60, foi uma época marcada pelos grandes acontecimentos políticos e culturais, abalando, dessa forma, as estruturas sociais e morais. Emergia uma contracultura e vanguarda, com o propósito de colocar em pauta, questões fundamentais para a sociedade: liberdade aos corpos; liberdade feminina; pedidos de paz e fim das guerras; fim das submissões e opressões. Em suma, foi uma década de reivindicações, lutas e resistências. Um pedido de socorro. Um grito pela reparação histórica, pela liberdade e igualdade. Com isto resultou em uma censura mais rígida e minuciosa.

Paulo Cunha (2018) observa que, nesta época, ocorriam contradições do regime político e a geração do Novo Cinema. Se por um lado o governo promovia os filmes, por outro censurava-os. À exemplo, o autor aponta que os filmes *Catembe* (Faria de Almeida, 1965) e *Domingo à tarde* (António de Macedo, 1965), foram subsidiados pelo Fundo Nacional de Cinema, contudo, ambos sofreram cortes com os seus filmes. Como relata este autor:

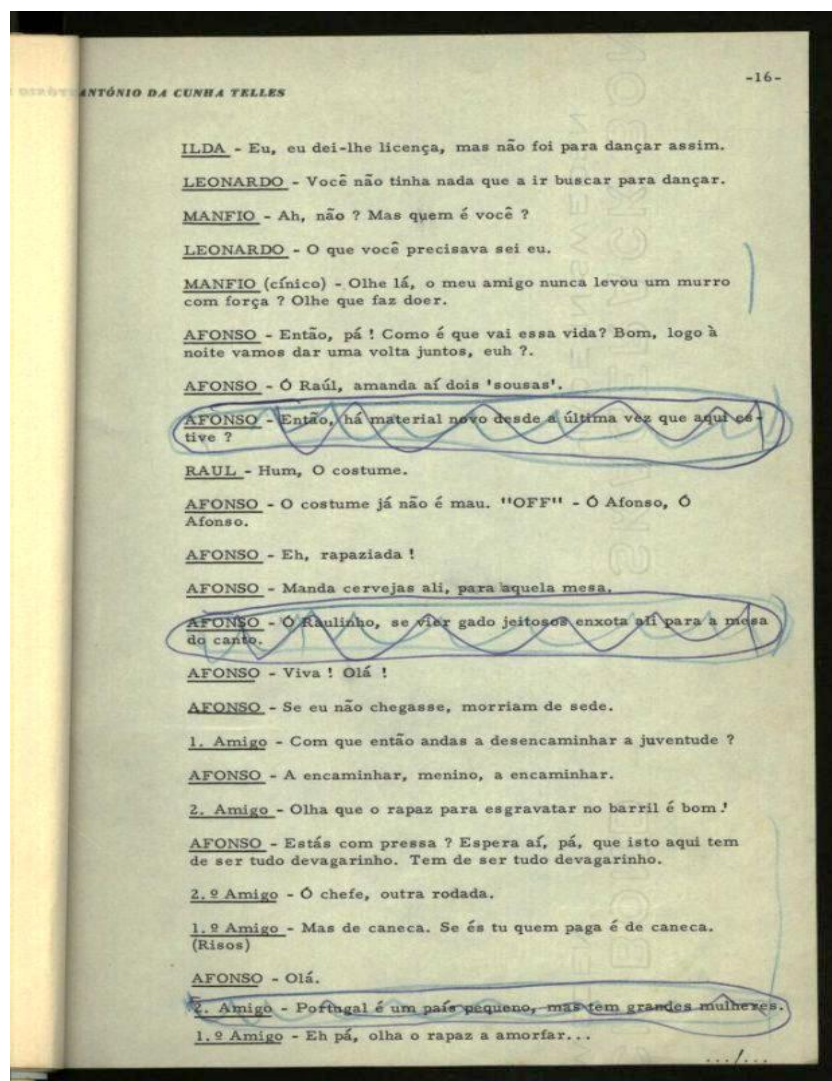
(...) o filme de Macedo foi submetido à censura obrigatória e aprovado com quatro cortes: “Dois abrangiam a sequência do ‘filme dentro do filme’, onde o ‘emissário das trevas’ destroi um crucifixo, outro era a sequência da discoteca onde duas raparigas dançam uma com a outra, acariciando-se; e finalmente o quarto era uma parte do diálogo entre o ‘diabo’ e o padre, já quase no final. No caso do filme *Catembe*, o filme foi sujeito a 103 cortes (tinha uma metragem original de 2400m e ficou reduzido a 1200m, apenas 48 minutos), tornando-o o mais censurado dos filmes (2018, p. 4).

O filme *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha também enfrentou a intervenção da censura, resultando em quatro cortes e na eliminação de três frases. Entre as partes censuradas, estavam

⁴⁰ Posteriormente discorreremos sobre o movimento de cinema português que ficou conhecido como Novo Cinema.

frases onde (Cunha, 2018, p. 6) “Portugal é um país pequeno, mas tem grandes mulheres” e a cena em que Júlio e o estrangeiro conversam com o que supõe serem profissionais do sexo na rua (figura 11). Essas alterações refletem o rigoroso controle exercido pelo regime sobre o conteúdo cinematográfico, buscando suprimir qualquer elemento considerado subversivo ou indesejado.

Figura 11 – Ficha de censura



Fonte: Paulo Cunha.

Ainda conforme Cunha, a análise das fichas de censura revela que o filme *A Caça* (1963, Manoel de Oliveira) sofreu modificações substanciais para atender às exigências do regime. Foi solicitado que o final do filme fosse alterado para um desfecho mais otimista, uma vez que o final original, que incluía a morte de uma personagem, foi considerado pessimista e inaceitável. Em 1970, a censura tornou-se ainda mais severa, resultando em um aumento significativo no número de filmes censurados. Esse endurecimento das políticas de censura refletiu o crescente

controle do regime sobre a produção cultural e a restrição da liberdade de expressão no cinema.

Segundo este autor:

Nem Amantes, Nem Amigos (1970), de Orlando Vitorino, só seria exibido pela primeira vez em Portugal em 1983, na Cinemateca Portuguesa; *Grande, grande era a cidade* (1971), de Rogério Ceitel e Lauro António, seria interdito após ante-estreia no Festival de Santarém; *Índia* (1972), de António Faria, teve proibição integral; *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972), de Lopes Barbosa, o primeiro filme feito no Ultramar por ultramarinos, também foi proibido na íntegra; *O Mal-Amado* (1974), de Fernando Matos Silva, foi proibido na íntegra e o negativo foi confiscado; *Sofia e a Educação Sexual* (1974), de Eduardo Gueda, foi proibido na íntegra (Cunha, 2018, p. 7).

O filme *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães, passou por uma planificação inicial sem a deliberação explícita da censura. No entanto, várias cenas foram cortadas, principalmente aquelas que mostravam comportamentos considerados “marginais” por parte dos protagonistas e que ilustravam a dura realidade dos pescadores. Em vez disso, o regime preferiu uma abordagem mais corporativista, que oferecia uma visão mais controlada e idealizada da mesma realidade (Cunha, 2010, p. 541).

Além das censuras nos filmes, havia também a inspeção e fiscalização dos cineclubes, como bem ressaltou Piçarra (2013). Sendo que em 1957, há o regulamento das emissões de televisão, visando também o controle do que os portugueses viriam a assistir. Posteriormente, o SNI é substituído pelo Secretariado de Estado da Informação e Turismo (SEIT), pelo comando de Marcelo Caetano. Entretanto o SEIT deixa de ser um órgão que promove cultura para reforçar a censura nos espetáculos.

Para reforçar a ideia da censura como plano político de controle, um exemplo a citar é o caso do Brasil durante a ditadura-civil militar de 1964. Essa nova conjuntura política vinha contra os direitos de liberdade de expressão e opinião. Como aponta Leonor Pinto, “pode-se afirmar que a ação da censura sobre o movimento cultural reflete os projetos da ditadura no plano político” (2019, p. 6). No início os princípios da censura são de ordem moralista: palavrões e cenas de sexo. Em um documento intitulado “Ficha de Censura” nº4, de 23 de julho de 1965, no processo do filme de Leon Hirszman *A Falecida* (1965), consta: “Apresentação moral: a infidelidade da esposa, o cinismo do marido traído e a tentativa de conquista pelo ‘papa-defunto’ indica a impropriedade de dezoito anos” (Pinto, 2019, p. 7). Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, foi exibido aos militares para discutirem se o filme seria ou não exibido. Ações essas comuns. A primeira decisão é pela destruição da película, alegando a existência de cenas violentas e “lesbianismos”. Mas, por conta de ter sido enorme sucesso no exterior, levando a grande prestígio internacional, acabam por entrar num dilema, pois caso vetasse o filme, chamaria muita atenção, decidindo-se então liberar para maiores de

dezoito anos. A censura imposta pela idade indica inviabilizar os filmes, indo além da questão de idade, mas sim pelas temáticas de seus filmes que envolviam criticidade nos debates sociais e políticos.

Com o AI-5, a ditadura consolidou seu controle absoluto sobre a sociedade brasileira, instaurando uma censura rígida que restringiu severamente as produções cinematográficas. Este decreto não apenas intensificou a repressão à liberdade política e de imprensa, mas também impôs um controle mais rigoroso sobre o cinema, dificultando a criação e a exibição de filmes que abordavam críticas sociais e realidades políticas do país. Segundo Maria Luiza Tucci Carneiro, a censura durante este período funcionou como um mecanismo de coerção e um poderoso instrumento de dominação, moldando a produção cultural e limitando a liberdade de expressão. A autora também comenta que:

Temiam-se os homens de vasta cultura, autores de livros, jornalistas e tipógrafos. Professores e estudantes de ciências humanas e ciências políticas também incomodavam. Temiam-se as críticas ao regime, as denúncias, as passeatas estudantis, o humor dos caricaturistas, os enredos cinematográficos e teatrais. Temiam-se os homens com passado de militante político, razão pela qual o regime militar pós-64 instituiu os corriqueiros “atestados de antecedentes políticos”. Tudo contava, até a posse de um único livro. Regredimos aos tempos medievais. Livros foram queimados, intelectuais fichados e torturados. Constatamos que, no decorrer do tempo, as histórias e estórias se repetem. O Estado republicano, censor por excelência, foi responsável pela mutilação da cultura nacional, interferindo, negativamente, na construção do conceito de cidadania. O aparato policial, organizado durante décadas e que perseguiu os “homens de ideias”, deve ser considerado como um dos promotores da barbárie, da violência, da segregação e da intolerância, marcas registradas do século XX. O Estado tem aqui sua responsabilidade como gerenciador e legitimador da brutalidade, promotor do medo e da autocensura (2011, p. 321-322).

Essas ações e políticas reafirmam a complexa relação entre o indivíduo e os meios de comunicação. Conforme discutido no primeiro capítulo deste estudo, o cinema não é apenas um meio de expressão artística, mas também um poderoso instrumento de influência e difusão de ideologias, atuando como uma forma de educação e aprendizado. Durante o regime do Estado Novo, evidências do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) mostram que o governo salazarista buscava utilizar o cinema e outros meios de comunicação para promover discursos que servissem de modelo para o que era considerado moral e socialmente aceitável. O regime impôs uma narrativa nacionalista e cristã, moldando a mídia para funcionar como um veículo de educação popular e conformidade social. Essa abordagem visava garantir que a população fosse exposta a conteúdos que reforçassem os valores e a ideologia oficial do Estado, limitando a diversidade de opiniões e a liberdade de expressão.

O Novo Cinema português emergiu em um período de intensa censura e controle pelo Estado autoritário. Durante essa época, qualquer referência ao governo ou temas como o amor

erótico eram estritamente proibidos, o que complicou ainda mais a prática cinematográfica e a liberdade de expressão. Os cineastas se viram forçados a reavaliar suas obras e a enfrentar a autocensura, criando um ambiente desafiador para a produção cultural. Esses desafios estimularam os cineastas a abordarem temas relevantes e a refletir criticamente sobre a conjuntura social e cultural da época em suas produções. O próximo tópico discutirá como essas restrições influenciaram o Novo Cinema português e as estratégias adotadas pelos cineastas para superar a censura e expressar suas visões em um contexto tão restritivo.

2.3 O Novo Cinema Português no Estado Novo

A Sétima Arte durante o governo de Salazar passou por um período conturbado ao longo de sua história. Por um lado, como já havíamos discutido, tentou-se impulsionar uma indústria cinematográfica, porém voltada aos interesses do regime. Neste momento, percebe-se o interesse por parte do Estado Novo de estimular as produções de filmes, como também regular e fiscalizar as salas de espetáculos. Logo, os cineastas ficaram *refêns* das temáticas que eram impostas e contidos de criarem outros tipos de conteúdo.

O Novo Cinema português representou um marco na história cinematográfica do país, sendo um movimento de resistência e renovação. Escrevê-lo é reconhecer o esforço de cineastas e entusiastas do cinema que, unidos, buscaram criar narrativas capazes de revelar um Portugal até então oculto pela censura da época. Importante frisar que, tal qual todo movimento, ele não surgiu de forma repentina, mas foi resultado de toda a conjuntura daquele momento histórico, além de influências de outros movimentos que revolucionaram o cinema. Entre essas influências, destacam-se o Neorrealismo Italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, que inspiraram uma geração comprometida com a verdade social e a inovação estética.

Os movimentos citados ocuparam um papel fundamental na história do cinema, influenciando cineastas ao redor do mundo. Ambos contribuíram para uma nova forma de enxergar e fazer cinema – como por exemplo, as abordagens voltadas à temática social e as problemáticas humanas. De acordo com José Navarro de Andrade:

(...) em Portugal, a geração do cinema dos anos 50 estava em descrédito, ou seja, não era possível o Perdígão Queiroga, ou o Constantino Esteves, por exemplo, continuarem a fazer aqueles filmes. Por outro lado, era uma época de grande transformação do cinema em todo o mundo. Não havia só o Cassavetes, a Shirley Clark e o Leacock nos Estados Unidos, havia também o Cinema Novo no Brasil, que estava a aparecer e sobretudo a *Nouvelle Vague* em França. Quer dizer que houve um movimento espontâneo, eu diria à escala mundial, que fez com que aparecesse cinemas e cineastas independentes. E muito inspirado nos princípios morais do neo-realismo italiano e em teorias do Rossellini (1997, p. 68).

Gilles Deleuze em sua obra *A imagem em movimento: Cinema: Cinema I* (1985), abordou sobre como o cinema evoluiu e lida com a representação da realidade e da percepção, buscando um cinema mais independente e autoral, aproximando-se do povo. O Neorealismo Italiano⁴¹, que surgiu na Itália pós-Segunda Guerra, representou uma ruptura com o cinema tradicional ao valorizar a realidade social e o cotidiano das pessoas comuns. Na obra cinematográfica, como *Ladrões de Bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica, a narrativa centra-se em cenas de observação e situações que escapam ao controle do movimento e da ação. A câmera não apenas acompanha os personagens em suas ações, como também valoriza os momentos de pausa e o espaço ao seu redor. Conforme Deleuze:

Tratava-se, segundo ele [segundo Bazin], de uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neo-realismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar de “imagem-fato” (1985, p. 09).

Essa abordagem realista – sendo as filmagens em locações reais, uso de atores não profissionais e foco em temas sociais – inaugurou uma forma de fazer cinema mais próxima da vida real, mostrando a dura realidade das classes populares, como a pobreza e as dificuldades enfrentadas por eles.

Por sua vez, a *Nouvelle Vague*⁴² Francesa, abandona a linearidade narrativa e usa cortes abruptos, sequências soltas e diálogos que fogem à lógica direta da imagem-tempo⁴³. Filme como *Acosado* (1960) de Jean-Luc Godard, cria uma experiência de tempo livre, onde o espectador é convidado a refletir sobre o que vê, sem ser guiado por uma estrutura rígida de narrativa.

Por meio das novas possibilidades do manuseio da máquina cinematográfica, acarretou uma série de experimentações no campo da linguagem do cinema. Ampliando possibilidades do “representável”, alinhado com a criatividade artística. À exemplo temos os grandes planos,

⁴¹ Movimento que surgiu nos anos 1940, nasceu em um período de grande instabilidade e pobreza no pós-guerra. Os cineastas que se destacaram foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti.

⁴² Movimento que surgiu na França nos finais dos anos de 1950 e início dos anos 1960, marcou uma ruptura com as normas clássicas do cinema, trazendo uma visão mais experimental e autoral. Importantes e renomados cineastas compõem o núcleo como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Agnès Varda.

⁴³ O autor Deleuze utiliza do conceito “imagem-tempo”, onde as situações podem ser ambíguas, e os personagens muitas vezes, não têm uma trajetória ou uma motivação clara. A este conceito podemos fazer um paralelo com os filmes da *Nouvelle Vague*, como foi citado na obra de Godard. Esse tipo de imagem cria uma experiência mais reflexiva, onde o espectador é convidado a habitar o tempo junto com os personagens, como também observar o que está em torno deles e a interpretar por conta própria.

captação das imagens e sons; os *close-ups* mais precisos, convida o espectador para um momento de drama, atenção ou o significado de um determinado momento ou detalhe.

Esses movimentos foram essenciais para redefinir o papel do cinema como um meio de expressão artística e social, iluminando os caminhos dos cineastas ao redor do mundo. Logo, encoraja-os a explorarem os temas locais e universais com mais autenticidade e originalidade. No caso do Novo Cinema Português, inspiraram os cineastas a romper com o cinema tradicional imposto pelo regime do Estado Novo, abordando questões sociais e políticas, tal como fez Paulo Rocha. Desse modo, mais do que meros movimentos cinematográficos, constituíram-se como pilares fundamentais na consolidação do cinema enquanto instrumento de resistência, reflexão e expressão cultural.

Em Portugal, procurou a identidade de um cinema que fosse independente, de autor, com a proximidade com o povo e com a pobreza. Essas influências cinematográficas inspiraram cineastas portugueses, especialmente em Lisboa, durante a década de 1960, quando surgiu uma geração em que a troca de ideias promoveu contaminações estéticas e políticas, dando origem a uma “fantasia de alteridade em relação ao sistema político do autoritarismo, posicionando-se como alternativa” (Costa, 2021, p. 67).

Para além do Neorealismo e da *Nouvelle Vague*, outros importantes movimentos em território nacional inspiraram a geração de cineastas a romper com o “velho cinema”. Refiro-me aqui ao neo-realismo português e ao movimento dos cineclubes. No subtópico seguinte, pretende-se apresentar um panorama geral sobre esses movimentos, destacando suas principais características e inspirações ideológicas, a fim de, ao final, compreender como eles contribuíram para o surgimento do Novo Cinema, mencionando ainda alguns dos filmes mais representativos desse período.

2.3.1 O neo-realismo literário e os Cineclubes: resistência e renovação para um Novo Cinema

Em 1955, o cinema em Portugal atravessou um período de instabilidade na indústria, culminando no chamado “Ano Zero do Cinema”. Este momento crítico foi marcado por uma estagnação criativa e produtiva, além da insatisfação com os filmes alinhados à ideologia do Estado Novo, que eram vistos como desprovidos de inovação estética ou narrativa. Nesse contexto, surgiram intensos debates sobre a necessidade de uma renovação cinematográfica, que envolvesse não apenas a crítica ao cinema oficial, mas também uma busca por novas formas de expressão artística.

A saída de António Ferro – figura central da política cultural do regime – abriu espaço para que intelectuais e cineastas começassem a idealizar um cinema que dialogasse com as transformações sociais e culturais do período. Este movimento foi influenciado tanto pelas correntes cinematográficas estrangeiras, como o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, quanto pelo Neo Realismo literário português, que já apontava para uma abordagem mais crítica e social. Esse período de reflexão e reinvenção foi fundamental para o surgimento do Novo Cinema na década seguinte.

Devido a essa conjuntura, houve uma abertura para que importantes escritores neorrealistas retomassem seu envolvimento com a sétima arte, trazendo suas perspectivas críticas e sociais para o cinema. Esses dois momentos citados foram cruciais para repensar o papel do cinema português, criando as bases para um engajamento mais profundo com a cinematografia.

O realismo literário em Portugal, que se consolidou na segunda metade do século XIX, foi uma resposta às mudanças sociais e econômicas trazidas pela Revolução Industrial, pela urbanização e pelo declínio do romantismo. Esse movimento privilegiava a representação fiel da realidade social, com foco em temas como desigualdade, exploração e as condições de vida das classes trabalhadoras. Além disso, ao se afastar da idealização romântica, o realismo enfatizava a observação objetiva da vida cotidiana, muitas vezes adotando uma perspectiva crítica em relação às estruturas de poder e às relações de classe. De acordo com a autora Michelle Sales:

(...) o Realismo representa não só uma escola literária, mas também um momento histórico cujas transformações relacionadas à vida do homem e da cidade exercem grandes influências na forma narrativa cuja principal necessidade a partir daí é a vontade de narrar o não-eu (em contraposição ao eu-romântico) e a crítica ao modelo social vigente (2011, p. 60).

Segundo a mesma autora, o século XIX pode ser caracterizado como um século ótico. Foi o período marcado pela chegada da fotografia, do cinema, pela ascensão da modernidade e pela migração do campo para as cidades — fatores que contribuíram para consolidar a era da imagem. Mudanças estruturais significativas, como essas, reverberam intensamente nas esferas social e cultural, desencadeando transformações nos modos de vida, nas relações de trabalho e nas estruturas de poder.

Nesse contexto, emergem novos movimentos e escolas artísticas que buscam tanto refletir quanto questionar essas alterações, articulando discursos estéticos e ideológicos capazes de explicar, denunciar ou reivindicar respostas para os problemas centrais de sua época. Como aponta Cunha:

(...) o neo-realismo foi um movimento artístico e ideológico que exerceu uma importante contestação ao regime a partir de revistas culturais que abordaram problemas de cariz ideológico e estético (2005, p. 48).

Então, “ao tentar narrar a “realidade”, a Literatura realista quis agregar à experiência estética uma função política” (Salles, 2011, p. 60). Esse objetivo é evidente na obra de Eça de Queiroz, um dos maiores nomes da literatura portuguesa. Em *O Primo Basílio* (1878), o autor constrói uma crítica à burguesia lisboeta do século XIX, expondo suas hipocrisias, futilidade e moralidade superficial. A história centra-se na infidelidade conjugal de Luísa e nos jogos de poder e manipulação em seu círculo social. A obra, portanto, reflete os princípios do realismo ao mostrar como “o homem é o produto do meio e o destino, maior do que a própria vida” (*idem*, 2011, p. 60), oferecendo-nos uma reflexão dos problemas estruturais da sociedade portuguesa da época.

Os protagonistas do realismo literário são, em grande parte, membros das camadas populares, frequentemente retratados como indivíduos à margem do progresso e das transformações trazidas pela modernidade. As narrativas exploram tanto os desafios da vida urbana quanto a realidade rural, refletindo as tensões entre tradição e mudança. Dessa forma:

(...) influenciados pela corrente marxista de pensamento, os neorrealistas depositaram na literatura uma funcionalidade histórica, ou seja, depositaram a missão de conscientizar e ‘informar’ os leitores (Salles, 2011, p. 64).

O Novo Cinema herdou do realismo literário a sensibilidade para retratar a realidade social e as questões humanas com profundidade – abordando em seus filmes a vivência no campo e o impacto da migração para as cidades, especialmente em um país onde, até meados do século XX, a maior parte da população ainda residia em áreas rurais. Filmes como *Os Verdes Anos* (1963, Rocha) trazem os personagens para esse momento de transição social e econômica. Tal como os personagens de Eça de Queiroz, os personagens do Novo Cinema possuem profundidade psicológica e vivem conflitos internos que refletem as tensões de seu contexto social.

Nesse sentido, como aponta Salles, “há no Novo Cinema, assim como no neo-realismo literário, uma preocupação formal, um desejo de união entre a arte e a vida e a vontade de aproximar-se da realidade que os unem (...)” (2011, p. 116). Ambos os movimentos caracterizam-se por rupturas e renovações, buscando narrativas mais autênticas e se opondo ao cinema meramente comercial. Além disso, Salles destaca a importância do cinema para os neorrealistas, ressaltando sua potência como meio acessível e sua proximidade com a realidade, elementos que ampliam seu impacto na sociedade. Segundo a autora:

O cinema, pela sua capacidade fotográfica de representar a realidade, adquire especial apreço entre os neo-realistas, pois se a arte deve realizar esteticamente a vida, o cinema, através de suas capacidades técnicas pode significar uma aproximação ainda maior da realidade e, para além disto, constitui de fato uma arte genuinamente popular e massiva em que a ideia de coletividade (2011, p. 124).

Salles destaca a valorização do cinema pelos neorrealistas, ressaltando que sua capacidade de representar a realidade de forma direta contribuiu para seu caráter popular. De fato, a fotografia cinematográfica possibilita a construção de uma representação do real – um recurso amplamente explorado pelos cineastas neorrealistas. Além disso, o cinema se afirma como uma arte coletiva, tanto em sua produção quanto em seu consumo. Diferentemente da literatura, que tende a ser uma experiência mais individualizada, o cinema permite um compartilhamento imediato da narrativa e da imagem, reforçando a ideia de coletividade mencionada no trecho. Em Portugal, essa dimensão coletiva se manifesta no impacto dos cineclubes.

Da mesma forma como o neo-realismo literário, o Novo Cinema também se dedicou a retratar a realidade e promover a crítica social, agora adaptada ao campo audiovisual por meio de uma linguagem inovadora. Os cineastas da década de 1960 assumiram, nesse contexto, o papel que os escritores realistas desempenharam no século XIX: provocar reflexões sobre os problemas e desafios de sua sociedade.

No contexto dos cineclubes, observa-se que sua atuação foi muito mais ampla do que a de um simples movimento de cinéfilos durante o Estado Novo. Esses espaços desempenharam um papel fundamental como foco de resistência cultural e oposição política ao regime ditatorial vigente. Como em outros países europeus, Portugal viu surgir suas primeiras associações cinematográficas ainda na era do cinema mudo. Nos anos 1930, já existiam projetos de cineclubes em atividade, conforme destaca Paulo Cunha (2013). No entanto, segundo o autor, o movimento é oficialmente considerado iniciado apenas em 1943, com a fundação do Belcine – Clube de Cinema da Parede, e, em abril de 1945, do Clube Português de Cinematografia (CPC/CCP) no Porto (Cunha, 2013, p. 2).

Com essa nova geração de cinéfilos, emergia também o anseio por um cinema de caráter político. Cunha (2013) observa que muitos dos cineclubes eram frequentados por estudantes universitários, que viam no cinema não apenas um projeto cinéfilo, mas, sobretudo, um meio privilegiado para a reflexão política, social e cultural (2013, p. 3). Contudo, como já abordado anteriormente, Portugal encontrava-se sob um regime autoritário, que utilizava a censura como ferramenta de controle ideológico. A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE)

monitorava as atividades de alguns frequentadores dos cineclubes, especialmente aqueles envolvidos com movimentos de oposição ao regime, como o Partido Comunista Português (PCP), o Movimento Democrático de Unidade (MUD) e o Movimento de Unidade Democrática Juvenil (MUDJ) (Cunha, 2013, p. 4).

Os cineclubes eram vistos com desconfiança pelo Estado Novo, resultando em medidas como a censura e a suspensão de alguns cineclubes que se posicionaram mais críticos ao regime. Para isto, foram criadas medidas legislativas para o controle dos cineclubes e com o discurso proferidos nestes locais. Cria-se a Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC), onde reconhece as atividades cineclubistas, todavia, como bem observou Paulo Cunha (2013, p. 6), este órgão era uma tentativa de vigiar e condicionar as atividades políticas dos cineclubes.

Logo, a FPCC teve como intuito centralizar e supervisionar as atividades dos cineclubes – que eram espaços importantes de difusão cultural e debate cinematográfico, muitas vezes vistos pelo regime como potenciais focos de contestação ideológica. Ainda importante ressaltar a criação dos artigos 8º e 9º, onde também tinham como função o controle das ações dos cineclubes:

Art. 8.º A criação de novos cineclubes fica dependente da aprovação dos respectivos estatutos pelo Secretariado Nacional da Informação, parecendo parecer da Federação;

Art. 9.º Pertencerá ao Secretariado Nacional da Informação a inspeção e fiscalização da actividade dos cineclubes (Cunha, 2013, p. 6).

Este período foi marcado por perseguições políticas, resultando em uma efetiva vigilância da PIDE sobre suas atividades, como a seleção de filmes e a organização de palestras (Cunha, 2013, p. 10). Essas medidas deixam claro para quem e para qual ideologia censória eram direcionadas: temas políticos, comunistas e considerados subversivos pelo regime. Como consequência, vários cineclubes foram suspensos, assim como a revista *Imagem*⁴⁴ e seu *Clube Imagem*, que desempenhavam um importante papel na divulgação e crítica cinematográfica. A publicação insistia na necessidade de um cinema que expressasse uma visão autoral, em oposição ao modelo industrial, e denunciava a superficialidade das produções moldadas pela censura salazarista.

Apesar das medidas repressivas aplicadas contra os cineclubistas, essas ações não conseguiram extinguir suas atividades. A década de 1960, como destacou Cunha, foi caracterizada por uma resistência “longa, discreta, mas presente” (2013, p. 11-12). Nesse

⁴⁴ A revista *Imagem*, lançada em 1956 pelo Centro Português de Cinema (CPC), foi uma publicação essencial para a renovação do pensamento cinematográfico em Portugal. Funcionando como um espaço de crítica e reflexão.

contexto, os cineclubes afirmaram-se como espaços de resistência cultural, promovendo debates críticos e expondo seus participantes a influências artísticas internacionais, contribuindo para a tentativa de renovação do cinema português.

Diante do exposto, compreende-se que ambos os movimentos ansiavam por uma renovação do cinema português. A sociedade dos anos 1960 passou por transformações impulsionadas por um novo imaginário social, marcado pela concentração urbana e por novas formas de pensar a política e a cultura. Por isso, foi fundamental abordar esses dois movimentos, que desempenharam papéis essenciais na luta e no reconhecimento do Novo Cinema português.

2.3.2 Surge um Novo Cinema

As comédias eram um dos gêneros cinematográficos mais populares até então. Esses filmes, que se distanciavam da realidade, são caracterizados por Leonor Areal (2012) como exemplos de “cinema escapista”. No contexto do Estado Novo, essas produções desempenhavam um papel estratégico, desviando a atenção do público dos problemas socioeconômicos do país e limitando sua compreensão sobre a conjuntura da época. A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1948, intensificou esse controle sobre a narrativa cinematográfica, garantindo com que o cinema continuasse alinhado aos interesses ideológicos do regime.

Durante as décadas de 1950 e 1960, esse tipo de cinema contribuiu para o fortalecimento do regime ditatorial, impactando negativamente o desenvolvimento do setor cinematográfico. Além das restrições financeiras e da falta de incentivos culturais, a censura imposta pelo governo gerava um ambiente de constante coação, agravando as dificuldades enfrentadas pelo cinema nacional e intensificando as críticas à sua produção. No entanto, começaram a surgir tensões dentro desse modelo idealizado pelo Estado Novo. O rápido crescimento das cidades, o êxodo rural e a emigração em massa expuseram as contradições e fragilidades do interior do país. As áreas rurais — antes exaltadas como símbolos da identidade nacional — passaram a ser vistas como marcadores de atraso econômico e social. Diante dessa nova conjuntura e da crescente pressão internacional por uma modernização do país, o regime foi levado a ajustar sua narrativa.

No cinema, isso se refletiu em uma tentativa de incorporar elementos urbanos e de progresso, sem abandonar completamente a exaltação dos valores tradicionais. Filmes como *A Costureirinha da Sé* (1958, Manuel Guimarães) e *Fado, História de uma Cantadeira* (1947, Perdigão Queiroga) apresentaram personagens e cenários que dialogavam com a modernidade, mas ainda reforçavam uma visão nostálgica e idealizada de Portugal. O cinema produzido

durante as primeiras décadas do Estado Novo refletia diretamente a ideologia do regime, incorporando valores católicos e uma visão idealizada da ruralidade. Como destaca Patrícia Vieira (2017), essa influência religiosa era evidente na representação da natureza nas narrativas cinematográficas da época:

Nos filmes produzidos nas três primeiras décadas do Estado Novo, antes da ascensão do movimento do Novo Cinema, o papel da natureza evocava a função do Deus cristão nas narrativas bíblicas. Político abertamente devoto, Salazar incorporou a doutrina da Igreja à condução de seu governo. Não é, portanto, surpreendente que o cinema do Estado Novo, frequentemente apoiado diretamente pelo regime por meio de subsídios cinematográficos, reproduzisse valores católicos. Os filmes “regionais e folclóricos”, nos quais o meio ambiente desempenhava um papel crucial, retratavam a natureza de duas formas opostas, mas, em última análise, complementares: como uma força irada e punitiva que frustra e frequentemente destrói os planos humanos, ou como uma mãe nutridora e terna, da qual a humanidade pode depender para sua subsistência. Essa representação dicotômica remete ao contraste entre o deus rigoroso e punitivo do Antigo Testamento e a divindade cuidadosa e compassiva do Novo Testamento. A natureza, assim, era representada como animada, dotada de alma e semelhante a Deus — Deus ou/como natureza, como conceituou Spinoza em sua *Ética* (2017, p. 121-122, tradução nossa).

Logo, essa construção reforçava uma visão quase sagrada do meio rural, contribuindo para a narrativa oficial do regime, que exaltava as tradições e desestimulava a modernização social e econômica.

Na época, Manuel Guimarães foi o único diretor a oferecer uma resistência ideológica explícita ao regime. Leonor Areal (2011), discute a injustiça e a marginalização que ele enfrentou, sendo duramente atingido pela censura imposta pelo Estado Novo. Apesar das adversidades, Guimarães tornou-se uma figura essencial e uma referência para a geração que viria a consolidar o Novo Cinema. Segundo a autora, tanto a obra de Guimarães quanto o movimento do Novo Cinema representam formas de resistência que “tentavam a custo existir numa sociedade totalitária”, enfrentando, como já mencionado, os “condicionamentos severos da censura oficial” (2011, p. 15).

Como havíamos comentado anteriormente, o surgimento do Novo Cinema⁴⁵ na década de 1960 trouxe uma ruptura definitiva com essa visão propagandística. Diretores como Paulo Rocha⁴⁶ e Fernando Lopes, apresentaram uma visão mais complexa e crítica da sociedade

⁴⁵ O termo “Novo Cinema” foi consagrado na Semana de Porto em 1967. É importante destacar que, nesse mesmo período, o Brasil vivia o movimento do Cinema Novo (movimento contemporâneo ao Novo Cinema), cujo teor político era mais explícito e central em suas produções.

⁴⁶ As leituras realizadas para compreender o surgimento do Novo Cinema evidenciam que este movimento tem como marco inicial o filme *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha. No entanto, existem controvérsias e questionamentos acerca do motivo pelo qual outros importantes realizadores não são considerados no estabelecimento dessa data inicial – para este estudo não cabe tal discussão. No entanto, a escolha da data quanto os fatores que fizeram dessa obra o ponto de partida para o movimento foram analisados a partir dos estudos de Leonor Areal em *Cinema Português: Um País Imaginado – Vol. I – Antes de 1974*. Segundo a autora, o marco do

portuguesa. Em *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha, por exemplo, mostra que a vida dos pescadores era mais complicada do que era visto em outras filmografias.

Essa transição no cinema expôs as contradições do Estado Novo. Enquanto o regime tentava equilibrar a exaltação das tradições com a imagem de um país moderno, os novos cineastas revelaram as falhas desse discurso. Por meio de um olhar crítico, essas obras mostraram um Portugal em conflito, dividido entre o peso do passado e as demandas de um futuro que se aproximava.

Para contornar a censura e expressar alguma forma de crítica ou oposição política e social, os diretores recorreram a mensagens alegóricas ou subliminares, conforme Costa “o cinema utilizou estratégias retóricas de representação do país que estão por detrás da própria construção da sua ideia” (2021, p. 43). Na maioria dos casos, a intervenção dos censores resultava em cortes de cenas consideradas impróprias para o público — como ocorreu em *Os Verdes Anos*, na sequência do encontro de Júlio e o estrangeiro com as prostitutas. Como Areal apontou “Não podendo exprimir-se contra o sistema político-social – sem ser por ele aniquilado – os cineastas encontraram uma fuga para as ideias latentes através da forma”⁴⁷ (2011, p. 373).

Contudo, além das dificuldades enfrentadas na realização cinematográfica devido à censura, outra questão relevante a ser destacada é o financiamento e o incentivo ao movimento. De acordo com Cunha (2005), na primeira semana de dezembro, o debate sobre o Novo Cinema português tornou-se central, contando com o apoio da Câmara Municipal do Porto e da Fundação Gulbenkian⁴⁸. No entanto, a relação entre a Fundação Calouste Gulbenkian e os cineastas do movimento foram ambíguas, marcada tanto pelo suporte financeiro quanto por tensões e divergências ideológicas. Por essa razão, todas as figuras centrais do movimento cinematográfico estiveram presentes nesse debate (Cunha, 2005, p. 58).

Muitos viam a fundação como um órgão burocrático, cujas decisões sobre financiamento nem sempre favoreciam as propostas mais ousadas e politicamente engajadas. Então foram apresentadas pelos cineastas outras propostas para que pudessem entrar em acordo e assim não estabelecer conflitos, sendo escolhida a:

(...) “solução total” defendida sobretudo por Fonseca e Costa, António de Macedo e Fernando Lopes, onde se preconizava “a ideia de um bloco de cineastas que

Novo Cinema está diretamente relacionado à inovação estética introduzida por Rocha em seu filme *Os Verdes Anos*.

⁴⁷ A forma diz respeito a um conceito fundamental para a análise fílmica, referindo-se aos aspectos visuais e narrativos que estruturam um filme: *mise-en-scène*, fotografia e ritmo (Bordwell; Thompson, 2008). Lembrando que a forma não é neutra, pelo contrário, ela influencia diretamente a maneira como o espectador interpreta o conteúdo do filme.

⁴⁸ É uma instituição portuguesa criada em 1956, cujo objetivo era promover o conhecimento e a melhoria da qualidade de vida por meio de iniciativas nas áreas da arte, ciência, educação e desenvolvimento social.

estabelecem entre si certas regras para dividir o dinheiro”. A proposta vencida, defendida por Manuel de Oliveira e Paulo Rocha, foi a designada “ideia dos subsídios de qualidade”, que previa a preservação de “uma diáfana qualidade de artistas que pairam acima dos dinheiros e das discussões para os arranjam (Cunha, 2005, p. 59).

A Fundação Gulbenkian ofereceu incentivos ao Novo Cinema e cineastas como Fernando Lopes, Paulo Rocha⁴⁹ e António-Pedro Vasconcelos receberam apoio em determinados momentos. No entanto, os realizadores faziam duras críticas à atuação da fundação, argumentando que as bolsas de estudo não eram suficientes, pois desejavam um investimento financeiro mais significativo na produção cinematográfica.

Diante desse cenário, elaboraram um documento no qual apontavam os problemas e as crises do cinema português, identificando a Gulbenkian como uma instituição com potencial para promover soluções. Como parte das reivindicações, sugeriram a criação de um serviço de cinema dentro da própria fundação, que pudesse estruturar um apoio mais consistente à produção cinematográfica nacional.

Nesse contexto de apoio e tensões, a tríade de filmes que marcaram o início do Novo Cinema português — *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, e *Domingo à Tarde* (1966), de António de Macedo — consolidou as inovações técnicas tão debatidas e almejadas nas produções cinematográficas em Portugal⁵⁰. Como observa Salles (2011), os personagens desses filmes expressam a inquietação diante da realidade social e o desejo de transformação. Além disso, Costa (2021) destaca que o Novo Cinema trouxe uma abordagem revolucionária à linguagem cinematográfica, buscando representar os desafios do cotidiano e a relação com o trabalho.

Produzido por António da Cunha Telles e dirigido por Fernando Lopes, *Belarmino* (1964) documenta a trajetória de Belarmino Fragoso, um boxeador que viveu seu auge, mas agora enfrenta a pobreza e descaso. O documentário abre com uma sequência de créditos com as fotografias do protagonista, embaladas pela trilha sonora de Manuel Jorge Veloso (figura 12).

⁴⁹ Em 1961, a Fundação Calouste Gulbenkian oferece bolsas de estudo para cineastas, permitindo que realizassem sua formação no exterior. Por meio desse apoio, Paulo Rocha teve a oportunidade de estudar na França.

⁵⁰ Desses três filmes, *Os Verdes Anos* e *Domingo à Tarde* receberam apoio direto da Fundação Gulbenkian.

Figura 12 – Belarmino nas cenas iniciais do filme andando pelas ruas (00:02:36)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Belarmino* (1964), dir. Fernando Lopes.

Logo após os créditos, o espectador é apresentado a cenas de indivíduos treinando — pulando corda, desferindo socos — enquanto Belarmino se aproxima do ringue, dando início à entrevista. O protagonista relata as dificuldades de sua vida e menciona que, mesmo em meio à miséria e muitas vezes sem ter o que comer, subia ao ringue com um sorriso no rosto para competir no esporte que tanto ama. Criado com quatro irmãos, vive sozinho desde os 15 anos. Antes de iniciar sua carreira no boxe, trabalhava como engraxador na Avenida dos Restaurantes, posteriormente, impulsionado tanto pela necessidade quanto pelo sonho, ingressou como boxeador amador.

Embora tenha alcançado o auge como boxeador profissional — tornando-se bicampeão de Portugal — a trajetória de Belarmino foi marcada por dificuldades financeiras e instabilidade. Em determinado momento, é questionado sobre como sustenta sua família e responde: “Faço de colorista de fotografias e faço os meus *biscatezitos*⁵¹”. Nas cenas finais, revela sua decisão de deixar Portugal, explicando que, há anos, não há lutas no país. Apesar do amor por sua terra natal e pelas pessoas que o cercam, deseja continuar na carreira, seja competindo ou treinando novos boxeadores, e por isso a sua decisão de ir para outro país. Como muitos atletas da época, Belarmino não contou com suporte institucional nem estrutura para administrar sua carreira e seus ganhos.

Diferentemente de esportes mais elitizados ou profissionalizados em países com economias mais desenvolvidas, o boxe em Portugal era uma modalidade de poucos recursos,

⁵¹ Significa “pequeno trabalho”.

sem patrocínios significativos ou incentivos estatais. Logo, mesmo sendo um nome conhecido, Belarmino não acumulou riquezas e, com o tempo, caiu no esquecimento.

A primeira obra do diretor alcançou notoriedade tanto nacional quanto internacional, sendo premiada em diversos festivais. Esse reconhecimento contribuiu para ampliar a visibilidade do movimento do Novo Cinema. À primeira vista, pode-se questionar a escolha do documentário e sua relevância ao contar essa história. Mas, ele tem muito o que revelar. Mesmo sem uma crítica direta ao governo de Salazar, como mencionado, o filme expõe um problema estrutural relacionado ao esporte e à ausência de incentivos à sua prática.

Além disso, a obra traz uma inovação estética, utilizando-se das técnicas dos movimentos europeus, como as filmagens nas ruas, personagens reais, etc. Além disso, dialoga tanto com o *cinéma vérité*⁵² quanto com o Neo-realismo italiano. Portanto, diferentemente dos documentários convencionais da época, o diretor opta por um enfoque mais voltado para o drama social e psicológico do protagonista. Assim, não se tratava mais do tradicional modelo de documentário, tão comum na cinematografia portuguesa das décadas anteriores, usado como propaganda estatal ou ferramenta de promoção turística, mas sim de um filme com pretensões artísticas que busca oferecer um olhar diacrônico sobre uma temática de profunda complexidade social.

Nesse sentido, *Belarmino* explorou não apenas a trajetória do protagonista, mas também as dificuldades e contradições enfrentadas por atletas e trabalhadores no contexto português da época. Conforme Melo (2011, p. 82), o filme de Lopes seria “uma metáfora de uma sociedade eivada de falcatruas, problemas (...)”, onde ocorre esse embate de forças entre as pessoas simples, os pugilistas e aqueles que detêm o poder econômico – como os empresários e os *managers* (*idem*, 2011, p. 83).

Com o filme de Lopes, podemos perceber que o eixo de sua temática buscou retratar e expor a realidade social daqueles que estavam à margem da sociedade, como é o caso de Belarmino. Outros filmes também abordaram em suas temáticas o reflexo da realidade social. No entanto, algumas obras, como as de António Macedo, buscaram retratar questões mais individuais ou temas pouco explorados nas produções do Estado Novo. Segundo Areal (2011, p. 45), ainda que esses filmes não revelem um realismo absoluto, é possível notar uma representação qualitativa, ou seja, uma expressão do “ambiente cultural dominante”. Ainda segundo a autora:

⁵² Foi um estilo documental surgido na França na década de 1960, caracterizado pela busca de uma representação mais autêntica da realidade, com o uso de câmeras leves, som direto e mínima interferência do diretor nas cenas filmadas.

(...) A nossa cinematografia revela e reflete um mundo fechado do exterior, omisso em tudo o que belisque o poder, a moral, a igreja, a sexualidade, a liberdade do indivíduo, e até a expressão de personalidades, sentimentos e comportamentos originais. (*idem*, 2011, p. 46).

Outra obra importante foi *Domingo à Tarde* (1965), de António de Macedo, com produção de António da Cunha Telles, que também marcou o movimento do Novo Cinema português. O filme é uma adaptação do romance homônimo de Fernando Namora. O diretor, em entrevista concedida à pesquisadora Salles, comenta que inicialmente não conhecia a obra literária, mas logo se interessou pelo drama e decidiu dar início ao projeto. Nas palavras do próprio Macedo:

O Namora perguntou-me se eu já havia lido o último livro dele, o Domingo à tarde e eu disfarcei como pude porque não conhecia a obra. De repente ele me propõe fazer um filme sobre o Domingo à tarde, oferecendo ajuda inclusive na produção. Eu sabia que ele era neo-realista, não era nada na minha linha, mas eu era amigo dele, pronto. Saí dali a correr para comprar o livro e depois que eu li fiquei horrorizado. É um romance pesado, cheio de dramas mentais. Aquela gente passa o tempo todo a pensar. Logo pensei em explorar aqueles dramas do ponto de vista daquilo que me interessava que era um certo tipo de existencialismo filosófico não do tipo Sartre, mas do tipo Heidegger porque eu sempre gostei muito da metafísica alemã (Salles, 2011, p. 177).

O filme se inicia com uma representação visual da modernização de Portugal. A câmera percorre os trilhos do trem (figura 13), símbolo da transição de uma sociedade rural para um país mais urbanizado e industrializado. O movimento do trem sugere progresso e transformação, remetendo à passagem dos antigos meios de transporte, como a carroça, para formas mais rápidas e eficientes de locomoção. Em um segundo corte, um plano mais aberto revela a paisagem urbana, com prédios que evidenciam o crescimento populacional e a expansão das cidades (figura 14). Essa composição visual introduz desde o início a dualidade entre tradição e modernidade, um dos aspectos centrais da sociedade portuguesa nos anos 1960⁵³.

⁵³ O uso de recursos simbólicos para representar transformações sociais e culturais é uma característica recorrente nos filmes do Novo Cinema português. Essa abordagem também pode ser observada em *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, onde a estética e a construção visual reforçam a tensão entre tradição e modernidade.

Figura 13 – Cenas iniciais do filme mostrando as linhas do trem e de fundo residências (00:00:05)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Domingo à tarde* (1965), dir. António Macedo.

Figura 14– O trem passando sobre os trilhos separando os prédios com as casas simples (00:00:19)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Domingo à tarde* (1965), dir. António Macedo.

Ao tom melancólico e dramático, o filme acompanha Jorge (Ruy de Carvalho), um médico dedicado ao trabalho. Entre a rotina hospitalar, o protagonista se apaixona por Clarisse (Isabel de Castro) paciente em estado terminal. A partir disso, Jorge enfrenta dilemas éticos e emocionais ao lidar com a inevitabilidade da morte e o sofrimento humano. Sua relação com a paciente leva ao espectador para refletir sobre a fragilidade da vida, o medo e a solidão.

Além disso, outro aspecto que se afasta da ideia de família tradicional é o fato de o filme não se limitar à história de amor entre o médico e sua paciente. Há uma terceira personagem, sua assistente (Isabel Ruth), formando assim um triângulo amoroso.

Esta obra revela uma proximidade estética e narrativa com os filmes da *Nouvelle Vague*, pois centra-se na complexidade psicológica das personagens e nos seus dilemas existenciais. No contexto do Estado Novo, muitos filmes enfrentavam censura ou precisavam alterar seus desfechos para apresentar um tom conciliador e otimista. Segundo Areal (2011) esta obra também não escapou dos cortes da censura. Ocorrem cinco cortes, dois dos quais são mencionados por Macedo em *Como se Fazia Cinema em Portugal - Inconfidências de um Ex-Praticante* (2007): a cena em que um crucifixo seria destruído e outra em que duas mulheres dançam e trocam carícias.

Nos filmes dos anos 1950 e 1960, percebe-se a idealização da família como uma estrutura fundamental para o indivíduo, sendo o casamento um ideal a ser alcançado. O núcleo dramático das histórias de amor costuma ser apresentado de forma simples: o mocinho encontra a mocinha, eles se apaixonam e, por fim, formam uma família. Outra recorrência é a figura do homem que “salva” a mulher, permitindo que ela seja bem vista pela sociedade. Esse era o modelo frequentemente reproduzido pelo “velho cinema” — um padrão que será rompido pelo Novo Cinema. Como vimos, o romance ainda persiste, mas, mesmo engatando um relacionamento com um médico, a personagem de *Domingo à Tarde* não pôde ser “salva” ao final do filme. Conforme Areal:

Enquanto nos anos 50 as histórias de amor desembocam convencionalmente no casamento, nos anos 60 surgem em bom número os amores infelizes, e no final da década aparecem indícios de que o conceito de família está em mutação, até à assunção da liberdade sexual que muitos filmes de 70 assinalam. A transformação social e cultural dos anos 60 — que é das mais marcantes no mundo ocidental — também se reflete no pequeno mundo português, surgindo da revolução de mentalidades associada ao aparecimento da pílula anticoncepcional e aos movimentos de libertação feminista, em Portugal posto a nu com a revolução de 74 (2011, p. 238).

Ainda entre os anos 60 e 70, alguns filmes começam a fazer denúncias aos atos violentos cometidos contra as mulheres, como é o caso de *Uma abelha na chuva* (1971)⁵⁴, também de Fernando Lopes. Novamente, o diretor recorre à obra literária de Carlos de Oliveira para dar movimento à narrativa. Como destaca Ferreira (2014, p. 120), “o romance homônimo *Uma Abelha na Chuva* é considerado tanto herdeiro quanto inovador do neo-realismo”, trazendo uma reflexão sobre a sociedade portuguesa.

Considerado um filme clássico do Novo Cinema, a obra traz inovações por ter uma mulher como figura central, além de refletir sobre a sociedade da época. Segundo Ferreira sobre o contexto da época da realização do filme:

⁵⁴ O filme foi produzido em 1968, porém a sua estreia se deu em 1971. isto ocorreu devido à censura e as dificuldades na finalização da obra, o que eram comuns no contexto do Estado Novo, atrasando dessa forma a sua estreia.

Em 1972, quando o filme estreou comercialmente, o governo ditatorial do Estado Novo encontrava-se num momento contraditório entre uma abertura parcial, devido à primavera marcelista, e a insistência em procedimentos totalitários, como a guerra colonial, acompanhados por pressões internas de democratização. A produção cinematográfica foi também afectada por essa situação. Entretanto, poucas histórias de produção manifestam tão nitidamente as dificuldades dos cineastas do Cinema Novo, num momento generalizado de crise da sociedade portuguesa, e, em particular, de reestruturação do cinema, como a produção de *Uma Abelha na Chuva* (2014, p. 118).

O filme conta com a atriz Laura Soveral interpretando Maria dos Prazeres, uma mulher que encontra-se em uma relação a qual não sente-se feliz, gerando desconfortos e passando por situações de violência.

Como bem observa Areal (2011), o tempo em que se situa o filme é ambíguo. Diferentemente dos outros filmes citados, *Uma Abelha na Chuva* não se passa em um ambiente urbano, mas retrata uma Portugal rural e arcaica – como exemplifica a cena em que a charrete é utilizada como meio de locomoção (figura 15). Esses elementos tornam indefinido se a narrativa remete a séculos passados ou se funciona como uma alegoria da decadência daqueles que permaneceram presos aos costumes tradicionais.

Figura 15 – Maria e seu esposo na charrete indo para casa (00:10:03)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Uma abelha na Chuva* (1971), dir. Fernando Lopes.

Como já mencionado, a película retrata uma sociedade patriarcal e a violência sofrida pelas mulheres em decorrência dessas normas, representadas simbolicamente por Maria e seu esposo. O silêncio e as paisagens áridas funcionam como alegorias do desconforto da protagonista, refletindo sua impaciência diante de um marido bêbado e agressivo. Dessa forma, o filme expõe uma realidade em que a mulher é submetida à autoridade masculina e obrigada a suportar atos de brutalidade.

Para aprofundar essa atmosfera opressiva, o diretor faz amplo uso da voz *off* de Maria dos Prazeres, revelando seus sentimentos mais profundos e permitindo ao espectador acompanhar de perto a complexidade emocional da personagem. Essa escolha narrativa intensifica a imersão do público nos conflitos internos da protagonista, conduzindo-o pelos eventos perturbadores que moldam sua relação com o marido. Com isso, os elementos estilísticos do filme introduzem uma nova perspectiva, equilibrando delicadeza e brutalidade de maneira singular.

Tal qual os outros filmes aqui citados, a crítica à sociedade não se dá tanto pelo conteúdo, mas pela forma. Além disso, como reflete Ferreira (2014), a escolha da obra pelo diretor carrega a intenção de questionar a ditadura, pois a literatura neo-realista, por si só, já representa resistência e contracultura. Dessa maneira, Lopes consagra *Uma Abelha na Chuva* não apenas por sua estética, mas também pela força simbólica de sua escolha.

Cada filme desse movimento possui uma abordagem particular e um discurso próprio, transmitidos por meio das imagens, revelando, assim, “pequenos sinais de uma mudança cultural” (Areal, 2011, p. 369). O retrato de uma sociedade desiludida torna-se um elemento recorrente nos filmes do Novo Cinema, refletindo o desencanto e a crise de identidade da época. Ao analisarmos essas obras, percebemos que a mensagem transmitida vai além de qualquer ideologia explícita; ela se insere sutilmente na construção das narrativas e personagens. No entanto, em filmes como *Uma Abelha na Chuva*, baseado em uma obra neorrealista, fica evidente a intenção do diretor em trabalhar com esse tipo de estética e linguagem cinematográfica.

Esses filmes trazem inovação ao não estarem em suas narrativas o moralismo visto no cinema ligado à ideologia do Estado Novo. Diferente do que se via no cinema tradicional, onde as representações do “povo” eram moldadas conforme o ideal propagado pelo regime, os personagens do Novo Cinema apresentam maior complexidade e autenticidade. São indivíduos comuns, que carregam anseios diversos — seja pela liberdade, pelo amor ou por suas próprias ambições.

Ainda que a desilusão seja um traço marcante nessas narrativas, alguns filmes rompem com esse pessimismo absoluto. Em *Mudar de Vida*, por exemplo, mesmo diante dos conflitos e da aparente falta de alternativas, a personagem Albertina (Isabel Ruth) mantém viva a esperança de um futuro melhor.

Além disso, o Novo Cinema Português demonstrou sua capacidade de se reafirmar após um período de baixa produção cinematográfica. Sua presença nos cenários nacional e internacional destacou a força inovadora do movimento e sua busca por uma linguagem

autêntica. *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, foram amplamente reconhecido, conquistando importantes prêmios internacionais: em 1964, recebeu a Vela de Prata/Opera Prima no Festival Internacional de Cinema de Locarno; no ano seguinte, foi agraciado com o Prêmio Cabeza de Palenque no Festival de Acapulco e recebeu uma Menção Honrosa do Júri no Festival de Valladolid.

Conforme destaca Salles (2011), essa projeção internacional não se restringiu a *Os Verdes Anos*. Filmes como *Dom Roberto*, premiado em Cannes, *Belarmino*, *Domingo à Tarde* e *Mudar de Vida*, exibidos em festivais como Veneza e Rio de Janeiro, além da retrospectiva da obra de Manoel de Oliveira na França, consolidaram a presença do cinema português no exterior. Esses eventos não apenas validaram o esforço de um grupo de realizadores que buscavam um cinema autêntico e essencialmente português, mas também permitiram que suas obras fossem apreciadas por um público e uma crítica internacionais, ampliando o reconhecimento do movimento.

O Novo Cinema surge diante da necessidade de um cinema independente, autoral e próximo da realidade do povo. Em meio à repressão da ditadura salazarista, esse movimento resiste, reafirmando seu compromisso com uma nova forma de representação e expressão artística — um cinema como manifestação tanto estética quanto social. Compreender esse longo percurso do Novo Cinema é essencial para a análise da estética e da narrativa adotadas por Paulo Rocha, um dos diretores mais ativos nos debates sobre o cinema da época. Seu trabalho não apenas reflete os ideais desse movimento, mas também marca a sua consolidação, estabelecendo um novo paradigma na cinematografia portuguesa.

CAPÍTULO III – PELO OLHAR POÉTICO DE PAULO ROCHA: ANÁLISE DE OS VERDES ANOS E MUDAR DE VIDA

A poesia vai além dos escritos – sendo uma forma sensível de expressar algo. O cinema, por sua vez, é poesia visual em movimento, um meio inovador de contar histórias: seja um relato, uma denúncia ou um recorte da realidade. Ele opera no tempo e no espaço, constantemente ressignificando a experiência. As imagens cinematográficas não apenas representam elementos do mundo, mas frequentemente substituem ou simbolizam outras coisas, expressando relações interpessoais e conflitos pessoais. A arte do cinema tem a capacidade de conduzir o espectador a um espaço de reflexão e racionalidade. Como sujeitos inseridos na sociedade, não apenas transmitimos as mensagens veiculadas pelo cinema, mas também as absorvemos e naturalizamos em nosso interior, reproduzindo-as em diferentes instituições sociais — como a família, a escola, o trabalho, entre outras.

Para compreender essa dinâmica, é pertinente recorrer às ideias de Kant em *Crítica da Razão Pura*. O filósofo defende que o sujeito não é passivo no ato de conhecer o mundo: nossa mente possui estruturas prévias que moldam como percebemos a realidade — um papel semelhante ao que o cinema desempenha. Segundo Kant, conhecemos o mundo enquanto fenômeno, isto é, como ele aparece para nós, sempre organizado pelas formas *a priori* do tempo e do espaço. Não temos acesso direto à “coisa em si” (o número), mas apenas a uma realidade filtrada pela nossa percepção e entendimento⁵⁵.

Da mesma forma, a realidade apresentada pelo cinema é sempre mediada. Os elementos cinematográficos — imagens, sons, narrativa, edição — constroem uma experiência sensorial que oferece ao espectador um mundo organizado e filtrado: um fenômeno cinematográfico. No primeiro capítulo deste trabalho, discutiu-se a relação entre realidade e ficção no cinema. Retomar essa discussão neste ponto é essencial para entender que as análises a seguir partem do princípio de que o cinema de Paulo Rocha constrói uma perspectiva particular sobre Portugal, baseada em representações. Assim, a imagem cinematográfica não capta a realidade em sua essência, mas uma “impressão” que se converte em signo, carregado de sentidos múltiplos e mediado por códigos culturais e sociais.

Como foi exposto ao longo do texto, o cinema pode desempenhar tanto a função de meio de alienação e controle, quanto de forma de resistência e superação. As obras de Paulo

⁵⁵ Segundo Kant, só conhecemos o mundo enquanto fenômeno — aquilo que aparece ao sujeito — sempre condicionado pelas formas *a priori* da sensibilidade (tempo e espaço) e pelas categorias do entendimento. Já o número designa a “coisa em si”, ou seja, a realidade independente da experiência, que permanece inacessível ao conhecimento humano.

Rocha exemplificam claramente este último aspecto. Ambos os filmes conseguiram, cada um à sua maneira, expressar as denúncias sociais da época que eram censuradas. Afinal, quando esse debate é silenciado ou proibido, o Estado se torna cúmplice da violência, e esses atos não podem ser esquecidos pela memória coletiva.

Nos filmes analisados, podemos observar belas imagens que se entrelaçam com a melancolia dos personagens. Os títulos, por sua vez, já oferecem pistas do que se pode esperar. Em *Os Verdes Anos*, vemos um Portugal jovem, em processo de maturação. Nesse contexto, novos moldes e códigos sociais vêm à tona, e cabe ao indivíduo a responsabilidade de se adaptar a eles. A proposta de Rocha não é uma crítica à cidade ou à modernização — pelo contrário. O que se percebe é uma nova forma de retratar a sociedade portuguesa, sem a romantização dos espaços urbanos e das pessoas que ali habitam. Toda mudança gera, inevitavelmente, desconforto ou exige paciência para que possa ser compreendida, e o diretor consegue capturar esses sentimentos com sensibilidade.

Em *Mudar de Vida*, o cenário se transforma: somos deslocados para uma vila de pescadores, onde não há vitrines nem grandes edifícios. A película revela um povo português ainda tradicional, tanto nas condutas de gênero quanto nos costumes culturais. Mais uma vez, destaca-se a sensibilidade de Rocha ao retratar as dificuldades daqueles que vivem do próprio trabalho e dos que, ao voltarem do mar, retornam a seus lares já transformados. Os personagens são marcados pelos fantasmas do passado e por ressentimentos profundos. O título, aqui, também carrega uma alegoria para o drama vivido: há a esperança de melhores condições, o desejo de virar a página dos traumas e problemas que já não cabem mais no presente — há, enfim, o anseio por mudar de vida.

Importante pontuar que a análise não foi realizada de forma linear, seguindo a ordem cronológica do filme. Optamos por selecionar cenas específicas e organizá-las conforme os subtópicos temáticos definidos. Essa escolha permite um aprofundamento mais eficaz nos temas que consideramos centrais, contribuindo tanto para a compreensão do conjunto da obra quanto para o alcance do objetivo deste estudo: analisar as representações de Portugal por meio destas obras cinematográficas.

Antes de prosseguir com a leitura, é necessário fazer uma breve contextualização sobre este importante diretor — não com o intuito de traçar uma biografia, mas de apresentar alguns elementos que motivaram a pesquisa sobre o cinema português e despertaram o encantamento por sua poética filmica. Compreender sua estética e trajetória de vida aproxima-nos do entendimento mais profundo de suas obras. Por isso, é fundamental o contato com suas

ideologias e aspirações, uma vez que a interpretação será conduzida a partir do olhar que Paulo Rocha imprimiu nos filmes selecionados.

Nascido na cidade de Porto em 1935, chegou a se formar em direito, mas como bom “espectador assíduo da Cinemateca”, entrega-se pelo ramo da cinematografia e se licencia no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* na França (IDHEC). Exposto às vanguardas cinematográficas da época, como as de Godard e Truffaut, influenciou e o inspirou para desenvolver sua própria voz como cineasta.

Sua carreira é marcada pela inovação estética, narrativa e temática. Sendo a sua estreia com a película *Os Verdes Anos* (1963), em que capturou a essência da juventude portuguesa da época. Outra importante obra foi *Mudar de Vida* (1966), uma colaboração com a escritora Agustina Bessa-Luís, que explora questões de amor, classe e identidade. Dessa forma, o diretor trouxe uma sensibilidade única para suas obras, explorando desde questões sociais, culturais e políticas, como também as relações profundas e humanas.

Algo curioso que chama a atenção é que não foram apenas os filmes europeus e os grandes movimentos cinematográficos dos anos 1960 que o inspiraram. Suas referências também incluem o cinema japonês, por meio do qual teve seu primeiro contato com a sétima arte, especialmente pelas lentes de Teinosuke Kinugasa, em *Amores de Samurai* (1953). Outro diretor pelo qual demonstrou apreço foi Kenji Mizoguchi – onde podemos observar semelhanças com suas personagens femininas⁵⁶.

Seus temas cinematográficos abrangem desde o conflito entre tradição e modernidade até as lutas sociais e políticas de Portugal. Além disso, ao analisarmos os dois filmes selecionados, percebemos que seus personagens são frequentemente retratados em busca de identidade e significado em um mundo em rápida transformação, refletindo as preocupações e aspirações do povo português. Também se destacam as influências dos anos 60 e os novos paradigmas que emergem nesse período.

A relação entre Paulo Rocha e o governo autoritário de António de Oliveira Salazar foi complexa, refletindo o desafio enfrentado por ele e pelos outros artistas durante o regime do Estado Novo em Portugal. Como já comentamos, os cineastas eram submetidos à censura e à repressão política. Com Rocha não foi o contrário. Suas películas foram alvos de cortes e alterações, exigidos pela censura, com a intenção de eliminar qualquer conteúdo considerado

⁵⁶ As personagens femininas nos filmes são, em geral, figuras profundamente resilientes e trágicas. O diretor é conhecido por denunciar as condições das mulheres japonesas. No filme *A Mulher da Rumores* (*Uwasa no Onna*, 1954) mostra o peso do julgamento social sobre uma mulher que gerencia uma casa de gueixas. Logo, vemos que em seus temas as personagens são vítimas do sistema patriarcal japonês, mas também conta com a resistência delas diante de toda opressão social.

subversivo ou imoral aos valores conservadores. Diante deste cenário, precisou utilizar de outras formas e meios na sua unidade estilística e narrativa, para resistir às restrições do regime e expressar sua visão artística.

Aos termos este panorama, o que pode-se refletir foi que o diretor lutou contra a censura e pela liberdade de expressão no cinema português, pois mesmo com as restrições impostas pelo governo, Paulo Rocha encontrou maneiras criativas de resistir à censura e expressar sua visão artística. Ele explorou temas e questões sociais profundas em seus filmes, desafiando as normas estabelecidas e oferecendo uma visão da sociedade portuguesa – diferentemente dos filmes alinhados com os ideais do governo. Em depoimento reproduzido pelo portal *O Globo*, António Telles afirmou sobre a ambição de ambos, destacando que estavam convencidos de que seus filmes iriam “alterar o status quo podre e cinzento” (MORRE..., 2012).

Paulo Rocha partiu cedo, em 29 de dezembro de 2012, aos 77 anos de idade, mas deixou um legado marcante e obras que continuam vivas, inspirando-nos até os dias atuais. De acordo com Frédéric Bonnaud, em uma entrevista concedida durante a mostra na Cinemateca Francesa, o diretor possuía uma singularidade: em seus filmes, tinha a capacidade de “mostrar a erupção do desejo e da estranheza no quotidiano, que é só de Paulo Rocha” (2014). Aliás, em meio a um cinema despossuído e engolido pelo seu tempo, apresentou uma forma revolucionária e poética de retratar Portugal.

Importante pontuar que nas análises dos filmes a seguir, optou-se por trabalhar a partir de eixos temáticos diferentes. Ainda que dialoguem entre si, os filmes apresentam divergências significativas na forma como constroem suas narrativas e representações. No primeiro, observa-se um Portugal mais urbano e moderno; no segundo, um cenário litorâneo, permeado por uma atmosfera mais simples e periférica, distante do centro urbano. A escolha por enfatizar essas diferenças se justifica pela intenção de explorar os contrastes e tensões que o próprio diretor propõe em suas obras, revelando perspectivas distintas sobre a realidade portuguesa. Embora o eixo comum seja aquilo que ambos os filmes comunicam sobre Portugal, é justamente nas divergências que se torna possível construir uma análise rica a respeito das transformações, sensibilidades e representações apresentadas pelo mesmo autor. Assim, a partir dessas tensões temáticas e estéticas, propõe-se uma leitura aprofundada das representações sociais presentes nos filmes.

3.1 Os Verdes Anos

Primeira obra cinematográfica de Paulo Rocha, filmado com lente 35 mm e em *p&b*, conta com o primor e sensibilidade do diretor de fotografia Elso Roque, criando uma sensação

de intimidade e melancolia. Em termos de experiência, podemos citar que o único profissional técnico das filmagens era o diretor de fotografia Luc Miro, premiado no festival internacional de cinema de Locarno em 1964.

Com financiamento negado pelo Fundo de Cinema e realizado como o primeiro projeto da Produções Cunha Telles (Ferreira, 2014, p. 107), *Os Verdes Anos* representa mais do que uma inovação estética: o filme rompe com a visão ruralista e nacionalista que dominava o chamado “cinema velho”. Ao abandonar os cenários bucólicos e os valores tradicionais idealizados, Paulo Rocha volta sua câmera para uma Lisboa desencantada, marcada pela solidão e pelas fraturas sociais. Segundo o próprio diretor, trata-se do retrato de uma cidade amarga, longe das imagens idealizadas promovidas pelo regime. Como observa Manuel Fonseca:

(...) quando se diz “novo” a propósito de *Os Verdes Anos*, quer dizer-se mais do que a simples circunstância da estreia. Do que estamos ou devemos falar é do início efectivo de uma nova concepção de prática cinematográfica em Portugal, desde os processos de produção até a uma compreensão de mise-en-scène que viria a repor o entendimento do cinema como um fim em lugar do meio que quase fora nas décadas anteriores, em Portugal (2020, p.1).

Logo, as obras cinematográficas dos anos 60, abriram espaço para a discussão e reflexão da cidade moderna e dos próprios enfrentamentos e desafios políticos do país, isto deve-se pelas influências do neorrealismo italiano, também presentes nesta película de Rocha.

Por meio dos seus personagens, buscou retratar e discutir temas pertinentes à época, como as desigualdades de classes, as mudanças da dinâmica social e de gênero da época e a migração da população rural para o meio urbano. A cidade se tornará então, personagem e objeto de discussão dessa nova geração de cineastas, assim como foi realizado em *Os Verdes Anos*, onde o espaço urbano desempenha o papel de aludir a melhores condições de vida. Nesse sentido, a película nos apresenta a realidade das classes sociais e uma análise dessa transição do campo com a modernidade. Todavia, mais do que mostrar às inovações tecnológicas que são vistas apenas nas cidades, o diretor chama atenção para refletirmos como essas mudanças afetam o indivíduo. Seja pelo estranhamento ou a dificuldade de seu entendimento com esse novo meio, assim como pela persuasão ao consumo.

No meio dessa poesia fílmica, como havia mencionado, o autor nos instiga para os debates acerca da migração rural-urbana por meio de dois personagens centrais: Júlio (Rui Gomes) e Ilda (Isabel Ruth), ambos jovens e sonhadores que migram à cidade em busca de melhores condições de vida. Recém-chegado da província, Júlio aos 19 anos de idade, saiu da casa de sua mãe para trabalhar como sapateiro. Ele, um jovem camponês, além de ter que lidar e adaptar com a vida na cidade, se apaixona pela jovem Ilda. O personagem Júlio nos é

apresentado como um indivíduo introspectivo, onde cujas esperanças e sonhos são frequentemente frustrados pelas circunstâncias no desenrolar da trama. Em relação a Ilda, é apresentada como uma figura cativante e de forte personalidade, sendo o seu relacionamento com Júlio, marcado por conflito e ambiguidade.

3.1.2 Representação do espaço urbano x rural

A dicotomia entre rural e urbano é representada logo nos primeiros planos do filme (figuras 16 e 17), onde nos é apresentada a imagens do campo: pastos, árvores e um riacho que escorre suavemente sobre as pedras. Casas esparsas surgem no meio da vegetação, compondo uma paisagem aparentemente intocada. Não há presença humana neste início, apenas a natureza, captada por planos abertos e estáticos ou com movimentos de câmera muito suaves. O som ambiente é preenchido por um violão de tom melancólico, que acompanha as imagens bucólicas e contribui para a criação de uma atmosfera contemplativa. Nesse momento, o espaço rural é apresentado como amplo, silencioso e quase idílico — uma terra calma, ainda distante do ritmo agitado da cidade.

Figuras 16 e 17 – Início do filme mostrando o campo e a natureza: imagens de um riacho que escorre entre as pedras (00:01:18 – 00:01:31)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

A ruptura dessa sequência ocorre com a aparição de uma carroça (figura 18), que introduz o movimento e antecipa uma transição importante. A câmera, que até então permanecia fixa no campo, se eleva e se desloca lentamente até alcançar a imagem de edifícios. Assim, somos conduzidos à cidade (figura 18). Essa passagem visual é acompanhada pela entrada da voz em *off* de um narrador, que afirma: “A primeira vez que fui a Lisboa, pensei comigo: essa cidade é como uma mulher que precisa ser tratada com muito cuidado.” A cidade, portanto, é introduzida não apenas como um novo espaço físico, mas também como uma figura simbólica, comparada a uma mulher que exige atenção, paciência e sensibilidade.

Figura 18 – Sequência das cenas iniciais do filme em que mostram o campo e em seguida aparece Afonso observando os prédios (00:01:34 – 00:01:47 – 00:02:03 – 00:02:08)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

A cidade é associada à ideia de centro de realizações, comunicações etc., todavia, o meio urbano revela-se um lugar de mundanidade e ambição, dando espaço para movimentos, barulhos e imagens em um ritmo mais rápido, que só se encontra em um lugar “moderno”. Por meio dos recursos sonoros do filme fica evidente essa nova dinâmica ao ouvirmos os sons dos sapatos, dos automóveis e aviões. Nesse sentido, a cidade agora passa a ser o *locus* privilegiado da concentração da atividade comercial, concentrando e materializando as condições gerais e de consumo das atividades urbanas. Além do mais, também surgem novos sujeitos sociais – à exemplo o papel e condutas da mulher moderna que veremos adiante com a personagem Ilda.

Esta transição do campo para a cidade não é apenas visual, mas também simbólica. A voz que ouvimos pertence a Afonso (Paulo Renato), tio do protagonista Júlio, que, nesse momento, aparece se barbeando diante do espelho. Ele se veste com camisa, gravata e paletó, preparando-se para sair. Pela janela, observamos os prédios e, em seguida, o vemos partir de moto pelas ruas de Lisboa (figura 19). A cidade se revela então em sua dimensão concreta: com seus edifícios altos, automóveis e um ritmo bem distinto daquele da paisagem rural inicial. Já não são carroças que conduzem as pessoas, mas veículos modernos que marcam a velocidade da vida urbana.

Figura 19 – Sequência de Afonso andando em sua moto pela cidade de Lisboa (00:2:57 – 00:03:42)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

A cidade, enquanto espaço de encontros, influências e transformações constantes, impõe desafios ao sujeito, que precisa aprender a lidar com suas dinâmicas. A narração de Afonso também revela uma crítica sutil ao processo de urbanização, quando comenta que sua vizinhança foi toda “corrida” para a cidade e se estabeleceu “no primeiro muro que viu”. Sua fala sugere uma postura distinta: “Eu não tenho pressa de encontrar um bom lugar”. Ao destacar a pressa dos que migraram e sua própria cautela, Afonso revela uma atitude de resistência frente à lógica imediatista da modernização, valorizando o tempo do cuidado e da observação.

Enquanto conduz sua moto pelas ruas de Lisboa, Afonso continua sua narração em *off*, agora com um tom mais direto e crítico:

– “Se você está pensando em explorar o garoto, eu já descobri. Esta cidade devorou muitos, mas não matou nenhum de mim. Eu não me deixaria levar facilmente. Se estiverem com fome, deixe-os comer a marca local. Se o menino aguentar, pelo menos ele não será mais uma alma penada. Isso não vai ajudar os outros, mas será um otário a menos.”

Essas falas revelam que Afonso já está há algum tempo na cidade e, por isso, conhece seus códigos, armadilhas e crueldades. A cidade aqui aparece como um espaço de tensão e sobrevivência, onde o outro pode ser tanto ameaçador quanto vítima. A imagem da cidade como “devoradora” reforça a ideia de que o ambiente urbano exige dureza, astúcia e vigilância para não ser consumido por ele.

Na sequência, Afonso estaciona em um bar, onde se encontra com alguns amigos. Essa cena marca uma mudança significativa no ritmo e na atmosfera: a música torna-se mais acelerada, funcionando como metáfora para o dinamismo da cidade, em contraste com a serenidade das primeiras imagens do campo. A montagem enfatiza os copos sobre a mesa, o

gesto repetido de enchê-los e os rostos dos homens que riem, conversam e bebem (figura 20). Os planos próximos e os enquadramentos fechados reforçam a sensação de agitação, de um tempo que corre mais rápido, e de uma cidade onde as relações parecem mediar-se pelo convívio coletivo em espaços públicos e masculinos, como bares e calçadas.

Figura 20 – Sequência onde o garçom enche o copo de cerveja e na outra imagem de vários copos sobre a mesa de Afonso e seus amigos (00:05:25 – 00:05:27)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

A transição para a chegada de Júlio é marcada por um gesto aparentemente banal, mas carregado de valor simbólico: um homem joga um produto no chão e começa a varrê-la, enquanto a câmera foca apenas seus pés. Esse movimento, quase coreografado, funciona como uma ponte visual e sensorial entre as duas cenas. A varredura do chão, além de marcar o fim do momento anterior, prepara o espaço para a entrada do jovem, que chega à estação logo em seguida. A metáfora é sutil, mas eficaz: o chão da cidade é limpo e preparado para o recém-chegado, que está prestes a experimentar seus próprios desafios no ambiente urbano.

Com as malas no chão e o olhar perdido diante do novo, Júlio chega à estação de trem. O espaço que se apresenta é dinâmico, marcado pelo fluxo constante de pessoas e por uma arquitetura moderna, distante da paisagem rural anteriormente mostrada (figura 21). A câmera percorre o interior da estação e utiliza planos abertos para enfatizar tanto o movimento do trem quanto a multidão que desembarca. Júlio surge nesse contexto como um corpo deslocado, visivelmente ansioso, em contraste com o ritmo acelerado e impessoal da cidade. A cena marca, simbolicamente, sua transição do espaço rural para o urbano, representando não apenas um deslocamento físico, mas também subjetivo e social.

Figura 21 – Sequência da chegada de Júlio à Lisboa onde observa a estação de trem e o fluxo de pessoas (00:06:31 – 00:06:45 – 00:07:41)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Como o tio não aparece para buscá-lo, Júlio decide seguir sozinho. Caminha pelas ruas de Lisboa, observando carros, vitrines e a movimentação urbana, filmado em primeiro plano — o que permite captar suas reações diante do novo ambiente (figura 22). O olhar curioso,

mas hesitante, do jovem indica um primeiro contato com a modernidade. O figurino das pessoas, a arquitetura e os elementos urbanos evidenciam uma Portugal em processo de modernização, marcada por transformações culturais e sociais. Ao longo dessa caminhada, temos a confirmação de que não estamos mais no campo: o tempo da cidade é outro, mais veloz, cheio de estímulos e códigos próprios.

Figura 22 – Júlio perdido na cidade (00:08:17)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Nessa cena, a cidade é representada não como um espaço de oportunidades, mas como um cenário frio e despersonalizado. As vitrines modernas, os carros novos e a arquitetura urbana criam um ambiente distante da realidade de Júlio, que traz consigo referências rurais e valores mais tradicionais. O choque entre o velho e o novo, a tradição e a modernidade, já se inscreve desde o primeiro contato do personagem com Lisboa.

Em um momento de incerteza, Júlio para, pega uma carta e pede informações a um homem que passa por ali. Esse senhor, com gentileza, o acompanha e inicia um breve diálogo. Caminhando juntos em direção à estação de metrô, o homem comenta sobre como acha Lisboa bonita. Há, nesse trecho, uma leitura simbólica do espaço urbano como promessa — a cidade como lugar de sonhos, progresso e oportunidades. Esse sentimento é, no entanto, rapidamente interrompido quando um grupo barulhento passa pulando e gritando, assustando Júlio. A cena evidencia o contraste entre aquele que já está habituado à agitação da cidade e o recém-chegado, cuja postura ainda carrega traços de ingenuidade e estranhamento.

No corte seguinte, o metrô chega e os dois embarcam. Durante o trajeto, o senhor continua a conversar com Júlio, dizendo que também veio jovem para a cidade e que, naquele tempo, não havia trem nem metrô — reforçando a ideia da transformação urbana e tecnológica

vivida por Portugal. “Você ainda tem muito a aprender”, afirma ele, revelando o abismo de experiência entre os dois, mas também sugerindo um caminho de formação que Júlio irá trilhar a partir dali.

A cena final desse segmento mostra Júlio chegando ao seu destino (figura 23). A câmera o enquadra à distância, segurando suas malas, cercado pelas luzes elétricas e pelos carros parados à sua volta. É noite. A composição visual sublinha, mais uma vez, a entrada definitiva do personagem na modernidade. Paulo Rocha, com sutileza e precisão estética, constrói aqui uma poderosa metáfora sobre o deslocamento social e simbólico do sujeito que deixa o campo e se insere na cidade, enfrentando as ambiguidades do progresso e da urbanização.

Figura 23 – Chegada de Júlio ao seu destino (00:10:05)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

A cidade já não corresponde aos moldes antigos. É ousada, moderna, ambiciosa e carrega consigo novos valores e formas de estar no mundo. A personagem Ilda, que será apresentada a seguir, já está imersa nesse novo ambiente e nessa nova cultura. Ela tem consciência de sua posição de classe, mas não se intimida por isso. Pelo contrário, abraça o novo e, mais do que isso, deseja pertencer a esse espaço urbano em transformação.

As mudanças de cenário ao longo do filme funcionam como marcações simbólicas de ruptura. Quando os personagens saem da cidade, o ambiente mais natural e aberto sugere um espaço de liberdade, respiro e alívio frente ao controle social imposto pelos códigos da vida urbana. Essas transições espaciais operam como contrapontos dramáticos, reforçando a tensão entre tradição e modernidade, repressão e desejo, enclausuramento e fuga.

Outra transição importante de comentar, foi quando Ilda e Júlio saem para dançar. Antes, colados em um ritmo lento, dançam quase que uma valsa, mas a mudança para o salão de jazz marca uma transição simbólica e espacial: do ambiente romântico e sereno para um

espaço de sociabilidade urbana mais agitada e cosmopolita. O jazz — gênero associado à liberdade, ao corpo e à mistura cultural — torna-se um marcador de modernidade, e nesse novo cenário, Ilda se mostra encantada, curiosa, desejosa de aprender e pertencer. Júlio, por outro lado, revela desconforto e hostilidade, recusando-se a dançar e assumindo uma postura emburrada. Enquanto ela observa os pares com entusiasmo e ambição, ele manifesta ressentimento e desconexão.

Assim, Rocha nos convida a olhar a cidade não apenas como cenário, mas como promessa — um espaço pulsante de novidades, estímulos e sonhos de transformação. Pelo olhar encantado de tio Afonso (figura 24), que percorre a arquitetura com entusiasmo e orgulho, sentimos o apelo do progresso: prédios erguidos como sinais de um país que deseja avançar, crescer e modernizar-se. Mas esse deslumbramento não vem sem fissuras. Para aqueles que chegam de fora — deslocados, migrantes, trabalhadores em busca de uma vida melhor — o espaço urbano também revela sua face dura: o estranhamento, a solidão, as barreiras invisíveis que se impõem a quem não se encaixa de imediato. O contraste entre o entusiasmo do tio e a inquietação de quem habita essas margens evidencia a ambiguidade desse progresso. O belo, ali, também carrega o peso de quem é deixado para trás.

Figura 24 – Sequência em que Afonso leva Júlio e Ilda para passear, mostrando a arquitetura e a paisagem de Lisboa (00:30:31 – 00:30:45 – 00:32:14)





Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Segundo Patrícia Vieira (2017), o ambiente retratado nas cenas desempenha frequentemente um papel fundamental ao intensificar sentimentos ou evocar uma melancolia específica, refletindo o contexto social de Portugal durante o regime autoritário do Estado Novo. O meio rural é apresentado como um espaço marcado pela estagnação e pelo peso das tradições, enquanto o ambiente urbano surge como um cenário em transformação, sinalizando a chegada da modernidade e os conflitos gerados por essa transição. Essa dualidade não apenas evidencia as tensões entre tradição e progresso, mas também amplia a compreensão das mudanças sociais daquele período. A autora observa ainda que:

Desde os seus primórdios, o cinema português tem retratado paisagens particularmente impressionantes ou marcantes numa tentativa de exibir as maravilhas naturais do país. Esta exibição de cenários dramáticos visava aproximar o campo dos habitantes urbanos, que constituíam a grande maioria dos espectadores, e dar-lhes a conhecer regiões que de outra forma não teriam conhecido (Vieira, 2017, p. 114, tradução nossa).

Nesse sentido, o Estado utilizava o cinema como instrumento de propaganda, promovendo uma imagem idealizada do país com o objetivo de atrair o turismo e agradar o olhar do público estrangeiro.

Contudo, em *Os Verdes Anos*, Paulo Rocha subverte essa lógica. Aqui, os cenários rural e urbano não são apenas pano de fundo, mas operam como metáforas visuais dos dilemas enfrentados por Júlio — e por grande parte da população portuguesa — diante de uma sociedade em transformação. A paisagem torna-se, assim, espelho de rupturas e transições: entre o velho e o novo, entre o campo e a cidade, entre o sujeito e a sua identidade.

Essa oposição entre campo e cidade é também simbólica e profundamente ideológica. O campo, muitas vezes representado como espaço da origem, da natureza e da autenticidade, contrasta com a cidade, entendida como território da modernidade, da racionalidade e da transformação — ainda que essa transformação não represente, de fato, emancipação. O campo é, para Júlio, o lugar do enraizamento perdido, enquanto a cidade aparece como promessa de futuro — mas uma promessa não cumprida. Essa promessa de modernidade, longe de integrar

o sujeito, o fragmenta, isolando-o tanto no espaço social quanto nas suas experiências afetivas. A cidade, como o filme evidencia, é mais imaginada do que habitada; mais promessa do que a realidade vivida.

3.1.3 Juventude portuguesa: tradição e conflitos de classe

A chegada de Júlio pode ser interpretada como uma metáfora para a própria juventude portuguesa do período, que, nos anos 1960, vivia entre a promessa de modernização econômica e a rigidez de uma sociedade ainda fortemente marcada pelos valores do Estado Novo. A cena introduz, assim, um dos grandes temas do filme: a dificuldade de adaptação e integração dos indivíduos nas estruturas sociais urbanas emergentes. Ao abrir o filme com essa sequência, Paulo Rocha antecipa o sentimento de estranhamento que permeará toda a trajetória de Júlio, preparando o espectador para a tensão permanente entre pertencimento e exclusão que atravessa *Os Verdes Anos*.

A primeira caminhada solitária de Júlio pela cidade merece atenção especial, pois marca um momento de contemplação e transformação subjetiva. O personagem, ainda recém-chegado, continua a explorar o espaço urbano com olhar curioso e silencioso. Em meio aos edifícios e vitrines que chamam sua atenção (figura 25), uma cena se destaca: no *hall* de entrada de um prédio, Júlio observa algumas plantas e um pássaro. O plano é construído de forma delicada e simbólica, sugerindo um momento de suspensão diante do cotidiano frenético da cidade. O pássaro, figura frequentemente associada à liberdade, à harmonia e à pureza, parece estabelecer um elo com a interioridade ainda intacta do personagem — uma espécie de eco da vida no campo e de sua ingenuidade inicial (figura 26). No entanto, a ave logo voa, interrompendo esse instante de contemplação. O gesto abrupto do pássaro pode ser lido como prenúncio da ruptura da inocência de Júlio, que ao longo da narrativa será cada vez mais tomado por sentimentos como frustração, raiva e desajuste.

Figura 25 – Júlio observando as vitrines (00:11:14 – 00:11:23)





Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Figura 26 – Júlio no *hall* do prédio olhando para o pássaro (00:12:08 – 00:12:20)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Pouco depois, Júlio ouve passos se aproximando e, tomado pelo susto, tenta sair apressadamente do prédio. É nesse momento que ocorre o primeiro encontro entre ele e Ilda. Ela se assusta com a presença inesperada de um estranho e recua para o elevador; em seguida, Júlio escorrega e cai. Ilda retorna e, com um sorriso debochado, aproxima-se dele, zombando da situação. O constrangimento de Júlio é visível, acentuado pela dificuldade que enfrenta ao tentar abrir a porta moderna — um objeto aparentemente simples, mas que, para ele, representa o desconhecimento dos códigos da cidade e o embaraço da inadequação. Ilda, rindo, pega sua boina e a leva ao rosto antes de devolvê-la, gesto que mistura ironia e curiosidade. Júlio a recupera e deixa o local, ainda envergonhado (figura 27).

Figura 27 – Ilda rindo de Júlio com o seu chapéu em seu rosto (00:13:04)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Esse primeiro encontro entre os dois personagens é marcado pela assimetria: de um lado, uma jovem urbana, espirituosa, à vontade no espaço em que habita; de outro, um rapaz deslocado, tímido, cujos gestos e comportamentos ainda carregam os traços do campo e da inocência. A cena revela não apenas as diferenças de personalidade entre Júlio e Ilda, mas também suas posições simbólicas no processo de adaptação à cidade. Enquanto ela encarna o espírito irônico e despreocupado do espaço urbano, ele representa o forasteiro que ainda tenta decifrar as linguagens e mecanismos desse novo mundo.

Em um momento breve, mas significativo, o filme insere uma discussão sobre cultura popular e tradição por meio de uma conversa informal entre os companheiros de trabalho de Júlio. O diálogo ocorre de forma despretensiosa, durante o expediente, quando os trabalhadores comentam sobre o que gostam de fazer aos domingos. O tom da conversa é simples, cotidiano, e justamente por isso, revelador. Um dos homens, mais velho, diz gostar de pescar, hábito que cultiva desde os quinze anos. Seu relato remete a uma prática tradicional, ligada ao tempo lento e contemplativo do campo ou da periferia urbana — uma atividade que evoca o silêncio, a paciência e uma relação mais direta com a natureza. Por contraste, outro operário, mais jovem, afirma que para ele “um domingo sem futebol é um dia sem sol”, frase que sintetiza a centralidade do esporte na cultura urbana e moderna.

Esse curto diálogo permite vislumbrar o embate sutil entre dois modos de viver e perceber o tempo: de um lado, a tradição que se mantém viva nos hábitos dos mais velhos; de outro, a cultura de massa representada pelo futebol como espetáculo, se consolida entre os mais jovens como nova formas de sociabilidade e identidade coletiva. A cena, ainda que simples, revela o modo como o filme articula a permanência de certos costumes e a emergência de novas práticas no contexto da modernização portuguesa. Assim, Paulo Rocha desenha uma paisagem humana onde tradição e modernidade coexistem, às vezes em harmonia, outras em tensão.

Em uma cena de forte carga simbólica, Júlio caminha por um espaço de campo nas imediações da casa de seu tio. Ao longe, observa um grupo de crianças que se aproxima com espontaneidade. Júlio, então, se mistura a elas e, em um gesto lúdico e afetoso, começa a moldar uma batata em formato de rosto. A simplicidade da ação contrasta com as tensões internas do personagem, ainda atravessado pelas angústias das transformações que vem enfrentando desde sua chegada à cidade. Mais uma vez, Paulo Rocha sugere, com delicadeza, a existência de uma dimensão subjetiva de Júlio ainda não corrompida pelas durezas do mundo urbano. A presença das crianças e a atividade de moldar a batata — vegetal ligado à terra, à alimentação, ao básico — são sinais de um Júlio sensível, conectado a uma dimensão mais pura e artesanal da vida.

A construção visual da cena também colabora para essa leitura. A câmera, que até então se mantém focada em Júlio em meio às crianças, desloca-se suavemente para registrar o personagem de costas, observando à distância os prédios da cidade de Lisboa. Esse movimento marca uma transição simbólica: do tempo lúdico e quase infantil, para o enfrentamento do concreto e do impessoal que caracteriza o espaço urbano. A cidade, vista ao longe, surge como horizonte inevitável, destino que impõe sua presença mesmo nos momentos em que Júlio busca refúgio em uma zona de aparente inocência. Essa justaposição entre o campo e os prédios, entre o gesto manual e a arquitetura vertical, reforça o sentimento de deslocamento vivido pelo personagem e antecipa os conflitos subjetivos que se intensificarão ao longo da narrativa.

De volta à cidade, a narrativa nos conduz a um espaço fundamental na trajetória de Júlio: a oficina de sapateiros onde ele trabalha. A câmera se aproxima lentamente de uma janela situada ao nível da rua e revela, em plano fechado, o interior do ateliê, um ambiente pequeno, quase claustrofóbico, reforçando a sensação de confinamento físico e simbólico. Do ponto de vista dos trabalhadores, a única visão do exterior são os pés e pernas das pessoas que passam sobre eles — metáfora visual contundente da invisibilidade social daqueles que ocupam as camadas inferiores da cidade. O campo visual limitado é também um reflexo da posição marginal que esses sujeitos ocupam na hierarquia urbana.

É nesse contexto que reaparece Ilda, agora em um gesto mais direto de interação com Júlio. Primeiro, surge pela janela pedindo os sapatos de sua patroa (figura 28); em seguida, entra no local cobrando mais uma vez os calçados, com uma fala que expressa certo desdém: “sempre quase”. Ainda assim, o tom geral da cena mantém certa leveza. Os rapazes tratam-na com gentileza e um deles afirma que Júlio fará a entrega ainda naquele dia.

Figura 28 – Ilda na janela da clave de sapateiro onde Júlio trabalha (00:14:06)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

A sequência que se segue acompanha Júlio na missão de entregar os sapatos. Confuso e ainda deslocado no espaço urbano, ele se aproxima do edifício e é recebido de forma ríspida pela empregada da casa, que pega os sapatos com frieza e o manda embora sem cerimônias. Há uma clara hierarquização entre trabalhadores que ocupam funções distintas no espaço doméstico burguês — enquanto a sapataria é subterrânea, quase invisível, o interior da casa é imponente, reservado e hostil ao estranho.

Entretanto, um detalhe importante marca o desfecho dessa cena: desta vez, Júlio não se perde dentro do edifício, como ocorreu anteriormente. Ele consegue abrir a porta com facilidade e, ao sair, permanece por um instante parado em frente ao prédio, observando sua altura. A câmera adota uma posição interna, filmando-o do lado de dentro para fora — o que reforça visualmente a distância entre o personagem e o universo que tenta, sem muito êxito, penetrar. Diante da arquitetura imponente, Júlio parece pequeno, quase engolido pela escala da cidade moderna. A imagem é silenciosa, mas potente: encapsula a experiência de um jovem deslocado, estrangeiro dentro do próprio país, tentando encontrar seu lugar num espaço que o repele.

Em uma outra sequência, Ilda avisa a Júlio que terá o domingo livre, já que os patrões costumam sair para passear. Júlio, por sua vez, menciona não ter dinheiro, pois enviou parte de seu salário para a mãe, que cuida da irmã doente. Ao contar que, no domingo anterior, ficou apenas “andando por aí”, sintetiza sua condição de jovem deslocado e sem recursos com a metáfora: “um homem sem dinheiro é como um carro sem gasolina”⁵⁷. Nesse momento, ouve-se o estrondo de um avião, som que causa uma breve interrupção no diálogo e leva ambos a olharem para o céu — gesto que evoca o desejo de fuga ou de transcendência.

A caminhada do casal pelo espaço rural parece inaugurar um momento de leveza e espontaneidade, afastado da vigilância constante imposta pelo cotidiano lisboeta. No entanto,

⁵⁷ Fala dita pelo seu tio Afonso.

essa sensação de liberdade logo é interrompida pela aparição de dois rapazes armados com caçadeiras, que afirmam estar "à procura de alguém". Embora aparentemente inofensivos, os caçadores introduzem uma tensão latente. Sua presença pode ser interpretada como metáfora do controle e da repressão moral presentes na sociedade portuguesa da época — especialmente sob o regime salazarista, marcado pela censura e pela vigilância dos comportamentos considerados desviantes.

A sequência que se segue reforça a atmosfera de repressão: a câmera corta para dois casais escondidos entre a vegetação, sugerindo encontros amorosos vividos à margem do espaço público, como se até o afeto precisasse se ocultar. Trata-se de uma metáfora potente para o controle exercido pelo regime, que vai além da esfera política e invade os corpos, os desejos e a intimidade. O amor clandestino torna-se, assim, um reflexo da sociedade vigiada — onde até a espontaneidade da juventude é silenciada.

No entanto, logo após esse momento de tensão, Júlio e Ilda retomam a caminhada, cantando e brincando. Esse gesto simples adquire um valor simbólico: é uma tentativa de afirmar a leveza da juventude e a liberdade afetiva, mesmo sob o olhar constante da repressão. Essa alternância entre vigilância e respiro, medo e ternura, permeia toda a estrutura do filme, funcionando como uma metáfora da juventude portuguesa dos anos 1960 — contida, vigiada, mas ainda assim capaz de resistência e sonho.

Após o encontro com os caçadores e os casais escondidos, Ilda expressa seu incômodo com a intromissão na vida alheia, afirmando que “as pessoas não deveriam cuidar da vida dos outros”, ao que Júlio prontamente concorda. Essa breve troca de falas reitera a crítica à vigilância e à normatização dos comportamentos individuais, traço marcante da sociedade portuguesa sob o Estado Novo. O casal retoma a caminhada, e a câmera os enquadra em plano aberto, com a cidade ao fundo — uma composição visual que sugere tanto a presença constante da metrópole como a tentativa de manter certa distância dela, numa espécie de refúgio momentâneo (figura 29).

Figura 29 – Sequência do passeio pelo campo de Júlio com Ilda (00:23:56 – 00:24:49)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Em um domingo de trabalho, Júlio é surpreendido pela visita de seu tio, Afonso. O colega de trabalho, compreensivo, incentiva-o a ir, demonstrando senso de solidariedade entre os sapateiros. A cena, aparentemente simples, revela já uma dimensão importante do mundo do trabalho no qual Júlio está inserido: um espaço coletivo e de apoio mútuo, ainda que marcado pela precariedade.

Acompanhamos então Júlio e Afonso pelas ruas de Lisboa (figura 30). A direção de fotografia — marcadamente influenciada pelas linguagens da *Nouvelle Vague* e do neorrealismo italiano — brinca com enquadramentos e refrações em vitrines, criando composições que destacam a estratificação social da cidade. O filme tensiona constantemente os espaços de circulação: as vitrines refletem o que está fora e escondem o que está dentro, numa metáfora potente sobre o desejo e a exclusão social. As ruas estão sempre cheias, atravessadas por ruídos urbanos — carros, passos, vozes — compondo o som da modernidade. Enquanto caminham, avistam Ilda carregando os pertences da patroa (figura 30), que logo entra num carro de luxo. Afonso, com espontaneidade, convida Ilda para almoçar com eles.

Figura 30 – Sequência de Afonso e Júlio pelas ruas de Lisboa onde posteriormente avistam Júlia ajudando a sua patroa (00:28:31 – 00:28:48)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Os três seguem para um prédio e sobem escadas onde, ao fundo, avista-se a cidade e, em destaque, o Castelo de São Jorge. Júlio se impressiona. Afonso então afirma: “Essa é a cidade de Lisboa”. A vista panorâmica, como um presente simbólico, coloca o personagem diante da grandeza da cidade — um espaço que ainda lhe é estranho e distante.

Afonso comenta que consegue ver da sua janela o prédio onde Ilda trabalha, e questiona: “Quanto será que pagam para viver ali?”. E arremata: “Algumas pessoas se jogam daqui”. Essa fala, carregada de ironia e amargura, revela um desencanto com a desigualdade social e com a alienação das classes dominantes, ao mesmo tempo que insinua o peso psicológico da vida urbana — um espaço que fascina, mas também oprime.

Logo em seguida, a câmera, a bordo de um barco, capta outro barco ao fundo — uma lancha, símbolo de luxo e exclusividade. O jogo de enquadramentos por meio dos objetos e paisagens urbanas é novamente empregado, estabelecendo um contraste visual e simbólico entre os mundos sociais. Durante o passeio de barco, o tio de Júlio conversa com outro homem sobre a vida no exterior, comentando que “um mecânico na Alemanha ganha mais do que um engenheiro” — apontando para o sonho da emigração, comum na juventude portuguesa da época, em busca de melhores condições de vida fora do país.

A sequência culmina com os três personagens tentando almoçar. No primeiro restaurante, luxuoso, Afonso alega ser caro demais (figura 31). Em tom cômico, chega a fingir não reconhecer Júlio e Ilda. Quando Ilda o questiona sobre o local escolhido, ele responde: “Esse é bom para a vista e para enganar os estrangeiros”. A fala aponta para o caráter turístico e excludente de certos espaços urbanos: o luxo é destinado aos visitantes — estrangeiros ou elites —, enquanto os habitantes pobres da cidade permanecem à margem, interditados de usufruírem da paisagem que os cerca.

Os contrastes visuais vistos na figura reforçam essa leitura: no restaurante chique, os planos abertos evidenciam a amplitude do espaço, sua limpeza e seu “horizonte respirável”. Já no restaurante mais popular, os personagens preenchem a cena por completo, criando uma sensação de clausura e abafamento (figura 32). Rocha utiliza de maneira muito consciente esses jogos de escala e enquadramento para simbolizar as desigualdades estruturais da sociedade portuguesa: os espaços de prestígio são amplos e silenciosos, enquanto os de exclusão são apertados e barulhentos.

Figura 31 e 32 – Na sequência temos Júlio e Afonso no restaurante mais *chic* e na outra cena estão em um restaurante mais humilde (00:34:01 – 00:34:52)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Em outra cena quando Ilda está na cozinha realizando seus afazeres conversa com outra empregada da casa. Ela comenta sobre o passeio feito com Júlio e seu tio, destacando a imagem da “água lisa” e a sensação de vazio ao final da viagem. Para Ilda, como para tantos outros trabalhadores subordinados, o lazer é um privilégio raro — sua rotina é marcada pela repetição e pela rigidez das normas impostas pelo trabalho doméstico. Enquanto os patrões desfrutam de tempo livre com frequência e naturalidade, Ilda só podem vivenciar momentos de prazer aos domingos, dia em que as “classes serventes” recebem uma concessão mínima de liberdade.

Na sequência, vemos Ilda assistindo⁵⁸ sozinha na sala de estar da casa dos patrões — um espaço que, embora fisicamente acessível, simbolicamente não lhe pertence. Ao ouvir a chegada dos donos da casa, ela se levanta rapidamente e abandona o cômodo, dirigindo-se à

⁵⁸ Será discutida sobre a subjetividade feminina.

porta para recebê-los. O gesto automático de deixar o lugar e assumir uma postura servil explicita a consciência de seu lugar social e a internalização das normas de conduta impostas a uma empregada doméstica. Ainda que esteja fisicamente inserida na casa, Ilda permanece à margem de seus privilégios simbólicos, sendo tolerada apenas enquanto presença funcional. Essa breve cena, silenciosa e cotidiana, é altamente significativa: ela evidencia como o corpo de Ilda é moldado por uma disciplina social que regula seus gestos, seus espaços e até mesmo seu lazer.

Sua patroa em seguida queixa-se de dores de cabeça e pede a Ilda um comprimido. A empregada vai buscar água para servi-la e, nesse breve intervalo, testemunha — ou melhor, nós, espectadores, testemunhamos através do olhar da câmera que pode ser também o de Ilda — um momento de intimidade silenciosa entre a sobrinha da patroa e o marido desta. Trocam olhares e risos contidos, que soam quase cúmplices. A cena é breve, sem diálogos, mas profundamente desconfortável e ambígua. Ilda circula entre a cozinha e a sala, mas sua presença permanece ambivalente: está ali, mas não pertence àquele espaço. É uma figura "entre" — atravessa os domínios da casa burguesa sem nunca habitá-los de fato, sendo simultaneamente invisível e vigilante.

O riso trocado sugere um desejo mal disfarçado — incestuoso ou, ao menos, moralmente questionável. Essa ambiguidade lança luz sobre a hipocrisia da moral burguesa: enquanto a juventude pobre é vigiada, contida e reprimida (como vimos na cena do campo, com os caçadores), as classes dominantes vivem seus próprios desejos à sombra da dissimulação. A câmera, como o olhar social de Ilda, flagra aquilo que não deveria ser visto — um segredo revelador da falsa moralidade dos patrões.

Ilda não reage visivelmente, mas a cena marca um ponto de ruptura em sua relação simbólica com o universo burguês. Se até então ela flertava com seus signos — o consumo, a moda, o glamour, o lazer — aqui ela começa a perceber a inconsistência ética desse mundo. O incômodo é retomado posteriormente, quando ela conversa com Júlio e demonstra indignação com a cena: “o patrão não merece a mulher que tem”, afirma, em defesa da patroa. O gesto é revelador. Mostra que, mesmo idealizando certos aspectos da vida burguesa, Ilda começa a discernir suas contradições internas — e talvez também o lugar que lhe está reservado nesse jogo desigual de classes e aparências.

A visita de Júlio à casa dos patrões de Ilda marca um momento de viragem na narrativa de *Os Verdes Anos*, em que os temas do desejo, da transgressão e da performance social se adensam. Ao receber o namorado num espaço que não lhe pertence — mas que, pela ausência dos patrões aos domingos, se torna momentaneamente “seu” —, Ilda transforma o lar burguês

em um palco de experimentação simbólica. A sequência inicia-se com um gesto de hospitalidade: ela insiste para que Júlio fique e oferece uma bebida “especial”, um chá supostamente inglês, “mas feito na China” (figura 33). O estranhamento de Júlio diante do gosto amargo da bebida revela a dissonância entre aparência e essência, e funciona como metáfora para o consumo simbólico de valores que não são próprios à classe trabalhadora, mas que lhes são apresentados como desejáveis.

Figura 33 – Júlio e Ilda tomando um chá na casa de sua patroa (00:41:17)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Antes mesmo do foco nos personagens, a câmera repousa sobre um quadro (figura 34) pendurado na parede — uma figura voluptuosa, cercada por crianças nuas, segurando uvas e uma taça. Essa imagem remete ao excesso, à luxúria, à opulência, e sua centralidade visual antecipa a tensão que se desenrolará: a presença constante do gosto burguês, dos símbolos de status e das normas de representação de poder e prazer. O quadro funciona como alegoria da desigualdade, e sua posição na narrativa evidencia que a cena íntima que se seguirá está sob a sombra — ou o olhar — da ideologia dominante.

Figura 34 – Quadro da casa da patroa de Ilda (00:41:09)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Com estas análises, torna-se evidente como o filme propõe uma reflexão sobre o modo como os personagens se posicionam e se percebem nos diferentes espaços sociais. Há uma tensão constante entre aqueles que ainda buscam se adaptar à cidade — como Júlio — e aqueles que já compreendem e dominam suas dinâmicas — como Ilda. Ainda que de forma sutil, o filme evidencia como as hierarquias e desigualdades de classe moldam o comportamento e a subjetividade dos indivíduos. As contradições emergem nos gestos, nos olhares e nos silêncios, revelando que certos espaços urbanos são delimitados, mesmo que informalmente, por fronteiras sociais invisíveis. Paulo Rocha constrói essas situações com precisão e delicadeza, revelando, de maneira sagaz, os conflitos e exclusões que atravessam a vida nas grandes cidades.

3.1.4 Corpo e subjetividade feminina (Ilda)

Ilda é a representação de liberdade e emancipação feminina. A personagem não se deixa levar pelo lugar que lhe é imposto pela sociedade. Ela anda pela cidade como se tivesse o domínio pelos espaços. Não se deixa intimidar pelos homens e por ser empregada de uma família com boas condições — lugar social em que almeja.

Podemos notar sua ambição, como também o sentimento de querer pertencer a esse novo arquétipo do que é ser mulher. O filme nos oferece uma cena rica e significativa para análise: vemos Ilda sentada no sofá, assistindo televisão. A montagem intercala as imagens do programa com tomadas de uma mulher bem vestida e uma onça — sugerindo uma visita ao zoológico. Em um momento especialmente simbólico, a mulher na televisão passa os cabelos atrás da orelha, e Ilda, em casa, repete o gesto (figura 35).

Figura 35 – Sequência de Ilda assistindo televisão e reproduzindo os gestos da mulher na tela (00:35:54 – 00:35:56)





Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Essa sequência pode ser lida como um comentário agudo sobre a influência da mídia e os mecanismos de identificação no contexto urbano moderno. A figura da mulher acompanhada de um felino — símbolo clássico de força, sensualidade e independência — projeta um ideal de feminilidade poderosa. Ao imitar seus gestos, Ilda parece se apropriar momentaneamente dessa imagem, desejando-a. Ela se torna espectadora e personagem ao mesmo tempo, revelando a tensão entre sua posição social real e os modelos idealizados que consome. Essa cena evoca também a ideia de mediação cultural e alienação: Ilda, como tantas mulheres da classe trabalhadora, é exposta a modelos de comportamento, beleza e sucesso que dificilmente poderá alcançar, mas que influenciam profundamente sua autoimagem e seus desejos. Nesse gesto de imitação, não há apenas frivolidade, mas uma tentativa de apropriação simbólica de uma potência negada pela estrutura social.

Representa-se dessa forma, tanto as novas tendências da mulher na sociedade, como também a impossibilidade de acesso ao consumo devido às suas condições. Paulo Rocha consegue contrastar, nesse sentido, com o cinema oficial do Estado Novo, ao retratar a divisão social nos anos 60 em Portugal e os reais conflitos entre os espaços antagonicamente diferentes.

No trabalho de Isabelle Anchieta, *Imagens da mulher no ocidente moderno*, mostra essa transição da figura da mulher ao longo dos séculos XIX e XX, a partir das análises das *stars* de Hollywood. A imagem da mulher, era centrado em buscar se casar, ter filhos e cuidar da casa. Não havia direito a elas. Sua função era ser submissa às normativas da sociedade masculina. As primeiras filmografias onde apareciam as mulheres eram personagens sonhadoras, ingênuas e à espera de um grande amor, em que lhes dariam o “tão sonhado” casamento. Mas, com o passar do tempo elas vão conquistando seu espaço e negociando para subverter essa imagem. Como a própria Anchieta enfatiza, foi a partir dos séculos XX que há uma insubordinação por meios das *stars*, em que “nada é sagrado, a não ser seu desejo individual” (2019, p. 17).

Ilda representa toda essa não domesticação e liberdade da mulher. Em 1940, já vemos essas questões com o filme *Gilda*, onde a personagem usa roupas que mostram mais o corpo, o

que era um grande escândalo para a época (Anchieta, 2019). Da mesma forma, Ilda faz um desfile com as roupas de sua patroa. Conduzindo Júlio pela casa, Ilda o introduz aos aposentos da patroa e mostra, com certo encantamento, a coleção de sapatos. A reação de Júlio — “mas isso é uma sapataria!” — sublinha o contraste entre a abundância absurda e a realidade de quem mal tem o essencial.

Ao abrir a cortina de outro cômodo “como no teatro”, Ilda não apenas encena uma transgressão espacial, mas inaugura um novo ato simbólico. Esse gesto teatral marca uma ruptura: ela abandona, por um instante, o papel de empregada e assume o papel de anfitriã, de narradora e de performer. A *mise-en-scène* é cuidadosamente coreografada para explicitar uma inversão de posições: ao fazer Júlio sentar-se numa cadeira baixa, Ilda posiciona-se acima dele, subvertendo a lógica tradicional de gênero e de classe — ela é agora o sujeito do olhar, e ele o espectador (figura 36).

Figura 36 – Sequência de Ilda levando Júlio para o quarto de sua patroa (00:43:40 – 00:43:51)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

As falas de Ilda neste momento revelam o quanto as estruturas sociais moldaram seus desejos e percepções: “as mulheres usam roupas diferentes de acordo com a hora do dia... não por ganância, mas é assim que é”. A naturalização do consumo como algo intrínseco à feminilidade burguesa demonstra a internalização da lógica de classe. Para Ilda, os códigos de distinção social não são contestados, mas admirados e reproduzidos como modelos de pertencimento.

Figura 37 – Sequência de Ilda desfilando com as roupas de sua patroa para Júlio (00:44:05 – 00:44:12 – 00:45:01 – 00:45:24)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Quando Ilda desfila diante de Júlio com roupas da patroa (figura 37), calçando um chinelo adornado de brilhos e vestindo um short que deixa suas pernas à mostra, a câmera foca intencionalmente nesses elementos — o luxo deslocado, o corpo exposto, o desejo encenado. Aqui, Paulo Rocha cria uma imagem carregada de ambiguidade: Ilda performa não apenas o feminino, mas um feminino burguês, sensual e seguro, que contrasta com sua condição real. A ação pode ser lida, como argumenta Laura Mulvey (1975), como uma tentativa momentânea de inverter a lógica do olhar masculino: Ilda deixa de ser objeto passivo para se tornar agente da cena, ocupando o centro do palco. No entanto, essa inversão é frágil e precária. O corpo feminino subalterno, ao tentar ultrapassar os limites da representação permitida, torna-se vulnerável e sujeito à punição.

A cena, portanto, sintetiza de forma exemplar as contradições vividas por personagens como Ilda: seu desejo de pertencimento, sua criatividade em transgredir normas, mas também os riscos dessa transgressão. O gesto de vestir o que não é seu, de habitar o espaço da patroa, é tanto uma afirmação quanto uma exposição — um momento de potência e de ameaça. Paulo Rocha, com delicadeza e rigor, nos convida a pensar sobre como o corpo da mulher da classe trabalhadora é construído social e cinematograficamente: ora como objeto do desejo, ora como sujeito que tenta, mesmo que fugazmente, inscrever-se em outra narrativa.

Outra sequência que revela as tensões de gênero que atravessam a narrativa de *Os Verdes Anos*, é a que mostra Ilda e Júlio saindo para dançar. A cena se inicia com a interpretação vocal do tema “Verdes Anos”, composto por Carlos Paredes, com letra de Pedro Tamen e cantado por Teresa Paula Brito. Trata-se de uma das poucas passagens do filme em que a música é vocalizada, e isso contribui para criar um clima de intimidade e lirismo, sublinhando a fugacidade daquele instante de proximidade entre os dois jovens.

Nas cenas em que Ilda está acompanhada de Júlio e de um casal de amigos, torna-se evidente a dimensão simbólica da questão de gênero e da liberdade do corpo feminino. O comentário feito por sua amiga — “Estás muito bonita, com ar de mulher feita” — revela não apenas uma observação estética, mas também um reconhecimento do processo de transformação pelo qual Ilda passa. A frase marca sua transição da condição de menina para a de mulher, ressaltando a construção de uma feminilidade que desafia as normas tradicionais. Nesse contexto, o corpo de Ilda deixa de ser apenas objeto de controle — seja familiar, moral ou patriarcal — para tornar-se um território de afirmação de desejo, autonomia e pertencimento ao espaço urbano moderno.

A ruptura do momento ocorre quando um rapaz convida Ilda para dançar. Apesar do consentimento inicial — “eu dei licença, mas não dessa forma” —, o gesto é mal interpretado.

O acompanhante da amiga intervém de forma agressiva, e a situação degenera em hostilidade coletiva. Ilda, que havia se inserido num espaço de liberdade e prazer, torna-se rapidamente alvo de julgamento moral. A câmera acompanha Júlio do lado de fora, bebendo água na fonte, alheio ao conflito. Quando retorna, vê os outros saindo do salão em clima de expulsão e desentendimento. Ele não compreende o que se passou, mas, como os demais, adota uma postura de indiferença e reprovação em relação a Ilda.

A imagem de Ilda sozinha, sendo deixada para trás, tentando oferecer comida aos amigos — que recusam — é particularmente expressiva. Ainda que ela finja não se importar, seu isolamento é evidente. A cena explicita como os códigos morais operam: Ilda é culpabilizada e punida por transgredir minimamente os limites da conduta “aceitável” para uma mulher jovem e da classe trabalhadora. Mesmo sem cometer nenhum ato escandaloso, sua iniciativa em dançar com outro rapaz já é suficiente para gerar repulsa.

Essa sequência revela de maneira contundente o moralismo e o machismo presentes nas interações sociais do grupo. A liberdade que Ilda tenta experimentar é imediatamente regulada pelos pares, num gesto que espelha o controle social sobre os corpos femininos — especialmente aqueles que não pertencem à elite e que, portanto, têm menos margem para “errar”. A punição simbólica que ela sofre — o isolamento, o julgamento, a rejeição — é objeto de constante normatização, sendo responsabilizado por qualquer desvio da norma.

Assim, a cena não é apenas uma breve passagem de desconforto social, mas sim estrutura patriarcal e classista que condiciona os modos de ser e de agir dos sujeitos. Ilda, ao desejar dançar, aprender, pertencer, expõe-se a uma ordem que não tolera o deslocamento simbólico da mulher subalterna. O filme, ao expor essa dinâmica com sutileza, denuncia os mecanismos de exclusão e silenciamento que recaem sobre aquelas que ousam viver fora do *script* prescrito pela moral dominante.

Além disso, não se pode ignorar o desabafo de Ilda: “Às vezes, canso de ser mulher...”. Ao evocar a mãe, o talento herdado e as oportunidades negadas, sua fala revela com crueza as limitações impostas às mulheres pobres. É uma denúncia silenciosa da criatividade e da inteligência que, por falta de espaço e reconhecimento, acabam soterradas pelo anonimato da exclusão social. Suas palavras são atravessadas por orgulho, frustração e resistência — sentimentos que revelam uma consciência clara de seu valor. Em Ilda, há uma esperança que insiste em sobreviver, mesmo diante da perda e da ausência de horizontes.

3.1.5 Júlio: violência e desencanto

Júlio percorre as ruas da capital, com o olhar curioso e de estranhamento diante do novo ambiente em que caminha. A forma como Lisboa é filmada nessa sequência inicial é fundamental para a construção da sensação de deslocamento. Paulo Rocha utiliza planos longos e em movimento, seguindo os personagens de costas enquanto caminham pelas calçadas movimentadas, o que reforça a percepção de que Júlio é apenas mais um entre tantos outros corpos anônimos na metrópole. O som direto — buzinas, passos, fragmentos de conversas — intensifica o contraste entre o ruído urbano e o silêncio interior do protagonista, que mal se comunica.

Dessa forma, o pensamento que havia se naturalizado era de que a vida nas cidades seria melhor. Porém, por meio do cenário urbano que Rocha criou, nos dá ilusão de um lugar claustrofóbico. Do campo para a cidade, o migrante, ao tentar encontrar melhores condições de vida, encontrou dificuldades devido às condições de sua classe. Acabam se deparando com o intenso desenvolvimento econômico das cidades, seguidas das miseráveis condições de trabalho e de vida. Logo, para as classes populares sobram a marginalização e o descaso.

A experiência de migração de Júlio é dramatizada pela forma como seu trabalho o mantém “embaixo” — literalmente no subsolo da cidade, em uma cave úmida e apertada. Essa condição espacial reflete simbolicamente sua posição social marginal: ele não pertence ao corpo da metrópole, mas opera nas suas camadas invisíveis, onde é observado sem nunca poder observar em retorno. O trabalho subterrâneo acentua seu sentimento de estrangeiro, pois, mesmo inserido no fluxo urbano, Júlio permanece um forasteiro, excluído das esferas de visibilidade e poder que definem o pertencimento — uma condição ambígua de proximidade física ao centro e, ao mesmo tempo, de afastamento existencial.

Quando Júlio e seu tio vão a um bar, Afonso mostra-se sociável, enquanto Júlio permanece isolado, consumindo álcool em ritmo acelerado e com o semblante carregado. O tio tenta intervir, pedindo que ele vá com calma, mas é ignorado. Júlio, já tomado por ressentimentos e revolta, reage mal à advertência e diz ao tio para “ir para o inferno”. A partir daí, o clima de tensão explode: Afonso ameaça o sobrinho com um tapa, que não recua e responde com desafio. A agressão física então ocorre — o tio o golpeia, e Júlio cai no chão. Nesse momento, um estrangeiro, que fala em inglês, intervém e confronta o agressor.

Após o episódio no bar, Júlio segue o estrangeiro e acabam se aproximando de duas mulheres, sugeridas pelo contexto como profissionais do sexo. A partir daí, o filme sugere que Júlio se entrega à perdição, talvez numa tentativa desesperada de afirmar sua masculinidade ferida, anestesiar sua dor ou buscar pertencimento num espaço marginal. No entanto, essa cena é abruptamente interrompida: sabemos que ela foi cortada pela censura, o que apenas reforça o

quanto o filme lida com temas sensíveis à moralidade do regime — sexualidade, violência familiar, angústia existencial e a queda moral de um jovem operário à deriva.

Essa sequência marca o início do declínio de Júlio e sua transformação em figura trágica. A repressão da sua subjetividade, a frustração de seus desejos e a violência estrutural que o cerca, tanto no trabalho quanto nas relações afetivas, convergem para sua alienação e descontrole.

Na outra cena em que Ilda vai atrás de Júlio em busca de explicações pela ausência no encontro marcado revela o colapso afetivo entre os personagens e explicita o entrelaçamento entre desejo, orgulho, classe e gênero. A abordagem inicial de Ilda, atravessando um caminho de terra em direção à casa do tio de Júlio, já sugere simbolicamente sua tentativa de reconexão com um sujeito cada vez mais afastado, tanto emocional quanto socialmente. O fato de ela aceitar o presente oferecido por Afonso — um suéter deixado por uma hóspede em dívida —, apesar da origem duvidosa, evidencia sua posição de vulnerabilidade e desejo de pertencimento. Contudo, ao sair e encontrar Júlio, o contraste se impõe: ele está com um estilingue nas mãos, numa imagem carregada de significação, que remete à infância e à imaturidade emocional do personagem. Ignorando a presença de Ilda, ele a trata com frieza, iniciando uma escalada de hostilidade que culmina num confronto físico e simbólico.

A *mise-en-scène* de Paulo Rocha trabalha com distanciamentos — planos abertos, enquadramentos de costas, o campo isolado com a cidade ao fundo — para reforçar visualmente a distância afetiva e ideológica entre os dois. O silêncio de Júlio, intercalado por explosões agressivas, representa uma falência comunicacional que se associa à masculinidade ferida e à tensão de classe. Ao perceber que Ilda está com uma peça dada por seu tio, Júlio reage com violência simbólica, arrancando-a de suas mãos — um gesto que projeta sobre o corpo feminino a disputa de autoridade com o tio. A resposta de Ilda, firme e incisiva — “quem te deu licença para se meter na minha vida?” — inscreve um gesto de resistência e afirmação da autonomia feminina num contexto em que os desejos femininos são frequentemente silenciados.

O embate físico entre os dois, culminando na poça de lama, é construído como metáfora da degradação da relação: amor, posse, ressentimento e humilhação se misturam num espaço sujo e desolado. A poça d’água onde se sentam, sob uma trilha sonora melancólica de Carlos Paredes, condensa a ambiguidade dos sentimentos em jogo e a precariedade do vínculo entre eles. A lama — impura, instável, informe — funciona como imagem da própria impossibilidade de um amor livre sob as amarras sociais impostas por estruturas de dominação. Assim, Rocha transforma a cena íntima em um comentário mais amplo sobre a violência simbólica que atravessa as relações de gênero e classe no Portugal da década de 1960.

As relações do personagem principal só tendem a piorar. Já no local de trabalho, Júlio é confrontado pelo colega de ofício que o repreende — “pensa que trabalho se faz sozinho?” — e reage com violência contida, arrancando-lhe um sapato das mãos. Esse gesto, aparentemente banal, carrega tensão acumulada: é a raiva que não pode ser dirigida nem ao patrão nem à estrutura que o oprime, sendo deslocada para um companheiro mais próximo e igualmente subalterno.

Ao acender um cigarro após o confronto, Júlio expressa, silenciosamente, um desejo de fuga, mas também de afirmação masculina, num gesto ritualístico de contenção emocional — muito próximo do estereótipo do homem que internaliza a dor e canaliza o desespero em gestos mínimos. O conjunto da cena revela o entrelaçamento entre trabalho, masculinidade ferida e desejo mal resolvido, compondo mais um capítulo da deterioração subjetiva do protagonista, cuja relação com Ilda e com o mundo urbano se torna cada vez mais tensa e insustentável.

Na sequência final de *Os Verdes Anos*, a reaproximação entre Júlio e Ilda ocorre num domingo, dia de pausa e suposto descanso, mas também momento de confrontos subjetivos. A voz *off* do narrador — “Nunca saberei o motivo do que aconteceu naquela noite. Nem mesmo se viver mil anos...” — instaura um clima de mistério e incompletude, marcando uma distância entre a experiência vivida e sua possibilidade de compreensão.

A conversa entre os dois revela os impasses de futuro e os limites da mobilidade social. Estão diante de um prédio alto — possivelmente uma universidade —, filmados de longe, tornando-os pequenos diante da estrutura. Essa escolha de plano enfatiza a exclusão espacial e simbólica de sujeitos das classes populares dos espaços do saber e do poder. Ilda, ao sugerir que Júlio trabalhe de dia e estude à noite, projeta nele uma possibilidade de ascensão, mas também revela uma adesão parcial ao discurso meritocrático, como se esforço bastasse para superar a desigualdade estrutural. Ele, por sua vez, não tem um plano. Responde que sairia da casa do tio “hoje mesmo”, mas não sabe para onde iria — resposta que traduz sua falta de pertencimento e desorientação social.

O pedido de casamento de Júlio, feito de forma súbita e sem perspectiva concreta de futuro, não convence Ilda, que recusa. A música se acelera, sugerindo o crescimento da tensão e o descompasso entre os dois. Ela, mesmo descontente, ainda busca conexões, e se aproxima de um grupo de conhecidos da antiga vila — uma comunidade que a reconhece e acolhe com alegria. Júlio, por outro lado, permanece sozinho, filmado em plano fechado, observando Ilda se distanciar. A imagem final reforça a sensação de deslocamento e exclusão que marca seu percurso: resta-lhe o silêncio, a solidão e o ressentimento.

O desfecho de *Os Verdes Anos* é marcado por uma virada trágica que rompe de forma brutal com qualquer expectativa de reconciliação ou redenção. A última tentativa de Júlio de reencontrar Ilda já carrega o peso do fracasso. A entrada no prédio da patroa — um espaço de trabalho, mas também de vigilância e subordinação — sinaliza que ele adentra um território hostil, onde seu lugar é precário. O breve diálogo com a empregadora de Ilda explicita as hierarquias sociais e os limites impostos à vida íntima dos trabalhadores: “Não permito namoros em horário de serviço”. A fala é reveladora da interdição do desejo no mundo do trabalho doméstico e também do controle sobre o corpo e a subjetividade das mulheres empregadas. A insistência de Júlio para ver Ilda “pela última vez” parece carregar mais do que saudade: há um desejo de posse e fechamento que prenuncia o desfecho violento.

A câmera fixa no vidro da porta, que só permite ver parcialmente a cena, somada ao grito que ouvimos de Ilda, é uma construção narrativa que recorre ao não-dito e ao fora de campo para intensificar a angústia. Essa escolha estética é significativa, pois evita o espetáculo da violência direta, mas inscreve seu peso simbólico de forma ainda mais densa. Júlio sai correndo escadas abaixo, e a imagem de Ilda agonizando, amparada pela patroa, reforça a brutalidade do gesto. A tragédia é sugerida com elipses, mas é inequívoca: Ilda morre, vítima de um feminicídio cometido por um homem fragilizado, ressentido e sem rumo.

A sequência seguinte, em que Júlio invade um bar, quebra a janela e aparece com as mãos ensanguentadas diante de um grupo que reage com medo, intensifica seu colapso emocional e social. Ele é agora um corpo intruso, uma ameaça, um símbolo de ruptura. O sangue em suas mãos — literal e metafórico — o isola completamente da coletividade.

Júlio corre pelas ruas, no meio dos carros, até ser encurralado pelos faróis dos automóveis, que o iluminam como um réu diante do tribunal da cidade (figura 38). O plano-sequência que se afasta progressivamente de cima, até reduzir Júlio a um ponto cercado pela engrenagem urbana, evidencia sua insignificância diante da maquinaria social que o moldou e, finalmente, o destruiu. Não há catarse nem solução. Apenas a confirmação da impossibilidade de uma vida plena para sujeitos esmagados pela estrutura de classe, pelas normas de gênero e pela rigidez das instituições.

Figura 38 – Júlio na cena final encurralado pelos carros com os faróis ligados direcionados para ele (01:26:08)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Os Verdes Anos* (1963), dir. Paulo Rocha.

Com esse final, Paulo Rocha não apenas encerra a trajetória de Júlio, mas sentencia a falência de um modelo social que prometia integração urbana e progresso, mas entregava frustração, opressão e violência. A tragédia de *Os Verdes Anos* é coletiva, ainda que encarnada em personagens específicos — e ela ecoa as dores e os impasses de um Portugal em transição, mas ainda preso a um passado autoritário e desigual.

3.1.6 O que *Os Verdes Anos* nos dizem sobre Portugal?

Para entender a intensidade do deslocamento vivido por Júlio ao chegar à cidade, é fundamental reconhecer o contexto histórico de Portugal nas décadas anteriores. Como nos lembra o autor do trecho a seguir:

Pelos anos 50, Portugal tinha um extenso e populoso ‘mundo rural’, ou melhor, era ele mesmo um país rural. Para além de Lisboa e Porto, quase só havia vilas grandes, não as cidades médias de hoje. Os centros urbanos eram áreas minúsculas num espaço tomado e gerido pela população agrícola. Esta estava compreendida entre dois pólos: uma minoria de famílias senhoriais, proprietários, e lavradores abastados, e uma legião de criadas e criados de lavoura, que competiam por uma malga de caldo. Mais de 3/4 da população vivia no campo e a economia nacional dependia deste (Portela, 2020, p. 46).

O êxodo rural que se intensifica nos anos 1960, portanto, não é apenas um movimento geográfico — é também um processo de deslocamento simbólico e social. No filme, esse contraste se encarna na figura de Júlio, jovem camponês que se vê diante de uma cidade ainda em formação, hostil e cheia de códigos que ele não compreende. Sua dificuldade em adaptar-se não é falha pessoal, mas sintoma de um país em transição violenta e sem políticas públicas de acolhimento.

Nas imediações da cafeteria Vá-Vá — ponto de encontro dos cineastas do Novo Cinema português — *Os Verdes Anos* inscreve-se na paisagem urbana como um retrato das novas

dinâmicas sociais. O filme apresenta a cidade moderna como palco de uma tradição emergente, que suprime os antigos moldes provincianos e impõe outras formas de estar no mundo. O corpo, nesse novo espaço, deixa de pertencer à comunidade para vagar entre multidões e vitrines, revelando a solidão e o deslocamento que acompanham a modernização. A cidade, antes promessa de descoberta e beleza arquitetônica, torna-se cenário de conflito e estranhamento — uma paisagem distorcida, que exige ser narrada sob um novo olhar.

O espaço urbano, dessa forma, reflete transformações iniciadas já nas décadas de 1930 e 1940 em Portugal, marcadas pelo deslocamento da população rural para as periferias das grandes cidades em busca de melhores condições de vida. Como aponta Rita Bastos (s.d, p. 3), esse movimento resultou em um crescimento urbano desordenado, fruto da ausência de planejamento e infraestrutura adequada. Essa expansão caótica aprofundou o desnível cultural entre o campo e a cidade, criando um cenário de desajuste para aqueles que, vindos do meio rural, se deparavam com novas formas de sociabilidade, valores e modos de vida aos quais não estavam habituados. Como sintetiza a autora, “esta dicotomia espacial retrata a divisão, o conflito social e a inadequação que marcou a migração deste período” (s.d, p. 4), reforçando a tensão vivida pelos sujeitos diante de um espaço que promete modernidade, mas responde com exclusão.

A crise de Júlio pode ser lida como um sintoma das transformações históricas que atravessam a década de 1960 em Portugal. Conforme aponta Eric Hobsbawm (1995), o século XX foi marcado por rupturas profundas e por um crescente distanciamento entre as gerações — especialmente no pós-guerra, quando os jovens passaram a viver em realidades urbanas e industriais que contrastavam fortemente com o mundo tradicional de seus pais. Júlio representa exatamente essa tensão: um jovem de origem rural, deslocado para a cidade, que não encontra pertencimento nem no ambiente familiar, nem no espaço social.

Ingênuo e moldado por valores conservadores, Júlio revela uma profunda dificuldade em lidar com o novo. Sua vulnerabilidade social se manifesta tanto nas relações interpessoais quanto no espaço físico que habita. Empregado em uma cave — um porão escuro — sob condições precárias, ele simboliza o jovem trabalhador urbano que, além da exploração material, ocupa um lugar social de invisibilidade. A cidade, para Júlio, é experienciada de um ponto raso, literal e simbólico: ele quase nunca se encontra em posições de visibilidade ou controle, mas sim nos espaços onde se é observado, avaliado e disciplinado. Como aponta Teresa Palma Rodrigues:

A arquitetura dominadora do espaço, procedente de resoluções urbanísticas baseadas em decisões políticas, ou de mera funcionalidade, mais do que baseadas nas verdadeiras necessidades dos indivíduos, é pedra de toque na sua reflexão acerca do poder que os projetistas assumem, ao regular e predefinir a experiência física do “cidadão/urbanita” perante o espaço físico construído (2014, p. 23).

Essa dinâmica é reforçada pela *mise-en-scène* do filme. Escadas, prédios elevados e enquadramentos verticais acentuam a hierarquia social e espacial, colocando Júlio sempre em planos inferiores — abaixo do tio, de figuras de autoridade, e até mesmo de Ilda, quando esta se afirma. A cidade, nesse contexto, não representa uma promessa de progresso, mas sim um território excludente, em que a modernidade se impõe de forma desigual e autoritária.

Ao partirmos para as reflexões de Henri Lefebvre (1968) sobre o direito à cidade, compreendemos que o espaço urbano não é neutro, mas atravessado por contradições inerentes à reprodução das relações sociais sob o capitalismo. A cidade, nesse sentido, é palco de disputas simbólicas e materiais, onde os sujeitos experienciam o estranhamento, a alienação e a acumulação — não apenas de bens, mas também de desigualdades. Na prática socioespacial, essas tensões se revelam como parte de um processo contínuo de reprodução das hierarquias sociais, reforçando os mecanismos de exclusão e controle. Para este autor, a cidade deveria ser o lugar do encontro, da construção coletiva e do exercício pleno da cidadania; no entanto, o que se vê é a apropriação do espaço por lógicas de mercado e por uma urbanização que desconsidera as necessidades reais dos sujeitos.

No caso de *Os Verdes Anos*, essa crítica se concretiza visualmente: a cidade não é apenas o pano de fundo da narrativa, mas um agente ativo na produção do desconforto, da segregação e do colapso subjetivo vivido por Júlio. O espaço urbano aparece, portanto, como uma leitura da realidade social portuguesa — revelando seus limites e a promessa falida da modernização sob o autoritarismo.

Dessa forma, Rocha subverte o olhar presente nas comédias dos anos 1930 e 1940, que costumavam retratar uma cidade marcada pela solidariedade e pelo convívio harmônico entre seus habitantes. Em *Os Verdes Anos*, o que se evidencia é o oposto: acompanhamos a expansão urbana associada ao crescimento do individualismo e da indiferença. A cidade, antes espaço de encontro, torna-se um território hostil, um reflexo das tensões sociais alimentadas pelo regime de Salazar. Nessa lógica, a urbanização não significa acolhimento, mas, oprime e marginaliza, reduzindo sujeitos como Júlio à condição de dominados — figuras que, deslocadas entre a tradição e a promessa de modernidade, não encontram lugar de pertencimento.

Em relação à personagem Ilda, temos um outro olhar sobre as condutas de uma mulher para aquela época. Ela encarna, nesse momento, um espírito transgressor que desafia — ainda que de forma sutil — a rigidez das normas e o controle simbólico exercido sobre os corpos e os comportamentos. Nos anos 60, “a figura feminina começa a ser pintada com mais proximidade, autonomia e compreensão (...)” (Areal, 2011, p. 261). Assim, Rocha revelou um retrato sensível das micro-resistências que permeiam os espaços urbanos e das formas como os sujeitos tentam reafirmar sua liberdade em meio ao autoritarismo velado da sociedade portuguesa da época.

Durante décadas, o cinema — especialmente o modelo hollywoodiano — serviu como espelho fiel da ideologia dominante, reforçando padrões morais e estéticos conservadores (Mulvey, 1975, p. 439). As personagens femininas, interpretadas por atrizes como Mary Pickford e Lilian Gish, eram moldadas sob o ideal de uma feminilidade ingênua, dócil e quase infantil — uma imagem que encantava a mídia e o público da época. Esses papéis, distantes da complexidade real das mulheres, terminavam com desfechos felizes, onde a moral cristã e a obediência à ordem patriarcal se reafirmavam (Anchieta, 2019). Assim, o “final feliz” não era apenas um recurso narrativo, mas uma forma eficaz de legitimar valores tradicionais e silenciar experiências que fugiam ao roteiro dominante. Ao revisitar essas imagens, somos convidados a refletir: quantas histórias foram apagadas em nome desse ideal?

As obras que antecedem o Novo Cinema português também seguem a lógica tradicional da representação familiar. Como observa Areal (2011), a família ocupa um papel central e estruturante nas narrativas, como é evidente em *Salimbancos* (Manuel Guimarães, 1951) e *Planície Heróica* (Perdigão Queiroga, 1953). Nesses filmes, o desfecho feliz é alcançado quando o casal se une pelo casamento — uma fórmula próxima aos contos de fadas, onde o “final feliz” está condicionado à conformidade com os modelos familiares normativos.

Em *Os Verdes Anos*, essa estrutura é rompida. A família deixa de ser refúgio ou promessa de proteção. No contexto do século XX, emerge uma valorização da individualidade e, com ela, uma crescente recusa aos ideais de casamento como destino obrigatório — uma tendência já apontada por Anchieta (2019, p. 74). Nesse cenário, o matrimônio passa a ser percebido como imposição social, moldando os objetivos de vida e os papéis de gênero. O gesto de Ilda, ao recusar o pedido de casamento de Júlio, é simbólico: ela quebra a expectativa de que a união afetiva deva culminar na formação de uma família tradicional. A própria noção de família é fragilizada — os laços tornaram-se instáveis e insuficientes frente às transformações sociais em curso.

Paulo Rocha dá a Ilda uma densidade incomum à representação feminina no cinema português até então. Em contraste com a figura feminina passiva que predominava nas

produções anteriores, Ilda é autônoma e atua como agente da narrativa. Como propõe Laura Mulvey (1975, p. 437), os papéis atribuídos às mulheres no cinema foram historicamente construídos como instrumentos políticos da ordem patriarcal. Em *Os Verdes Anos*, essa lógica é subvertida: Ilda conduz a ação, orienta Júlio e revela domínio sobre si mesma, sobre seu corpo e seus desejos — recusando a posição subalterna que lhe era reservada.

Assim, Paulo Rocha constrói uma *mise-en-scène* em que o colapso de Júlio simboliza não apenas uma crise individual, mas o fracasso de um projeto moderno sustentado por um regime autoritário, patriarcal e classista. A cidade, que prometia progresso e mobilidade, revela-se um labirinto de exclusões, frustrações e promessas não cumpridas. O olhar do diretor convida o espectador a reconhecer esse desajuste não como exceção, mas como expressão de um mal-estar social mais profundo. Já Ilda encarna a transgressão — é a recusa silenciosa às normas morais e aos “bons costumes” impostos pelo regime. Seu destino trágico funciona como uma alegoria potente do sistema salazarista e da sociedade patriarcal, que pune com violência qualquer tentativa de desvio ou autonomia.

A obra, portanto, vai muito além do retrato de um homem rural e de uma mulher urbana ou de um simples romance. Ela expõe as angústias de um indivíduo em colapso, esmagado por estruturas que o limitam e o conduzem a um fim trágico. Nesse espelho, revela-se uma Portugal ferida, marcada por fraturas que exigem atenção, denúncia e crítica.

3.2 Mudar de Vida

Esta obra de Paulo Rocha foi filmada na praia de Furadouro. Em surdina, ecoa a guerra colonial — não dita, mas sentida em cada gesto, em cada ausência. Como o próprio título anuncia, *Mudar de Vida*, há o desejo por transformação, e o confronto inevitável com as mudanças já em curso. Segundo o Centro Nacional de Cultura (2012):

Mudar de Vida (1966) toca na essência do nosso trágico atavismo, filmando o mar e as sombras de um passado abafante com o desassombro de quem pensa em fotogramas, um mundo que formalmente se reformula a cada olhar.

Entre as paisagens do mar e da areia, esta obra cinematográfica nos faz mergulhar para um estado melancólico e bucólico, contando com o primor fotográfico de Elso Roque e da trilha sonora composta por Carlos Paredes. Filmado em preto e branco, o drama nos envolve na história de um triângulo amoroso, que parece ser o impasse para que o personagem principal, Adelino, interpretado por Geraldo Del Rey⁵⁹, mude de vida.

⁵⁹ Ator brasileiro, participou da obra de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), filme que compunha o Cinema Novo Brasileiro.

Depois de um longo tempo fora de casa, por estar servindo à guerra na África, tem de enfrentar as mudanças e uma paixão interrompida. Sua ex-namorada Júlia (Maria Barroso) agora é casada com seu irmão, colocando-o em estado de inconformidade. Segundo a revista *The New York Times*:

Os filmes de Rocha constituem uma obra de menor escala, marcada por uma observação precisa e profunda empatia. Filmado em um frequentemente surpreendente preto e branco por Manuel Carlos De la Silva e Elso Roque, sua beleza cinematográfica está profundamente entrelaçada com a visão humanista do filme (*New York Times*, 2020, tradução nossa).

O espaço, marcado pela pobreza e pela dureza da vida pesqueira, parece resistir às tentativas de Adelino de se reconectar emocionalmente com sua antiga vida. A estrutura social da vila é rígida, com pouca margem para a mudança ou a compreensão de quem retorna “diferente” depois da guerra. O mar, nesse sentido, é um símbolo tanto de separação quanto de confinamento — a viagem de volta de Adelino não o liberta, mas o coloca de volta a uma situação de imobilidade existencial.

O filme revela uma crítica à impossibilidade de mudança em uma sociedade marcada pela repetição, pela tradição e pela ausência de espaços para a transformação pessoal. A violência da guerra colonial e a distância de Adelino da realidade da vila representam, assim, a tensão entre o desejo de mudança e a resistência da comunidade à aceitação do diferente. Esse momento configura a chegada de um homem em um lugar que é ao mesmo tempo familiar e estranhamente distante, um reflexo de Portugal na década de 1960, dividido entre os traumas do passado e a inércia de um presente imutável.

Mar, terra, trabalho e a própria subjetividade dos personagens, são pano de fundo para as representações sociais de sua época. Mesmo que os conflitos daquele atual contexto histórico e social não sejam representados de forma explícita, o diretor aponta alguns vestígios para que possamos compreender mais a fundo as mudanças que ocorreram, tanto nos papéis sociais de gênero e na economia de Portugal, como também refletir sobre a situação difícil da atividade de pesca.

O filme não tem o seu início com paisagens idílicas de Portugal, mas com uma imagem forte e carregada de significado: uma mulher empunhando uma enxada, em um plano aberto que imediatamente nos lança à realidade que o filme deseja explorar (figura 39). É nesse instante inaugural, silencioso e poderoso, que se estabelece o tom do enredo. Ao fundo, uma placa anuncia o local — Furadouro —, mas é o gesto da mulher, seu corpo em trabalho, que

revela o que realmente importa: a dureza da vida, a resistência cotidiana, o elo entre pessoas e terra. Ao mesmo tempo, um ônibus cruza a cena. O detalhe, aparentemente simples, diz muito: não estamos diante de uma narrativa histórica, mas mergulhados no presente da época. E é com essa passagem que conhecemos Adelino, o protagonista — introduzido de forma discreta, mas simbólica, como quem chega silenciosamente à trama carregando o peso de uma história por vir.

Figura 39 – Cena inicial do filme onde uma mulher empunha uma enxada (00:01:55)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

3.2.1 O sujeito em transição: retorno, memória e esvaziamento

A figura de Adelino é construída como a de um homem que ainda carrega as cicatrizes da guerra e a impossibilidade de se reinserir plenamente no presente. As imagens recorrentes do mar e do rio ao longo do filme funcionam como símbolos dessa transformação interna: o mar representa o passado, a travessia, o esforço, enquanto o rio aponta para a contenção, a melancolia e a tentativa de recomeço. O colapso familiar, que se desenha como o clímax da narrativa, revela o desenraizamento e a fragmentação de um sujeito pós-colonial que já não encontra lugar nem no passado que o formou, nem no presente que o rejeita.

Quando Adelino chega a praia de Furadouro, ouvimos o sussurro de algumas mulheres: “ele não sabe o que o espera”. Entre cochichos, os nomes de Júlia e Raimundo são mencionados — personagens que ainda surgirão na narrativa. Adelino entra em casa, pendura a boina e lança um olhar atento ao redor. Há algo no gesto e na expressão: um estranhamento contido, como quem não reconhece mais o que antes chamava de lar. Tudo parece familiar, mas já não é o

mesmo. Aquele espaço, que um dia foi seu, se transformou na sua ausência. Do modo como partiu, tudo mudou com o seu retorno.

Alguns senhores⁶⁰ o recebem com entusiasmo, em contraste com a postura reservada de Adelino. Ao perguntar se há alguém na casa, um deles responde que seu irmão está trabalhando em Matosinhos e que Júlia foi para o sul transportar areia.

O momento em que Adelino procura por Júlia marca uma das tensões centrais do filme — uma ferida que será aprofundada ao longo de toda a narrativa. Mas esse reencontro conturbado vai além de uma relação amorosa interrompida: ele expõe o trauma e a frustração de um homem que retorna do combate para um lugar que já não o reconhece.

O corpo de Adelino, marcado pela guerra colonial em Angola, carrega deformações que não são apenas físicas. Ao buscar Júlia — figura do passado e da lembrança de um afeto interrompido —, sua primeira ação significativa revela um desejo de se reencontrar consigo mesmo. Júlia, ao ouvir sua voz, se espanta e desmaia. O gesto diz tudo: há choque, há dor, há algo que ficou por dizer — e que talvez já seja tarde demais para ser dito (figura 40).

Os diálogos que se seguem são atravessados por ressentimento e culpa. Adelino a acusa por não ter esperado, por ter se casado com seu irmão. Mas, por trás dessas palavras, está a verdadeira ferida: não é apenas Júlia que não o esperou — foi o tempo, a vida, o lugar que deixaram de ser seus. O corpo que volta da guerra é um corpo deslocado, sem trabalho, sem casa, sem amor. É um discurso masculino ferido, que projeta nela a responsabilidade por um passado que já não pode ser reconstruído — e, também, pelas dores que a guerra deixou.

Na guerra, perde-se muito mais do que batalhas: perdem-se casas, afetos, pedaços de si. E para quem volta — ou para quem fica — o que resta é a perda. Uma perda muda, pesada, irreversível.

A *mise-en-scène* reforça essa tensão. A cena é seca. O enquadramento fecha-se nos rostos, onde o silêncio pesa tanto quanto as palavras. Paulo Rocha recusa qualquer sentimentalismo: não há trilha musical, não há consolo. Há apenas o real — cru, árido, amargo. A luz natural, que projeta sombras densas nos interiores, aprofunda ainda mais esse desencanto.

⁶⁰ Não é revelado o vínculo familiar entre eles e Adelino, muito menos os seus nomes. Vamos utilizar como suposição que sejam os pais de Adelino e Raimundo.

Figura 40 – Sequência do encontro de Adelino e Júlia (00:09:35 – 00:11:49 – 00:12:14 – 00:12:53)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

O reencontro com o seu irmão Raimundo também marca uma passagem densa. A cena se abre na cidade, diante de um ônibus — símbolo silencioso do deslocamento e da mobilidade social e geográfica que começavam a redesenhar o Portugal dos anos 1960. Ao descer do veículo, Raimundo depara-se com Adelino. O encontro é imediato, mas o que se impõe é o silêncio. A atmosfera se carrega de um constrangimento palpável — não apenas pelos quatro anos de ausência, mas pelo peso de uma história interrompida que os dois partilham, especialmente no que diz respeito a Júlia.

Nos diálogos entre os irmãos Raimundo confronta Adelino: “por que ficou tanto tempo sem dar notícias? Por que não voltou para casa, mesmo depois da tropa?”. A resposta de Adelino

— “estava em Luanda, num barco de pesca” — carrega mais do que uma justificativa. Ela ecoa o tema do exílio, voluntário ou forçado, que atravessa todo o filme. Adelino não apenas se ausentou fisicamente. Ele escolheu permanecer longe, mergulhado em outra vida — talvez para não encarar o que havia sobrado da anterior. A força da cena, no entanto, está no que vem depois: o silêncio que se instala enquanto os dois caminham. Paulo Rocha deixa que o som ambiente fale por eles — o murmúrio da cidade, o ruído dos passos — preenchendo o vazio entre as palavras.

Na cena seguinte, o clima, que já era tenso, se intensifica. Reunidos em torno de uma mesa simples, a família de Adelino compartilha uma refeição marcada por um desconforto palpável (figura 41). Os planos fechados escolhidos por Rocha têm um peso particular: embora pudessem sugerir intimidade, aqui produzem o efeito oposto — comprimem os corpos, como se o espaço não comportasse a carga emocional daquele reencontro. Adelino mal toca na comida. O desconforto não é apenas seu; é coletivo — está nos olhares desviados, nas pausas prolongadas, nos gestos contidos de quem evita o confronto.

Figura 41 – Família reunida na mesa compartilhando uma refeição (00:17:54)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

Raimundo tenta quebrar o silêncio com um comentário aparentemente trivial: diz que a maré levou a areia do Furadouro. O pai emenda: “e o que fez com algumas cabanas também”. O que parece uma conversa banal, revela-se carregado de sentido. O mar, que alimenta, também destrói. A fala do pai — “um dia vai também o nosso” — escancara a instabilidade daquela existência. A vila vive sob ameaça constante: do tempo, da pobreza, da própria natureza. O mar, figura central no imaginário português, é também metáfora do que passa e leva tudo consigo.

Na parte final da cena (figura 42), um plano americano amplia o quadro. Pela primeira vez, vemos todos à mesa. Há, nesse gesto de enquadramento, uma espécie de respiro — como

se o filme abrisse espaço para uma comunhão possível, ainda que precária. Não se trata de ação, mas de atmosfera. De uma trégua silenciosa, onde o que se tenta restaurar já nasceu fraturado.

Figura 42 – Família em volta da mesa em um momento descontraído (00:18:50)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

Adelino ao trabalhar na pesca – mesmo com dores – acaba ficando doente e assim que se recupera, sai de casa e de Furadouro. Longe de Júlia e do mar. A sequência se inicia com a imagem poética dos bois cruzando a água (figura 43), seguida pelo jovem com a bicicleta e a trombeta, compondo um contraste simbólico entre natureza, inocência e tradição — e a brutalidade contida nos diálogos seguintes. O som da trombeta, que surge de forma quase onírica, pode ser lido como um chamado ritual ou simbólico, algo que anuncia ou atravessa o tempo e o espaço do filme, funcionando como ponto de transição entre os estados emocionais de Adelino e as camadas sociais mais profundas que ele carrega.

Figura 43 – Bois cruzando a água (00:53:55)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

Agora no rio, vemos novamente Adelino inserido na realidade laboral, mas sua presença permanece marcada pelo silêncio e pelo esforço físico — algo que começa a se transformar a partir do encontro com Albertina.

As passagens analisadas revelam um personagem quebrado e deslocado, profundamente marcado pela guerra e pelas dificuldades em compreender e se adaptar às novas exigências sociais. Paulo Rocha nos conduz ao cerne das transformações ocorridas em Portugal nos anos 1960, destacando o impacto dessas mudanças sobre os sujeitos que precisam enfrentá-las. Essa travessia não é simples: exige rupturas, reinvenções e, sobretudo, uma mudança profunda na forma de estar no mundo.

3.2.2 Mulheres em movimento: entre o julgamento e a resistência

Júlia e Albertina são figuras centrais na construção do drama e nos permitem refletir sobre as formas de violência simbólica dirigidas ao corpo feminino — especialmente a vigilância moral e o apagamento identitário. Ambas representam modos distintos de ser mulher num contexto em transformação. Júlia encarna a hesitação, a culpa e a permanência nos papéis sociais impostos; já Albertina representa a ruptura, a recusa do lugar submisso e a afirmação de uma subjetividade indomável. A tensão entre essas duas figuras revela o conflito entre modelos tradicionais e emergentes de feminilidade em um mundo que exige novas formas de posicionamento.

Outras cenas do filme também se mostram potentes para refletirmos sobre as dinâmicas de dominação masculina e, ao mesmo tempo, sobre a resiliência e a resistência das mulheres diante dessas estruturas. Antes de analisarmos as personagens Júlia e Albertina com mais profundidade, destacamos algumas dessas passagens que evidenciam como Paulo Rocha faz uma crítica sutil, porém incisiva, às formas de controle, silenciamento e enfrentamento vividas pelas mulheres.

Nas cenas iniciais são mostradas mulheres trabalhando (figura 44). A sequência se impõe não apenas pela força estética de sua composição, mas pelo que revela sobre as camadas profundas de trabalho, gênero e exclusão no Portugal rural do pós-guerra. Vemos uma atividade exaustiva, quase apagada da memória coletiva, realizada por mulheres conhecidas como *areeiras*, que retiravam areia com as próprias mãos — a cunhada de Adelino, ao ocupar essa função árdua, rompe com o papel passivo que costumava ser atribuído às mulheres no cinema português da época. Sua presença impõe-se pela ação, pela resistência física, e não pela palavra. Rocha, embora dialogue com o neorrealismo e a *Nouvelle Vague*, criou uma linguagem própria, profundamente conectada à realidade social portuguesa.

Figura 44 – Mulheres trabalhando na praia de Furadouro recolhendo areia



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

Essa imagem carrega em si o sentido do próprio título do filme: *Mudar de Vida*. Mas essa mudança não é doce, nem redentora. Ela acontece sob o peso esmagador da tradição, da desigualdade e da luta diária pela sobrevivência. Cada movimento dessas mulheres, caladas e firmes, revela uma transformação que é lenta, sofrida — e real. Quando o senhor da família comenta sobre a força do mar, sua fala se concretiza visualmente na cena que se inicia com o som das ondas. O mar — outrora fonte de sustento para a comunidade — agora se revela como força impiedosa e destrutiva. O avanço da maré, acompanhado da retirada apressada dos pertences, especialmente pelas mulheres, constrói um cenário de urgência e vulnerabilidade.

A imagem das mulheres carregando mesas e janelas (figura 45) compõe um quadro visual de resiliência feminina diante do colapso iminente: são elas que, com esforço físico e determinação, tentam salvar o que resta da casa, da vida e da memória. A casa, nesse contexto, ultrapassa seu valor como estrutura física: ela simboliza estabilidade, pertencimento e continuidade — tudo o que se esvai com a erosão das condições materiais de existência.

Figura 45 – Adelino e Júlia conversando enquanto as mulheres da vila recolhem seus pertences (00:30:20)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

Nesse momento crítico, é significativo que a força esteja nas mãos das mulheres. Paulo Rocha não as representa como frágeis ou dependentes da figura masculina. Pelo contrário, a cena ressalta sua resistência. Em meio ao caos, são elas que atuam como sustentáculo simbólico da família e da memória coletiva. A escolha do diretor, portanto, desafia leituras reducionistas da feminilidade e abre espaço para compreender essas personagens como sujeitos ativos, forjados na luta cotidiana pela sobrevivência.

Além disso, a cena em que Adelino é interpelado por outros pescadores sobre sua experiência em África escancara não apenas o racismo estrutural entranhado no cotidiano português, mas também a permanência de uma lógica colonial — aquilo que Achille Mbembe denomina de *governamentalidade necropolítica*: formas de poder que decidem quem vive e quem deve morrer, não apenas no plano físico, mas também simbólico e discursivo.

A curiosidade dos pescadores não é inocente: ao se referirem às mulheres negras com expressões como:

- “E as negras?
- “São como as moças daqui?”
- “Ele não gosta do cabelo crespo delas”

Vemos como o imaginário colonial continua a produzir e reproduzir uma hierarquia entre os corpos — sendo o corpo negro associado ao exotismo, à inferioridade ou ao deboche e o corpo branco à norma, ao padrão “civilizatório”. Essa lógica, segundo Mbembe, não se desfaz com o fim do colonialismo formal. Pelo contrário, ela se reinventa, persistindo nos discursos, nas práticas e nas relações sociais — o que o autor chama de *pós-colonialidade*⁶¹ enquanto forma de gestão dos corpos e das subjetividades. A linguagem dos pescadores, ainda que cotidiana, opera como ferramenta de dominação simbólica, excluindo o Outro (neste caso, o africano, o negro, o estrangeiro) do campo da humanidade plena.

O fato de os pescadores falarem das mulheres negras como objetos de comparação e desejo, mas nunca como sujeitos, mostra como esses corpos continuam a ser desumanizados — corpos que podem ser tocados, usados, mencionados, mas nunca ouvidos. É a necropolítica da linguagem em ação: decidir quem pode ser nomeado e quem deve permanecer na condição de objeto. Portanto, essa cena é reveladora não apenas da dureza do retorno de Adelino, mas também da persistência do colonialismo nas estruturas mentais e discursivas da sociedade portuguesa da época.

⁶¹ Ainda segundo Mbembe, a necropolítica se manifesta também nas vidas consideradas descartáveis ou desvalorizadas.

É nesse mesmo universo de linguagem e representação que se inscrevem as personagens Júlia e Albertina — dois modos distintos de inscrição do feminino no enredo e no imaginário social que o filme problematiza. Ambas vivem sob o peso das expectativas de gênero, mas respondem a elas de maneiras opostas: enquanto Júlia encarna a mulher que se adapta aos papéis tradicionais de maternidade, cuidado e abnegação, Albertina representa a ruptura, a recusa da submissão e a busca por autonomia. Ao analisarmos essas duas figuras em contraste, percebemos como *Mudar de Vida* constrói um olhar crítico sobre as diferentes formas de sujeição e resistência enfrentadas pelas mulheres em contextos marcados por dominação patriarcal e precariedade social.

Segundo Bourdieu, “a dominação masculina sobre as mulheres impõe-lhes uma submissão paradoxal, que se dá através da violência exercida pelas vias da comunicação e do conhecimento” (2003, p. 170). Embora a violência de gênero já fosse presente antes mesmo do Estado Novo, falar dessas questões, num país cujo governo é violento e autoritário, acentua e normaliza (mais) essas relações. Uma vez que a ideologia do regime baseava-se na moral, isso estimula valores ou comportamentos considerados tradicionais, como por exemplo o sistema patriarcal e a divisão sexual do trabalho.

As situações de humilhação e reificação das mulheres por um grupo refletem a relação da tradição e a normatização dos comportamentos determinados por um grupo e por uma ordem que se perpetua a longo prazo dentro do processo histórico. Assim, nossa cultura é marcada pela hierarquia de gênero, uma vez que se naturaliza e se legitima a dominação masculina em relação à subalternização feminina, levando ao silenciamento e à exclusão.

Na cena da festividade⁶², podemos observar um contraste sensível entre a alegria encenada e os olhares silenciosos — como o de Adelino, que observa à distância. A câmera alterna entre os rostos e os corpos das mulheres e meninas que dançam e os jogos de luz e sombra que se formam no chão. Há uma tensão entre o gesto festivo e a atmosfera carregada. A dança, que deveria ser expressão de liberdade e prazer, é atravessada por regras sociais, pressões familiares e afetivas.

⁶² Quando Rocha retrata a cultura de Portugal, fá-lo com muita sensibilidade e significado. A cena se inicia com cantos, batuques e danças populares, introduzindo um momento de aparente celebração coletiva. O espaço é tomado por vozes, risos, instrumentos e movimentos circulares — elementos que remetem às festas tradicionais do interior de Portugal, como as festas juninas (São João), profundamente enraizadas no imaginário rural. As mulheres estão vestidas com trajes típicos: saias compridas, lenços na cabeça, roupas simples e gastas. Os homens também participam da dança e da roda, reforçando a ideia de uma comunidade ainda fortemente ligada à tradição popular e à ritualística do corpo coletivo.

Temos uma situação problemática em relação à dinâmica entre Raimundo e Júlia. Embriagado, Raimundo tenta forçá-la a dançar, mas Júlia recusa. A senhora da família intervém com uma frase reveladora: “faça a vontade dele”. Esse momento carrega uma forte violência simbólica, evidenciando o papel imposto à mulher — o de ceder, agradar e aceitar. Mesmo desconfortável, Júlia não tem sua vontade respeitada: é puxada por Raimundo — e, com ele, todos são arrastados para a dança, inclusive Adelino.

Ao entrarem na roda, o que deveria ser parte da celebração transforma-se em um campo de disputa e marcação de território. Júlia e Adelino, mesmo contidos, dançam juntos, e isso basta para provocar o ciúme visível de Raimundo (figura 46). A câmera capta com precisão seu olhar fixo, o gesto de puxar a cintura da esposa, e, mais adiante, sua insistência em mantê-la próxima. Júlia torna-se um objeto de posse e controle, e o afeto é substituído por uma relação de domínio. A violência de gênero, ainda que sutilmente encenada, atravessa a cena — desde o gesto de resistência de Júlia até sua posterior submissão forçada.

Figura 46 – Sequência de Adelino, Júlia e Raimundo na roda de dança na festa tradicional da vila (00:26:57 – 00:27:48 – 00:27:49 – 00:27:54 – 00:27:56 – 00:28:06)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

Esta sequência é exemplar da forma como Paulo Rocha insere os elementos culturais tradicionais sem ignorar as contradições sociais e afetivas que os permeiam. A festa, filmada com planos longos e movimentos de câmera que ora se aproximam, ora se afastam, funciona como um espelho fragmentado: o que deveria ser comunhão revela feridas mal cicatrizadas, relações de poder e afetos silenciados.

Júlia é a representação da mulher moldada pelos valores tradicionais: aquela que cuida, que valoriza o casamento como um objetivo central da vida e que, mesmo quando expressa algum incômodo, acaba cedendo às expectativas que recaem sobre ela. Sua relação com

Adelino é atravessada por frustração e ressentimento. Ela não o espera, justifica-se dizendo que está velha e que ele a deixou sem nada. Essa fala não só expõe a passagem do tempo, mas também revela o abandono afetivo e material que sofreu. Júlia depende de um núcleo familiar para sobreviver, mas isso não a isenta da necessidade de trabalhar — vemos que atua nas areias, pois a renda do esposo não é suficiente para sustentar a casa. Ainda assim, sua posição no seio familiar permanece ligada ao cuidado, à renúncia e ao silêncio. É importante destacar que, mesmo diante de tantas privações, Júlia é frequentemente culpabilizada por Adelino, como se o peso da desestruturação familiar fosse exclusivamente dela.

Albertina, por sua vez, representa a ruptura com o modelo tradicional de feminilidade. Diferente de Júlia, ela recusa a posição de subordinação e se afirma como sujeito de desejo, escolha e resistência. Sua primeira aparição é marcada por mistério, fuga e rebeldia. Quando Adelino está na capela, ela aparece com cautela e entra no local sem notar a presença dele. Ela rouba o dinheiro deixado como oferenda (figura 47) e é surpreendida por ele, que sai em sua perseguição. A fuga que se segue revela uma inversão simbólica: a quem invade o sagrado para subverter a ordem — neste caso, uma mulher jovem. Essa cena pode ser lida como uma metáfora para o colapso da fé e das instituições tradicionais. A capela, antes espaço de refúgio espiritual, torna-se palco da transgressão.

Figura 47 – Albertina roubando dinheiro da capela (01:02:20 – 01:02:24)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

A mulher misteriosa — que mais tarde saberemos se tratar de Albertina — reaparece e é encurralada por Adelino. Ele, por sua vez, ameaça entregá-la às autoridades. Mas Albertina é diferente: não teme, nem cede (figura 48). É firme, direta, desafia-o e, ao mesmo tempo, escuta. Essa mulher, até então anônima, personifica uma feminilidade indomável, talvez mais moderna que Júlia, mais radical em sua recusa a ser domesticada por normas familiares, sociais ou afetivas. A sequência entre os dois, que começa com hostilidade, culmina em uma conversa no celeiro (figura 49).

Figura 48 e 49 – Albertina segurando a faca: Adelino e Albertina conversando no celeiro



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

No diálogo, Albertina revela uma consciência crítica das desigualdades, da opressão de gênero (“aqueles que menos merecem sofrem mais”, “ninguém vai me controlar”) e da hipocrisia social que julga e abandona mulheres como ela. Ao contrário de Júlia — cuja história se constrói por meio da culpa, da hesitação e do conflito interno — essa mulher é frontal: fala, acusa, ri da ilusão amorosa. É ela quem diagnostica com precisão o estado de espírito de Adelino: “Você ficou anos fora e não superou. E segue ela como um cão.” Não há ternura aqui, mas uma franqueza crua.

Mais uma cena que evidencia a violência de gênero ocorre quando Adelino está entre os homens do rio, que o provocam com insinuações maldosas e comentários depreciativos. As falas sobre Albertina — “ela é selvagem”, “ela se jogou daquele engenheiro” — revelam como o corpo feminino é tratado como objeto público, exposto à especulação e ao julgamento moral. Há aqui uma tentativa de desqualificar tanto Adelino, por se relacionar com uma mulher “mal falada”, quanto Albertina, por não se submeter ao ideal feminino de pureza, passividade e obediência às normas sociais.

Adelino, atingido por esse julgamento coletivo, vai até a fábrica — um espaço visivelmente marcado pela presença de mulheres operárias (figura 50) — e confronta Albertina. Esse gesto traduz um movimento clássico de vigilância e controle sobre o corpo e a liberdade da mulher. Ao invadir o local de trabalho dela, Adelino não busca diálogo: quer explicações, quer que ela preste contas da própria vida — algo que, como Albertina rebate com firmeza, ele jamais teve o direito de exigir.

Figura 50 – Fábrica onde Albertina trabalha (01:16:58)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

O embate verbal entre os dois é atravessado por camadas de tensão: de gênero e de classe. Albertina denuncia a hipocrisia social (“ninguém foi ao hospital para descobrir se eu estava grávida”), a ausência de empatia e a brutalidade com que sua história é distorcida pelos rumores. Ela afirma sua existência mesmo sem documentos: “não tenho [certidão de nascimento], mas eu nasci.” É um grito de identidade, de presença, de subjetividade que se recusa a ser apagada.

Ao dizer “meu irmão é o suficiente para isso. E eu já o repreendi o suficiente”, Albertina também subverte a ideia de tutela masculina. Nem irmão, nem amante têm poder sobre ela. O que ela reivindica é ser reconhecida como autônoma — não como extensão de figuras masculinas, mas como sujeito pleno de direitos e escolhas. O filme mostra aqui que as formas tradicionais de relação afetiva e comunitária já não bastam — as mulheres, como Albertina, não aceitam mais ocupar lugares subalternos.

Dessa forma, as mulheres que Albertina representa não são mais figuras passivas à espera de salvação, mas sujeitos com agência, dores e desejos próprios. O confronto com Albertina, em especial, revela esse impasse entre um passado que não se sustenta e um presente que exige novas formas de se relacionar. É nesse embate entre memória, afeto e poder que o filme tensiona o masculino em crise, refletindo a transição de uma sociedade marcada pela rigidez patriarcal para outra onde as hierarquias começam a ser questionadas — ainda que à custa de conflito e desencontro.

3.2.3 Trabalho, modernização e exclusão

A questão do trabalho atravessa o filme de forma persistente, seja nas imagens dos corpos em esforço, seja nos diálogos carregados de tensão e desilusão. O mar — elemento simbólico e concreto — aparece como protagonista: fonte de sustento para a vila, mas também

cenário de instabilidade e ameaça constante. À medida que o mundo rural e artesanal dá lugar à promessa de modernização fabril, surgem novas formas de disciplinamento e controle. A fábrica, ao contrário da imagem de progresso que projeta, revela-se um espaço de continuidade da exploração: agora mediada por regras, ritmos e estruturas hierárquicas, mas igualmente opressiva. A precariedade atravessa esses dois mundos — do mar à linha de montagem — e denuncia o fracasso de um projeto de desenvolvimento que, ao invés de incluir, apenas ressignifica a exclusão.

Nas cenas do encontro de Adelino com os seus pais, o senhor comenta sobre a pesca, mas logo afirma que ainda é melhor do que estar “na areia” — referindo-se à cunhada de Adelino. A observação, breve, mas incisiva, destaca a precariedade do trabalho das *areeiras*. Um trabalho duro, mas necessário para sustentar o lar em um contexto de pobreza — enquanto os homens estavam no mar, emigrados ou cumprindo o serviço militar.

Na sequência em que Adelino tenta se integrar à faina da pesca, dirige-se à Companhia de São Pedro em busca de trabalho. A cena começa com um diálogo revelador: um dos donos comenta que “o mar está cada vez mais agitado e os peixes mais escassos”. A frase expõe mais do que a precariedade da profissão — ela expressa a perda de um modo de vida, o esvaziamento simbólico do mar enquanto espaço ancestral de sobrevivência.

Logo em seguida, o mesmo personagem afirma que o irmão de Adelino “fez bem indo para Matosinhos”, cidade portuária em expansão industrial. A frase lança, de forma quase casual, um conflito central do filme: a tensão entre dois mundos — o tradicional e o moderno, o local e o urbano-industrial. As imagens que seguem, com os pescadores em plena atividade, têm um caráter quase etnográfico.

A câmera começa pelos pés, em planos baixos, captando o esforço ritmado, coordenado, dos corpos que pertencem àquele espaço. Paulo Rocha não filma apenas o trabalho, mas o tempo que ele exige, o peso que ele impõe, o gesto que o sustenta. A estética da cena rejeita qualquer idealização da paisagem marítima (figura 51). Em vez disso, concentra-se no esforço, na fricção, na fisicalidade do trabalho coletivo. São enquadramentos fechados, câmera rente aos corpos, movimentos contidos. Essa escolha aproxima-se da ética neorrealista: captar a verdade dos gestos, da matéria, do cotidiano.

Figura 51 – Sequência de Adelino e outros pescadores no trabalho da pesca em alto mar (0:14:56 – 0:15:10 – 00:15:22 – 00:15:27 – 00:15:39)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

A pesca é um trabalho tradicional dos portugueses, e o diretor reforça essa ideia em uma breve cena entre Adelino e um rapaz. Este se aproxima, perguntando se ele ainda tem as mãos

calejadas. A resposta de Adelino — “nunca as perdi” — é seca, firme e carrega o orgulho de quem traz no corpo a marca do trabalho duro, moldado pelo vínculo ancestral com o mar. O rapaz comenta que seu pai também tem as mãos calejadas, mas que já está velho. Nessa troca aparentemente simples, ecoa uma herança geracional que atravessa os corpos — uma história de resistência marcada pela pesca, atividade que estrutura a vida nas comunidades costeiras. Esse diálogo casual transforma-se em um comentário sutil sobre tempo, herança e obsolescência: os corpos que insistem em pertencer a um mundo que começa a desaparecer diante da industrialização, da migração e da expansão urbana.

Os anos 60 anunciam essa virada: surgem novas formas de trabalho, a juventude sonha com a modernidade, e o campo torna-se um espaço de partida. *Mudar de Vida* inscreve-se como retrato melancólico de um país em transição — preso às raízes que já não sustentam o presente. Paulo Rocha filma essa cena com sobriedade: o enquadramento é naturalista, o som ambiente constrói a atmosfera, e os corpos dos personagens dizem tanto quanto suas palavras. O tempo da cena é o tempo do gesto, da pausa, da respiração — quase uma etnografia poética do cotidiano costeiro.

Quando Adelino observa a estrutura arruinada e diz: “Olha o poço, parece uma chaminé de uma fábrica”, a metáfora é potente. A vida rural industrializa-se pela ruína: o que resta da terra e do mar carrega o espectro de uma modernidade incompleta, que não constrói, mas desfigura. A imagem da “chaminé” — símbolo da indústria — surge aqui como sinal de um progresso que falha em se consolidar, uma transição que apaga sem reconstruir. Não há avanço, há devastação.

Essa cena sintetiza a crise que percorre *Mudar de Vida*: a transição dolorosa entre passado e presente, a inviabilidade de permanecer, a desintegração dos vínculos afetivos e comunitários, e, sobretudo, a ausência de horizontes. Rocha filmou esse momento como elegia de um tempo que se esvai, revelando com sobriedade o peso da mudança e a solidão que ela impõe.

A cena do trabalho de Adelino no mar retorna, mas agora com outra carga. Seu rosto, sua expressão e seus gestos denunciam o esgotamento (figura 52). A câmera de Rocha capta isso com precisão: os closes, os planos médios e as imagens de esforço revelam não apenas a dureza da pesca, mas também a tentativa fracassada de readaptação de Adelino à sua terra e ao ofício de origem. O ápice dessa construção se dá no momento em que Adelino desmaia em alto-mar. É um colapso literal e simbólico. Seu corpo já não suporta — nem a dor, nem o peso do passado, nem as exigências de um trabalho que, embora familiar, tornou-se insustentável. A imagem dele deitado na cama, febril e visivelmente exausto, retoma a cena anterior do colapso

em alto-mar. Seu corpo já não suporta — nem o peso da vida que tenta retomar, nem o trabalho que exige força e resistência.

Figura 52 – Sequência de Adelino trabalhando em alto mar desgastado (00:40:26 – 00:40:29 – 00:40:40 – 00:40:48 – 00:40:55 – 00:41:02 – 00:41:46 – 00:43:04)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

Essa sobrecarga física e simbólica acaba por expulsá-lo novamente do convívio social e da terra natal. A impossibilidade de reintegração plena a empurra para fora de Furadouro, onde o vemos buscar refúgio precário em meio à natureza

Quando Adelino monta uma cabana para se proteger das noites frias é interrompida pela chegada de um homem com bois, o diálogo que se segue é revelador: “O que eu preciso é de ajuda. Não sei como isso vai acabar. Estão todos indo para as fábricas ou para o exterior.” Nesse momento, o filme evidencia um dos dilemas sociais mais agudos da década de 1960 em Portugal: a transição das formas tradicionais de subsistência — como a pesca e a agricultura — para a lógica industrial e urbana, marcada pela precarização e pela migração forçada, interna ou externa.

Esse breve comentário carrega, em sua simplicidade, uma crítica aguda às transformações estruturais do trabalho e às novas formas de exploração do proletariado. A fala “pedem para as fortunas trabalharem do amanhecer ao anoitecer” denuncia a assimetria entre os que detêm os meios de produção e os que se veem obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver. Ainda que não seja o foco central de *Mudar de Vida*, Paulo Rocha insere, por meio dessa cena aparentemente marginal, uma crítica social potente que dialoga diretamente com os fundamentos da teoria marxista⁶³.

Rocha, ao registrar esse diálogo e enquadrar Adelino no esforço solitário de construção, em contraste com a fala desesperançada do outro personagem, expõe as fragilidades de uma comunidade à margem dos investimentos estatais e do chamado “progresso técnico”. A pesca artesanal e o modo de vida tradicional aparecem aqui como formas de existência ameaçadas por um mundo em transição, em que o avanço econômico é também vetor de exclusão. Essa cena, portanto, ilumina caminhos para uma reflexão crítica sobre as novas formas de exploração do trabalho e os limites do desenvolvimento moderno, convocando o espectador a pensar sobre os efeitos concretos da industrialização na vida cotidiana — sobretudo daqueles que, como Adelino, tentam “mudar de vida”, mas se deparam com um mundo que já mudou demais para permitir o retorno.

Mais uma cena que evidencia os novos modos de produção é aquela em que Adelino participa de um processo de admissão para uma fábrica (figura 53), representando as transformações sociais em curso em Portugal nos anos 1960. Após retornar da guerra colonial e enfrentar o esgotamento físico imposto pelo trabalho no mar, Adelino se vê agora diante das novas exigências da modernização: a inserção no mundo fabril. A fábrica surge como símbolo

⁶³ Em *O Capital*, Karl Marx analisa essa lógica perversa da acumulação capitalista, em que o trabalhador recebe um valor inferior àquele que produz, fenômeno que denomina de mais-valia. O lucro do burguês, dono da fábrica, advém justamente dessa apropriação do trabalho alheio — e é exatamente essa lógica que começa a atingir, com força crescente, os modos de vida antes baseados na solidariedade comunitária e na subsistência local.

do progresso e do futuro, mas também como um espaço de disciplinamento, anonimato e exclusão para aqueles que não conseguem se adequar às suas normas.

O teste ao qual Adelino é submetido — montar estruturas geométricas com peças — não avalia apenas habilidades técnicas. Ele representa uma forma de racionalização do trabalho em que o corpo e a experiência individual são tornados irrelevantes. Nesse contexto, não importa a trajetória de vida, o esforço no mar ou a resistência diante da guerra: o que conta é a capacidade de corresponder a um modelo abstrato de operário disciplinado, eficiente e produtivo.

Figura 53 – Sequência de Adelino sendo avaliado para admissão de um trabalho (01:05:55 – 01:06:24 – 01:06:52 – 01:07:18)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

Nesse sentido, *Mudar de Vida* evidencia que a modernização, longe de representar uma verdadeira superação da precariedade, opera muitas vezes como uma continuidade travestida de progresso. O que se transforma são os espaços e os discursos — do mar à fábrica, do campo à cidade — mas as estruturas de exploração persistem. Adelino, corpo marcado pela guerra e pelo trabalho, encarna o drama do indivíduo que já não encontra lugar nem no passado nem no presente. A promessa de mudança se revela ambígua: ao mesmo tempo que aponta para o futuro, evidencia as rupturas, perdas e exclusões que essa passagem implica. O filme, assim, recusa uma narrativa otimista do progresso e propõe um olhar crítico sobre os efeitos concretos da modernização na vida das pessoas comuns.

3.2.4 Afetos, ruína e solidariedade possível

A impossibilidade de reconciliação e de encaixe é uma marca central do filme. No entanto, essa lógica se rompe com a presença de Albertina. A cena final, como um gesto ambíguo, abre espaço para refletir sobre o amor não como solução, mas como possibilidade — um lugar de escuta e acolhimento, mesmo diante do colapso das estruturas tradicionais.

O reencontro entre Adelino e Júlia é carregado de tensão e se transforma numa metáfora de um Portugal em ruínas. Júlia encarna a vida que resiste em meio à miséria; Adelino, o homem moldado e quebrado pela guerra. Ambos compartilham a mesma condição: são vítimas de um

tempo imobilizado. A cena, envolta por neblina e imagens borradas, intensifica o desalento. Júlia verbaliza sua angústia: “Eu quase enlouqueço pensando no que pode acontecer de repente”. Sua fala vai além do cotidiano, expondo a ansiedade pela sobrevivência. A cena revela, dessa forma, uma denúncia à negligência do Estado — a ausência de políticas públicas, moradia digna e amparo social. Trata-se de uma população abandonada, para quem a única saída parece ser o deslocamento: seja físico, ao buscar outro lugar para viver, seja simbólico, como o afastamento afetivo entre Adelino e Júlia.

No momento que Júlia toca o rosto de Adelino e se afasta logo depois, somos colocados diante de um gesto ambíguo: ainda existe amor, mas há também dor, distância, culpa e impossibilidade. Ele a puxa para os braços; ela resiste — mas não de forma brusca. É uma resistência atravessada por contradições, típica de quem deseja e, ao mesmo tempo, não pode ceder. A *mise-en-scène* reforça essa complexidade: Júlia em um canto, Adelino no outro. O espaço físico representa o abismo simbólico que os separa. Não há reconciliação possível — não porque o amor tenha desaparecido, mas porque o mundo ao redor já mudou demais, e eles mudaram com ele.

Essa separação espacial evoca também uma imagem de prisão emocional. Ambos encurralados, cada um no seu lado da tela, carregando suas culpas, frustrações e impossibilidades. O amor entre eles sobrevive como ruína: algo que já não se sustenta, mas que ainda deixa marcas visíveis.

Quando Adelino fica doente devido ao seu esforço no trabalho recebe a visita dos pais e a presença de Júlia em seus cuidados, esta cena evidencia o contraste entre o acolhimento familiar e o incômodo afetivo que o acompanha. A câmera, ao se fixar nos rostos, no calor das mãos e na fragilidade do corpo de Adelino, cria uma atmosfera quase de vigília — mas não se trata de uma morte literal, e sim de um lento esvaziamento do projeto de retorno.

No plano seguinte, vemos o pai em casa. Os diálogos sobre o frio, o isolamento e a solidão vão muito além do literal: são comentários sobre a velhice, o abandono e as ausências que se acumulam ao longo da vida. Quando o senhor diz “agora está frio o ano todo”, a frase reverbera simbolicamente: o calor da juventude, das relações, dos sonhos — e até do próprio corpo — já se apagou. O diálogo entre o casal de idosos é profundamente tocante. Suas palavras não são apenas memórias, mas fragmentos de afetos passados, arrependimentos silenciosos e desejos nunca realizados. Esses diálogos sussurrados funcionam como uma memória compartilhada que sobrevive apesar do tempo, reforçando a noção de que, mesmo onde há rotina e escassez, ainda restam sentimentos em estado bruto.

A câmera volta para Adelino na cama, e ouvimos a conversa íntima do casal ao fundo, há uma sobreposição significativa: Adelino e Júlia escutam aquilo que poderia ter sido — ou que ainda ecoa como possibilidade falhada entre eles. A fala “você é a única que vejo quando fecho os meus olhos” é potente, pois ressoa diretamente com a relação truncada entre Júlia e Adelino. Mesmo em seus desencontros, ainda há desejo, memória e, paradoxalmente, cuidado.

Fora de Furadouro, Adelino rompe momentaneamente com a ruína para encontrar o acolhimento de que precisava. As imagens o mostram recolhendo areia ou pedras ao lado de um moinho, sob uma melodia suave, criando uma atmosfera quase ritualística. A câmera se detém em seu rosto (figura 54), acentuando o peso da solidão, do cansaço físico e da interioridade desse homem atravessado, ao longo do filme, por perdas, deslocamentos e fraturas — não apenas corporais, mas também simbólicas. Em seguida, vemos Adelino ajoelhar-se em uma capela (figura 55), lendo o que parece ser uma dedicatória à Nossa Senhora do Mar. A devoção ali expressa estabelece uma conexão íntima entre o mar, o sagrado e a luta pela sobrevivência.

Figura 54 e 55 – Adelino olhando para o horizonte enquanto dá uma pausa no seu trabalho: Adelino dentro de uma capela (1:00:13 – 1:01:06)



Fonte: Captura de tela feita pela autora a partir do filme *Mudar de Vida* (1966), dir. Paulo Rocha.

No reencontro entre Adelino e Albertina junto ao poço, temos um raro momento de pausa e acolhimento em um filme marcado por deslocamentos, desencontros e tensões. A conversa entre os dois evidencia as marcas profundas deixadas pelo tempo, pelo passado e pela exclusão. Em um espaço confinado, iluminado apenas por um foco central, os corpos se aproximam, sugerindo intimidade e escuta. A revelação de Albertina — de que irá para a França trabalhar com a tia costureira — aponta não apenas para um desejo de mobilidade social, mas também para um gesto de ruptura com uma vida marcada pela dor e pelo julgamento alheio. Ela não guarda segredos, diz, mas tristezas — sinalizando a densidade de sua vivência emocional, que raramente encontra espaço para ser legitimada.

Diferente de Júlia, que mantém uma postura rígida e contida, com Albertina vemos um outro lado de Adelino — frágil, cansado, desiludido. A figura do rio, mencionada por ele (“Eu gostava do mar, agora gosto do rio”), marca uma transição simbólica. O mar — espaço da aventura, da masculinidade heroica, do esforço e do enfrentamento — já não o atrai. O rio, mais lento, contido, melancólico, representa um desejo de pausa, de contemplação, ou talvez de rendição. Mas ele mesmo admite: isso não é aceitação, apenas uma tentativa de encontrar algum repouso em meio ao colapso.

Essa cena, portanto, é fundamental para compreendermos a dimensão do sujeito que *Mudar de Vida* retrata: não um herói regenerado pelo retorno, mas um homem quebrado, sem lugar, perdido entre o passado e um presente que não reconhece. A mulher que era desconhecida é, nesse sentido, uma espécie de espelho invertido: igualmente marcada pela dor e pela luta, mas ativa, articulada, com uma força que Adelino já não possui. Com ela, ele não busca reconciliação amorosa, mas encontra um breve espaço de escuta e sinceridade — algo que lhe fora negado nos vínculos anteriores.

Diferente dos outros filmes de romance, onde o homem é o herói que salva a mulher, neste enredo ocorre o contrário. Albertina salva Adelino, ao provocá-lo e instigá-lo a mudar de vida. O final desse drama, encerra em estado de esperança e vontade de novos rumos. Adelino supera sua dor por Júlia e junto de Albertina, anseia por essas mudanças. De mãos dadas, Albertina está com o dinheiro que roubava no intuito de sair de Portugal, mas Adelino diz: “dame este dinheiro. Não precisamos dele. Temos braços”. O que podemos entender como alegoria de uma fresta de liberdade.

3.2.5 O que *Mudar de Vida* nos diz sobre Portugal?

A força atrativa do Atlântico, associada à busca por melhores condições de vida, levou a população portuguesa a se deslocar para o litoral. Os homens do mar construíram palheiros improvisados, transformando aquele espaço em meio de vida e moradia. Pode-se compreender, assim, que a pesca e os pescadores ocuparam um lugar simbólico no imaginário português. A atividade pesqueira, nesse sentido, é vista como um elemento histórico e cultural da economia do país. No entanto, o mesmo mar que oferecia sustento também impunha perdas — seja pelas condições geográficas, seja pelos perigos inerentes ao trabalho. Como afirma um professor da Universidade de Coimbra, essa relação entre a pesca e a economia remonta a um passado distante:

“Das diversas Memórias publicadas por esses anos depreende-se que as dinâmicas de abastecimento de pescado eram locais e regionais. Espécie

pelágica migratória e de exploração sazonal, a sardinha era o grande recurso alimentar do país e o alvo de medidas protecionistas.” (Garrido, 2021, s. p.).

A partir da citação apresentada, compreende-se que a relação entre Portugal e a pesca é marcada por uma atenção histórica à preservação do recurso — como evidencia a proteção conferida à sardinha —, ao passo que pouco se observa em termos de salvaguardas aos trabalhadores do setor. Tal assimetria revela uma lógica estatal centrada na manutenção da estrutura econômica, em detrimento da proteção social dos indivíduos que sustentavam essa atividade. Evidencia-se, assim, uma política que favorecia os interesses produtivos e mercantis, relegando os sujeitos do trabalho a uma posição secundária no projeto nacional.

De acordo com Catarina Alves Costa, nos anos 30, o cinema representou as comunidades piscatórias, no qual trata-se sobre uma dependência do mar e “as situações de infortúnio geradas pela natureza marcam toda a imagem deste universo dos pescadores” (2021, p. 27).

Contudo, autores como Cunha (2001), Costa (2021) e Areal (2011) nos convidam a refletir sobre o papel do mar como protagonista nesse cinema, sendo representado como uma espécie de epopeia nacional. O regime salazarista, nesse contexto, apropriou-se de um discurso nacionalista que, por meio das cinematografias oficiais, evocava uma comunidade idealizada e imaginada. Os filmes realizados por Leitão de Barros, como *Nazaré*, *Praia de Pescadores* (1930) e *Maria do Mar* (1930), retratavam esse universo de forma “ora doce, ora violenta” (Areal, 2011, p. 50), apresentando o cotidiano dos pescadores com um olhar quase poético, que transformava a dureza da vida no mar em uma celebração da tradição. Ainda que os acidentes fossem retratados, os casamentos mostrados nos desfechos evocavam uma ideia de esperança e continuidade de um modo de vida ancestral.

Os filmes de Leitão de Barros foram influenciados pelas produções cinematográficas europeias, construindo uma narrativa de caráter documental em torno do mar e da figura do pescador. Porém, é importante destacar que, embora essas obras apresentem traços da estética soviética, essa influência limitou-se ao aspecto formal, sem incorporar o sentido social e político característico do cinema soviético (Cunha, 2011, p. 4). Como mencionado anteriormente, o Estado Novo buscava construir uma imagem do “ser português” alinhada às noções de “ordem, cidadania e sociedade” (idem, p. 6). Além disso, segundo Costa (2021), a intenção era trabalhar com temas nacionais como forma de projeção internacional. Por essas razões, o pescador acaba sendo objetificado e descontextualizado, inserido em uma narrativa que serve mais aos interesses simbólicos do regime do que à realidade social que o cerca.

Já nas décadas de 1950 e 1960, essa associação heroica e nacionalista passa a ser subvertida pelas novas gerações cinematográficas — como o neorrealismo e o Novo Cinema —, que propõem um novo olhar sobre a comunidade piscatória. Essas correntes rompem com a visão idealizada anterior ao representar “o reverso das glórias e a miséria econômica” (Areal, 2011, p. 55), evidenciando as contradições sociais e materiais vividas por esses sujeitos historicamente marginalizados. Podemos citar como exemplo a obra filmica de Manuel Guimarães em *Nazaré* (1952), onde utiliza-se do gênero de drama com intenção de apresentar outras possibilidades de um estilo cinematográfico português. De acordo com Cunha:

A defesa da valorização de um cinema diferente, longe do artificialismo e populismo dominantes, e a recusa de um cinema conformista e de puro entretenimento — a comédia revisteira e a “fita de barbas” (adaptações literárias e históricas) — apontavam para um regresso à vida real e ao quotidiano. Esta exigência de um cinema de denúncia e reflexão sociais contrariava os cânones oficiais que preferia e promovia um cinema socialmente amorfo e politicamente inócuo (Cunha, 2014, p. 85).

Como discutido no capítulo anterior, o debate em torno de um cinema crítico e social foi travado entre os neorrealistas, resultando em obras como as de Manuel Guimarães — ou, ao menos, em tentativas nesse sentido⁶⁴. A temática, embora não se apresente como inteiramente inovadora, ainda conserva um certo discurso de glorificação dos pescadores. Todavia, começa a expor os conflitos de forma mais realista, evitando a romantização que marcava as produções anteriores. Logo no início do filme, essa mudança de abordagem já se evidencia: a narrativa se abre com o velório de um pescador, enquanto o choro das mulheres ecoa ao fundo, revelando a dimensão trágica da vida no mar. A obra de Manuel Guimarães conduz o espectador por entre as interações familiares e os dilemas psicológicos dos personagens, explorando camadas subjetivas e sociais até então pouco representadas no cinema português do período.

Anos depois é com o movimento do Novo Cinema que retoma com a temática dos pescadores e volta ao mar. *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1963), se passa em uma vila de pescadores, onde os moradores vivem em situação precária. As cenas intercalam mostrando o trabalho árduo dos pescadores e a comunidade em situações fragilizada e de vulnerabilidade, nos aludindo ao trabalho pesado de quem necessita do mar para a sua subsistência.

O diretor comenta que o filme é uma memória de sua infância, período em que tinha grande admiração pelos pescadores — sentimento que se converte em um dos temas centrais da obra. Talvez por isso o cuidado com que ele filma e retrata a comunidade piscatória seja tão

⁶⁴ Segundo Areal (2011), o filme *Nazaré* (1952) enfrentou problemas com a censura, o que resultou em cortes na obra até que se chegasse a uma versão autorizada pelo Estado Novo.

evidente. Sua crítica é construída principalmente pela linguagem visual: as problemáticas são desenvolvidas a partir de um olhar testemunhal e de breves diálogos ao longo da narrativa.

Segundo Paulo Cunha (2001), em *Mudar de Vida* a pesca é abordada de forma distinta em relação às representações anteriores: para essa comunidade, trata-se apenas de um entre os possíveis recursos socioeconômicos disponíveis. As cenas revelam feições marcadas pelo cansaço, pés e mãos machucadas — nunca se trata de glória ou abundância, mas, ao contrário, de escassez e dureza. Devido à diminuição dos recursos pesqueiros, os trabalhadores, como o irmão de Adelino, são forçados a migrar para a cidade em busca de outros meios de vida, como o trabalho nas fábricas.

O retorno de Adelino à sua vila de pescadores revela também outro tema relevante e pouco abordado no contexto português: as guerras coloniais que começam no início de 1961. Conforme visto no Decálogo do Estado Novo, opor-se ao projeto colonial, naquele momento, significava opor-se à própria nação. Nesse sentido, Paulo Rocha consegue articular essas questões de forma sutil, lançando um olhar crítico sobre o silêncio imposto pelo regime em relação ao colonialismo.

Em março de 1961, eclode a guerra em Angola — a primeira grande resistência contra o Estado autoritário português. A motivação do conflito esteve diretamente relacionada às duras condições de trabalho impostas aos agricultores, marcadas pela exploração sistemática, que resultava em miséria e exclusão. Em seguida, a luta armada estendeu-se à Guiné e a Moçambique, dando início aos mais longos ciclos de guerras de independência do continente africano.

Em declaração à televisão francesa, Amílcar Cabral afirmou:

Salazar dizia que a África não existe sem os europeus. É um exagero, e os franceses sabem bem. Nós acreditamos que a nossa independência nos permitirá desenvolver a nossa própria cultura, desenvolvermo-nos a nós próprios e desenvolver o nosso país, libertando o povo da miséria, do sofrimento e da ignorância — no estado em que estamos, após cinco séculos de presença portuguesa (Cabral, Amílcar. Declaração à televisão francesa. In: *Arquivo RTP – África: Da guerra à independência*).

Por ter desenrolado sob um rígido regime de censura, intensifica-se nos primeiros anos do conflito. Com isso, a população portuguesa na metrópole teve acesso apenas a informações filtradas e esparsas — quase sempre desprovidas de imagens ou registros sonoros — o que contribuiu para o apagamento simbólico da guerra na esfera pública. No entanto, os seus efeitos foram profundos e duradouros: além das consequências materiais nos territórios ocupados, a guerra gerou impactos psicológicos severos nos combatentes. As mortes não eram apenas números; representavam vidas interrompidas, famílias desfeitas e comunidades dilaceradas. O

retorno dos soldados, muitas vezes, era marcado por silêncios, dificuldades de reintegração e distanciamento afetivo.

Na obra de Paulo Rocha, sabe-se apenas que Adelino participou da guerra, mas suas consequências são perceptíveis no próprio estado psicológico do protagonista. Após ter lutado na guerra colonial em Angola, ele retorna como um homem marcado pela experiência traumática. Sua postura rígida e distante, os olhares furtivos e a escassa interação emocional com os demais habitantes da vila revelam tanto a dificuldade de reintegração quanto o sofrimento psíquico silencioso que carrega. A guerra, embora pouco explicitada, manifesta-se assim no corpo e na subjetividade do personagem, funcionando como crítica implícita à violência colonial e às feridas invisíveis deixadas pelo conflito. Assim, o personagem retorna à vila não apenas deslocado socialmente, mas também emocionalmente, demonstrando um processo traumático que o afasta dos outros e de si mesmo.

Para além desse tema, a representação das mulheres no filme também merece destaque. Júlia permanece presa à tradição do “papel da mulher” em uma união estável e na organização social. Convém salientar que a relação entre homens e mulheres é fruto de construções sociais históricas, nas quais a dominação masculina se naturalizou, atribuindo ao gênero masculino posições de poder e privilégios — tanto na esfera pública quanto na privada. Como aponta Pierre Bourdieu (1999), essa dominação é sustentada por estruturas simbólicas que fazem parecer natural o que é, na verdade, construído. Aos homens são destinadas funções valorizadas, associadas à produção, à força e à autoridade; às mulheres, sobram papéis de cuidado, domesticidade e subordinação, como se fossem extensões da vida familiar. No caso de Júlia, essa condição manifesta-se em sua resignação e falta de perspectiva, representando o modelo tradicional e conformado da figura feminina.

Entretanto, mesmo que de forma implícita, o filme introduz uma ruptura a esse modelo por meio da personagem Albertina. Em contraste com Júlia — enclausurada no espaço doméstico e emocionalmente fragilizada —, Albertina é marcada por inquietação, força e desejo de mudança. Ela rompe com as expectativas normativas da “mulher de bem” e se apresenta como figura consciente de sua condição social e de gênero. Seu desejo de sair do país e conquistar a liberdade ultrapassa o plano literal: trata-se de uma metáfora para a busca por emancipação diante de um país autoritário e de uma ordem patriarcal opressiva.

Embora o filme de Paulo Rocha fuja dos padrões narrativos convencionais analisados por Mulvey (1975), a reflexão sobre o lugar das mulheres na diegese e na sociedade portuguesa

da época ainda se mostra pertinente⁶⁵. Albertina, nesse sentido, se posiciona contra o papel tradicional imposto às mulheres, recusando-se a ser apenas objeto de contemplação ou submissão.

Além disso, é relevante destacar a condição de Albertina como operária. O retrato do operariado feminino português carrega marcas de desigualdade e preconceito. Mulheres eram maioria nas fábricas de Lisboa, mas recebiam salários menores, eram vistas como “intrusas” na esfera produtiva e frequentemente associadas à desordem moral. Como observa Isabel Allegro de Magalhães (1995), o ingresso das mulheres no mundo do trabalho foi condicionado por necessidades econômicas, mas também gerou fissuras na ordem simbólica patriarcal. A presença de Albertina na fábrica, portanto, não apenas evidencia o peso da exploração econômica, como também inscreve sua personagem como figura de resistência. Seu olhar oscilante entre raiva e esperança sugere um sujeito que, mesmo subalterno, não está resignado — ele busca transformação.

O mar, com sua vastidão e suas águas agitadas, é filmado em planos abertos, destacando a imensidão da natureza e a fragilidade do ser humano diante dela. Personagens como Adelino, Júlia e Albertina aproximam-se de uma representação mais realista e desprovida de romantização, seja no caso daquele que retorna da guerra, seja em relação às precárias condições laborais já mencionadas.

Portanto, a obra de Paulo Rocha revela um Portugal marcado por guerras e conflitos, abordando não apenas as dificuldades do trabalho — como na pesca, nas areeiras e nas fábricas —, mas também a fragilidade do indivíduo diante dessas condições.

⁶⁵ De acordo com esta autora, as mulheres eram colocadas como objetos do olhar masculino, sem agência própria.

Considerações finais

Ao longo desta dissertação, procuramos analisar as representações sociais de Portugal no cinema de Paulo Rocha, com ênfase nos filmes *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*. A partir da análise dessas obras, foi possível compreender de que maneira o cinema pode se constituir como um espaço de resistência simbólica e de produção de sentidos diante de um regime autoritário como o Estado Novo português. Mais do que uma forma de expressão artística, o cinema revelou-se, nesse contexto, como um instrumento de leitura crítica da sociedade, em constante diálogo com as transformações políticas, sociais e culturais da época.

A partir das leituras teóricas e das análises fílmicas desenvolvidas ao longo desta pesquisa, evidenciamos o papel central dos cineclubes na formação de um cinema amador crítico, bem como a influência do neorrealismo literário e italiano e da *Nouvelle Vague* na consolidação do Novo Cinema português. Este movimento emergiu como uma ruptura estética e ideológica frente ao modelo cinematográfico promovido pelo regime salazarista. Com esse percurso, foi possível aprofundar a compreensão das representações sociais projetadas por Paulo Rocha, especialmente no que diz respeito às tensões entre tradição e modernidade, campo e cidade, dominação e resistência. Ao evidenciar essas contradições, os filmes analisados reafirmam o cinema como espaço privilegiado de reflexão sobre a história, a sociedade e os desejos de transformação de uma época.

O aporte histórico fornecido por Eric Hobsbawm em *A Era dos Extremos* foi essencial para situar Portugal nas dinâmicas globais do século XX, marcadas por guerras, regimes totalitários e reconfigurações ideológicas. Tais eventos tiveram repercussões diretas nas estruturas de poder e no controle cultural, o que se refletiu também na produção cinematográfica do período. Como vimos, os regimes autoritários não operaram apenas por meio da repressão física, mas também por meio de estratégias simbólicas de dominação, como a censura e a propaganda — aspectos que incidiram sobre a forma como a sociedade portuguesa se via e era representada. Assim, o cinema torna-se um campo privilegiado para se pensar as disputas simbólicas e os modos de vida num país atravessado por profundas contradições.

Apesar da intensa repressão imposta por este regime, o período também foi atravessado por expressivas formas de resistência cultural, como exemplifica o movimento do Novo Cinema português. Esses cineastas buscavam retratar criticamente a realidade social do país, rompendo com os modelos narrativos tradicionais e com a estética oficial promovida pelo regime. Nas obras de Paulo Rocha, especialmente em *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*, observa-se uma abordagem sensível e crítica das desigualdades sociais, da pobreza e das transformações

culturais e econômicas que marcaram o século XX. A partir de sua perspectiva autoral, é possível refletir sobre os conflitos entre um Portugal conservador e os ventos de mudança que sopravam durante a década de 1960, num momento em que lutas por liberdade e justiça social ganhavam força em diversas partes do mundo.

As imagens, enquanto produtoras de sentido, permitem representar situações e características culturais de uma sociedade. A mídia, por exemplo, recorre constantemente a elas para construir e disseminar mensagens, consolidando discursos e valores. No contexto do Estado Novo, essa potência simbólica das imagens não passou despercebida. Por meio da censura e da coerção, o regime implementou medidas institucionais para barrar conteúdos que ameaçassem a moral oficial, os “bons costumes” e, sobretudo, sua própria legitimidade.

A censura, nesse contexto, torna-se uma ferramenta de manutenção do status quo, assegurando a permanência de uma visão única e controlada da realidade. A propaganda, por sua vez, configura-se como um dos principais instrumentos de manipulação dos corpos, das mentes e das consciências da população portuguesa. Por meio do cinema, cria-se uma suposta realidade, cuidadosamente moldada segundo os princípios ideológicos do salazarismo, consolidando o papel do audiovisual como arma política — mas também, paradoxalmente, como possibilidade de ruptura.

É nesse contexto que o cinema se afirma como um espaço de disputa simbólica. As imagens tornam-se representações das formas de pensar e existir no mundo, funcionando como fontes do imaginário social e como referências culturais. Mesmo sob forte censura, Paulo Rocha encontrou maneiras de contornar os limites impostos, construindo personagens e narrativas que revelam, de forma sutil, as contradições de um país atravessado por desigualdades, silenciamentos e tensões não resolvidas. Sua “poesia trágica” constitui uma arte que denuncia sem dizer, que representa sem declarar — criando brechas onde a crítica social pode emergir.

Compreender o cinema como produto cultural é reconhecer que ele reflete — e muitas vezes contesta — a lógica de seu tempo. No caso português, esse tempo foi marcado pela repressão das liberdades, pela ausência de democracia e pela marginalização das classes populares. Diante desse cenário, os cineastas do Novo Cinema, como Paulo Rocha, desenvolveram estratégias formais que respondiam não apenas a uma busca estética, mas a uma urgência política: a de escapar à censura e, ainda assim, dizer o indizível. Refletir sobre isso é também reconhecer os impactos da repressão simbólica e os caminhos criativos que a arte encontrou para resistir e reinventar sentidos.

As obras cinematográficas analisadas refletem debates centrais do período histórico em questão, contribuindo para a compreensão crítica daquele contexto. As representações sociais

presentes nos filmes constituem uma forma específica de apreender e comunicar a realidade, revelando como os indivíduos se relacionam com o meio social que os cerca. Nesse sentido, os filmes evidenciam não apenas os conflitos de classe, mas também as violências de gênero e os efeitos de uma política conservadora e autoritária. A arte cinematográfica torna-se, assim, um instrumento de crítica, resistência e reinvenção simbólica, oferecendo novas leituras sobre o passado e suas permanências.

Os Verdes Anos abre espaço para múltiplas interpretações sobre o tempo histórico em que foi realizado. Sua narrativa funciona como uma síntese sensível dos sentimentos, tensões e consequências políticas vividas no país sob o regime salazarista. A linguagem fílmica da obra evita uma crítica literal ou direta, optando por construções simbólicas por meio de seus personagens e da ambientação urbana. Assim, o filme formula uma crítica social e política a partir das representações de classe, mas também aborda questões que transcendem esse recorte, como o machismo e as violências de gênero.

Ao se afastar da estética oficial promovida pelo Estado Novo, Paulo Rocha nos apresenta uma Lisboa marcada por frustrações e desilusões. Júlio, o protagonista, não realiza seu desejo de melhorar de vida e ajudar a família; ao contrário, é tragado pela dureza da cidade e por seus próprios conflitos internos. Ele encarna a persistência do arcaico na sociedade portuguesa — e, ao matar Ilda, pode ser interpretado como uma metáfora viva da censura, do moralismo conservador e da violência autoritária do regime de Salazar.

Já Ilda representa a figura da mulher emancipada, que desafia as normas da sociedade patriarcal ao recusar o casamento como destino e garantia de honra. Sua recusa é também sua sentença. Seu assassinato, nesse sentido, simboliza a repressão da liberdade feminina e a incompreensão diante da mulher moderna em uma sociedade ainda profundamente conservadora. Assim, Rocha constrói não apenas uma crítica social e política, mas também um olhar poético e trágico sobre as violências silenciosas que atravessam o cotidiano e as relações humanas.

Assim, o longa-metragem de Paulo Rocha consegue representar, com sensibilidade e profundidade, os dilemas de um Portugal marcado por contradições. Embora o país buscasse uma modernização de seus centros urbanos, o que o filme revela é a persistência de estruturas de dominação — econômicas, sociais e simbólicas. Para além da crítica política, *Os Verdes Anos* permite, por meio da linguagem das imagens, acessar dimensões subjetivas da experiência social. Como aponta Peter Burke (2017), as imagens possibilitam uma aproximação única com o sujeito, revelando aspectos da vida cotidiana que escapam ao discurso verbal.

Nesse sentido, é possível analisar, a partir do filme, as consequências de um governo autoritário sobre os indivíduos e suas relações sociais. O cinema de Rocha, ao mesmo tempo lírico e crítico, expõe os efeitos da repressão e da desigualdade sobre os corpos e afetos, convidando o espectador a refletir sobre o lugar do sujeito numa sociedade marcada por exclusões e silenciamentos.

Em *Mudar de Vida*, os personagens vivem um drama em que a separação e a ruptura não são facilmente aceitas. Num plano simbólico, essas fissuras representam as mudanças sociais que começavam a emergir no país ou, ainda, o desejo latente de transformação. Júlia surge como a alegoria de uma ruptura que precisa ser superada, enquanto Albertina representa a força, a esperança e o sonho de liberdade.

Percebemos a violência presente nas imagens em que expõem a pobreza e as duras condições de vida dos pescadores. A escolha do espaço é fundamental para transmitir o isolamento do personagem central, Adelino. A vila é retratada com crueza e dureza, por meio da repetição do trabalho manual e das condições áridas de existência. As casas simples e o clima carregado reforçam o contraste entre o personagem e o ambiente, revelando sua dificuldade de reintegração a um mundo marcado pela repetição e pela estagnação. Adelino retorna da guerra, mas o que encontra é uma aldeia transformada e um cotidiano que já não lhe pertence. Há ali um estranhamento constante, uma sensação de deslocamento que atravessa toda a narrativa.

Rocha opta por não explicitar a guerra, mas inscrevê-la como pano de fundo silencioso. Essa ausência discursiva funciona como uma crítica à forma como o Estado Novo lidava com o conflito — negando-o publicamente, ao mesmo tempo em que ele corroía subjetivamente toda uma geração. A guerra está ausente das falas, mas presente nos corpos, nos silêncios e nos gestos.

As representações femininas no filme também merecem destaque. Albertina simboliza a emancipação feminina e a fúria diante das amarras sociais, enquanto Júlia permanece ligada a um ideal tradicional de feminilidade. Essas personagens, que podem parecer opostas, refletem sensibilidades distintas da mulher portuguesa frente às transformações daquele período. Ambas, no entanto, revelam a intenção do diretor de tratar a questão de gênero de forma sensível, mas sem fragilidade, registrando, assim, os sinais de mudança que emergiam em meio ao conservadorismo vigente.

Adelino, por sua vez, está em uma fase de transição. Ele volta à terra e ao mar, mas seu retorno não traz reconciliação nem estabilidade. Ainda que seja o protagonista, não carrega as características heroicas comuns a outros tipos cinematográficos. Ele é, antes, o retrato de um país em suspensão: pobre, rural, atrasado em relação aos demais países europeus, marcado por

crises sociais e econômicas que remontam à Primeira Guerra Mundial. Em seu corpo e em seu silêncio, vemos refletidas as incertezas e frustrações de uma geração.

Ainda que o clima melancólico domine o filme, há uma sensível abertura para a esperança — principalmente na cena final —, que sugere a possibilidade de mudar de vida. Nesse sentido, Rocha propõe ao espectador não apenas a contemplação de uma realidade difícil, mas também um convite à reinvenção e à resistência.

Um ponto em comum entre *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida* é justamente essa figura masculina em crise — Júlio e Adelino compartilham o sentimento de deslocamento diante de um mundo em transformação. Ambos assistem, atônitos, ao colapso de valores tradicionais, à instabilidade das instituições (como a família e o trabalho) e à sensação de impotência diante da ordem imposta. Contudo, enquanto *Os Verdes Anos* termina em condenação e tragédia, *Mudar de Vida* aponta para uma possível redenção. Se no primeiro há o sufocamento dos sonhos, no segundo permanece a esperança, como anuncia o próprio título.

Assim, os filmes de Paulo Rocha nos convidam a pensar nas manifestações ideológicas e sociais que atravessam o cinema. Por meio da ficção, somos levados a compreender um outro Portugal — um país tensionado entre o passado e o futuro, entre o silêncio imposto e a voz que insiste em resistir.

Dito isto, a presente pesquisa contribui para a reflexão sobre os valores sociais e culturais de uma época por meio da Sétima Arte. Trata-se de compreender o cinema como fonte e expressão de um determinado período histórico, reconhecendo, através da imagem em movimento, sua capacidade de resistência e de contestação às imposições dominantes. Ao longo deste estudo, evidenciou-se a importância da comunicação em tempos autoritários — não apenas como registro, mas como voz ativa frente à repressão.

O Novo Cinema português revelou-se, nesse contexto, como um movimento de modernização que ultrapassou os limites da linguagem cinematográfica, influenciando, como destaca Salles (2011, p. 7), “toda a mentalidade portuguesa”. Romper com os padrões estabelecidos pelo governo de Salazar implicou mudanças profundas para o indivíduo, que se viu diante da necessidade de adaptação a uma nova configuração social e simbólica.

O cinema, nesse sentido, integra o campo do saber, da cultura e da propaganda, utilizando as imagens como forma de intervenção no imaginário coletivo. Por essas razões, reitera-se aqui a relevância da análise fílmica para a compreensão dos contextos históricos, sociais e econômicos que moldam uma sociedade.

Por fim, refletir sobre o passado é fundamental para compreender o presente e os caminhos que constituem a identidade de um país. E mais do que isso: é um exercício de

memória que nos alerta para os perigos da opressão e da dominação, reafirmando, sempre, a importância da democracia e do direito à liberdade.

Concordamos com Areal ao afirmar que o imaginário também é História, e que o cinema carrega consigo a vontade de testemunhar e de fazer eco no mundo (2011). Antes de tudo, o cinema fala sobre a sociedade que o produz — sobre sua organização, seus valores, seus conflitos. Ao mergulhar nessa realidade ficcional, somos convidados a ver um país por outros ângulos: pelo olhar de um movimento estético-político, de um artista inquieto — e, por vezes, também pelo olhar de uma estrangeira.

O estudo do cinema, portanto, ultrapassa os limites da arte e da estética. Ele pode iluminar outras áreas do conhecimento, pois o cinema é também uma forma de pensamento sobre o mundo e um meio de comunicação profundamente enraizado nele. Reconhecê-lo como tal é dar valor à sua potência crítica, histórica e transformadora.

Ainda que esta dissertação tenha se concentrado em dois filmes de Paulo Rocha, não se esgotam aqui as possibilidades de leitura sobre o cinema português deste período. Investigações futuras poderão ampliar o corpus, incorporando outros cineastas, inclusive contemporâneos, e explorando a potência que ainda ecoa nas obras de Rocha. Assim, permanece aberta a possibilidade de aprofundar o conhecimento sobre a cultura portuguesa, seu cinema e, mais amplamente, sobre o cinema enquanto linguagem, memória e forma de pensamento.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002

A guerra instala-se em três frentes. *RTP Memória*, [s.l.], 2021. Disponível em: <https://media.rtp.pt/descolonizacaoportuguesa/pecas/a-guerra-instala-se-em-tres-frentes/>. Acesso em: 5 jul. 2025.

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno**. Ed., USP, São Paulo, 2019.

ANDRADE, José Navarro de. **Fernando Lopes por Cá**. Lisboa, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Museus do Cinema, 1979.

ANTÓNIO, Lauro. **Cinema e Censura em Portugal**. Biblioteca-Museu República e Resistência, 2001.

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Cia das Letras, São Paulo, 1979.

AREAL, Leonor. **Cinema Português: Um país imaginado, Vol.I**. Lisboa: Edições 70. Azevedo, Cândido de. 2011.

_____. **As imagens proibidas – A censura ao cinema português**. In *Censura nunca mais!* org. Ana Cabrera: 113-175, 2013.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e introdução de Antônio Cândido. Porto Alegre: L&PM, 2008. (Coleção L&PM Pocket, v. 103)

AVELINO, Yvone Dias; FLÓRIO, Marcelo. **História cultural: o cinema como representação da vida cotidiana e suas interpretações**. Projeto História, São Paulo, n. 48, Dez. 2013.

ANTT *Atas das sessões da Comissão de censura*, Lisboa: código de referência PT/TT/SNI-DGE/3, <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4323540>. Acesso em 20 de julho de 2024.

AZEVEDO, Cândido de. **A Censura de Salazar e Marcelo Caetano**. Lisboa: Caminho, 1999.

BARROS, José D'Assunção. **A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier**. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol. 9, núm. 1, UEM, Maringá. 2005.

_____. **Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história**. *Ler História*, Lisboa, n. 52, p. 127–159, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2547>. Acesso em: 4 de jul. de 2024.

BASTOS, Rita. **Entre o rural e o urbano: a representação do bairro moderno na construção da paisagem em Os Verdes Anos**. *A Quarta Parede*, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.acuartaparede.com/barrio-paisaxe-os-verdes-anos/>. Acesso em: 5 jul. 2025.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Sérgio Augusto. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed, Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. Ed, S.A. São Paulo, 1980.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. Ed, S.A. São Paulo, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. **A Construção Social da Realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 32. ed.; trad. Floriano de Souza Fernandes, Petrópolis, Vozes, 2010.

BERTONI, L. M.; GALINKIN, A. L. **Teoria e métodos em representações sociais**. In: MORORÓ, L. P.; COUTO, M. E. S.; ASSIS, R. A. M. Orgs. *Notas teórico-metodológicas de pesquisas em educação: concepções e trajetórias*. Ilhéus, BA: EDITUS, 2017, pp. 101-122. ISBN: 978-85- 7455-493-8. DOI: 10.7476/9788574554938.005.

BONNAUD, Frédéric. **Paulo Rocha**. Coimbra: Cinemateca Portuguesa, mar. 2014.

Disponível em:

https://cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/PRocha_marco2014.pdf. Acesso em: 5 jul. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. Brasil, 2002.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film art: An introduction**. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2008.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989**. Ed.; trad. Nilo Odália, São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

CABRAL, Amílcar. **Declarações de Amílcar Cabral a uma televisão francesa sobre o colonialismo português em África e a luta do PAIGC pela independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde**. Lisboa: RTP, s.d. Disponível em:

<https://media.rtp.pt/descolonizacaoportuguesa/pecas/a-guerra-instala-se-em-tres-frentes/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. In *Política de massas: uma nova cultura política*. Fapesp. P. 141-154.

CARDOSO, Henrique. **Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis**. Belo Horizonte. Verso e reverso, xxix (55):47-56, janeiro-abril 2010.

CARLOS, João. **25 de abril: traumas da guerra colonial ainda persistem**. *DW Brasil*, 25 abr. 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/25-de-abril-traumas-da-guerra-colonial-ainda-persistem/a-48474955>. Acesso em: 5 jul. 2025.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **(Des)Construindo os discursos Fascistas e Antifascista no Brasil, 1930-1945**. CORDEIRO, C., Autoritarismos, Totalitarismos e Respostas Democráticas, Coimbra; P. Delgada, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores; Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, 2011, p. 297-323.

CENTRO NACIONAL DE CULTURA. *Paulo Rocha: o realizador que “viveu” cinema*. 31 dez. 2012. Disponível em: <https://www.cnc.pt/paulo-rocha-o-realizador-que-viveu-cinema/>. Acesso em: 5 jul. 2025.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. DIFEL, 2002.

Change of Life’ Review: *The New York Times*, 13 Aug. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/08/13/movies/change-of-life-review.html>. Acesso em: 7 jul. 2025.

COELHO, António. **Portugal na Espanha Árabe IV**. Org, Seara Nova, 1975.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A censura no Brasil e em Portugal na primeira metade do século XX**. CORDEIRO, C., Autoritarismos, Totalitarismos e Respostas Democráticas, Coimbra; P. Delgada, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores; Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, 2011, p. 325-341.

COSTA, Catarina Alves. **Cinema e povo: as representações da cultura popular no cinema português**. Lisboa. Arte & Comunicação, 2021.

CUNHA, Paulo. **A censura e o Novo Cinema Português**. Ed, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

_____. **Os filhos bastardos: afirmação e reconhecimento do Novo Cinema português (1967-74)**. Coimbra, 2005.

_____. **As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo**. In. *O Olho na História*, n. 14, Salvador (BA), 2010.

_____. **Representações do homem e do seu meio no cinema português**. *Revista Oceanos*, Lisboa, n. 47-48, p. 200–212, jul./dez. 2001.

DAVSON, Felipe Pereira da Silva. **O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos**. Campinas. *História Unicamp*, v. 4, n. 8, jul./dez. de 2017.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento: Cinema 1**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo: Cinema 2**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DOISE, Willem. **Direitos do homem e força das ideias**. Ed, Horizonte, 2002.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. Ed, Martin Claret, 2001.

Diário de Notícias. **Salazar reconheceu ser preciso a propaganda cinematográfica como faziam Hitler e Mussolini**. Disponível em: <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/27-dez->

2020/salazar-reconheceu-ser-preciso-a%20propaganda-cinematografica-como-faziam-hitler-e-mussolini--13165670.html/. Acesso em: 10 de junho de 2024.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FECÉ, José Luis. **Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual**. Universidade Autônoma de Barcelona, 1998.

FELMAN, Shoshana. **O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX**. Tradução de Ariani Bueno Sudatti. Prefácio de Márcio Seligmann-Silva. 1. ed. São Paulo: Edipro, 2014.

FÉLIX, Marcelo. **O espaço e a orla: 50 anos de Os Verdes Anos**. *Artecapital*, 08 jan. 2013. Disponível em: <https://www.artecapital.net/opiniao-124-marcelo-felix-o-espaa-o-e-a-orla-50-anos-de-a-os-verdes-anosa>. Acesso em: 5 jul. 2025.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. **Révoltes, révolutions, cinéma**. Paris: Centre ges Pompidou, 1989.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **O cinema português através dos seus filmes**. Lisboa/Portugal. Ed, Arte & Comunicação, 2014.

FONSECA, Manuel. **Os verdes Anos de Paulo Rocha**. Org, Cinemateca Portuguesa—Museu Do Cinema, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

GARRIDO, Álvaro. **Para uma história cultural das pescas**. *Confraria Marítima de Portugal*, 2021. Disponível em: <https://www.confraria-liganaval.pt/para-uma-historia-cultural-das-pescas/>. Acesso em: 5 jul. 2025.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

GÓMEZ, Guillermo Orozco. **O telespectador frente à televisão. Uma exploração do processo de recepção televisiva**. Comunicação: teorias e metodologias. Volume 5 - nº 1 - 1º sem. 2005.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2007.

HALL, S. 2000. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 102 p.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções**. Europa, 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007 (1977).

_____. **A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Realismo. História das Artes**, 2024. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-19/realismo/>. Acesso em 13 de Maio, 2024.

- JUNIOR, Ailton Costa Silva. **A linguagem cinematográfica como instrumento interpretativo da realidade social**. Vitória. Sinais n. 20, Jul-Dez, 2016.
- JODELET, D. **As representações sociais**. Rio de Janeiro, UERJ, 2001.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler - Uma História Psicológica do Cinema Alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988.
- KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n:10, 1992, p. 237-250.
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**. Boitempo, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEGOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- LOPES, Cristina Batista. **A censura ao cinema em Portugal: filmes proibidos e cortados pela Comissão de Censura (1945-1952)**. *Avança | Cinema*, n. 12, 2021. CEIS20 – Universidade de Coimbra, Portugal. Disponível em: <https://avancacinema.web.ua.pt/index.php/avancacinema/article/view/3138>. Acesso em: 25 de jul de 2024.
- MADUREIRA, Arnaldo. **Salazar. A instauração da Ordem**. Ed, Livros Horizontes, 2010.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **Para uma história das mulheres em Portugal**. Lisboa: Caminho, 1995.
- MALVA NOVAIS, Noémia. A ascensão de Salazar e a imprensa. CORDEIRO, C., Autoritarismos, Totalitarismos e Respostas Democráticas, Coimbra; P. Delgada, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores; Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, 2011, 75-91.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- MARX, Karl. **O Capital – Livro III – O Processo Global da Produção Capitalista**. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- MATIAS, Felipe dos Santos. **Saramago e a sua crítica ao salazarismo nos seus romances iniciais**. *Navegações*, v. 12, n. 2, jul-dez, 2019.
- MCLUHAN, Marshall. **Understanding media: the extensions of man**. [S.l.]: Gingko Press, [2003?]. ISBN 978-1-58423-512-5.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo. Perspectiva, 1972.
- MIRANDA, Bragança. **Uma Experimentação Filosófica na Internet**. Ed, Nova Veja, 2008.

MOURÃO, Maria Dora; IBAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo, (orgs). Cosac Naify, 2005. p. 96-200.

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. História : questões e debates**, v. 38, n. 1, p. 11-42, 2003

MORRE cineasta português Paulo Rocha aos 77 anos. *O Globo*, 29 dez. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/morre-cineasta-portugues-paulo-rocha-aos-77-anos-716159>. Acesso em: 13 mar. 2025.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: Investigações em psicologia social**. Ed, Vozes, 2013.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Maria Dora Mourão. Campinas: Papirus, 2005.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D. **Cinema – História: Teoria e representações sociais no cinema**. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

PANOFSKY, Erwin. **Estilo e meio nas imagens em movimento**. Tradução de Matheus Gomes Reis Pinto. *Cognitio-Estudios*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 128–141, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/view/41090/29063>. Acesso em: 3 jul. 2025.

PARKER, Philip. **Revolução. Levantes que marcaram o século XX**. São Paulo, Publifolha, 2016.

PAULO, H.; TORGAL, L. **Cidadania, nacionalismo e propaganda política**. Org, imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

PAULO, Heloisa. **Imagem em movimento: o documentarismo no Estado Novo e a representação do povo (1933-1950)**. Disponível em <https://doi.org/10.4000/cp.1714>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2024.

PAVIANI, Jayme. **Apontamentos sobre educação estética**. Veritas, Porto Alegre, v.46, n.2, p. 303-308, 2004.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Barroco, símbolo e alegoria em Walter Benjamin**. *Analecta*, Guarapuava, v. 8, n. 1, p. 11–18, jan./jun. 2007.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazista na Europa e na América Latina (1933–1955)**. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PEREIRA, Victor. **Emigração e desenvolvimento da previdência social em Portugal**. *Análise Social*, Lisboa, v. 44, n. 192, p. 471–510, 2009.

PESSOA, Fernando. **Contra Salazar**. Organização de Antonio Apolinário Lourenço. Coimbra: Angelus Novus, 2008. 146 p. ISBN 9789728827489.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Azuis Ultramarinos: propaganda Colonial nas actualidades filmadas do Estado Novo e Censura de três filmes de autor**. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, 2013.

PINTO, Leonor E. Souza. **Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar**. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 15 de jun. de 2024.

PORTELA, José. **O meio rural em Portugal: entre o ontem e o amanhã**. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, v. 39, n. 1-2, 2020. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/tae/article/view/9681>. Acesso em: 5 de jul. de 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. **A partilha do Sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009.

REI, Joana. 25 de abril de 1974, o dia em que os militares deram um golpe para entregar a democracia ao povo português. BBC News Brasil, 25 abr. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cd18z5r0zddo>. Acesso em: 20 de nov. de 2025.

ROCHA, Luis Fernando. **Teoria das representações sociais: a ruptura de paradigmas das correntes clássicas das teorias psicológicas**. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 34, n. 1, p. 28–41, mar. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-98932014000100005>. Acesso em: 3 jul. 2025.

RODRIGUES, Teresa Palma. **Ramiro Guerreiro: revisitando os Verdes Anos**. *Croma: Estudos Artísticos*, v. XVII, 2014. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717.

ROSAS, Fernando. **Portugal e o Estado Novo (1930-1960)**. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

SANTOS, Graça dos. **O espectáculo desvirtuado: teatro português sob o reinado de Salazar**. Lisboa: Caminho, 2004.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. – 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma**. Paris. Éditions Aubier Montaigne, 1977.

THOMAZ, Omar Ribeiro. **“O bom povo português”: usos e costumes d’aquém e d’além-mar**. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 55–87, 2001.

TORGAL, Luís Reis. **Cinema e propaganda no Estado Novo: “a conversão dos descrentes”**. Imprensa da Universidade de Coimbra, 1996. URI: <http://hdl.handle.net/10316.2/41932>.

URBANO, Luís Martinho. Cidade Coincidente. In: **REVOLUÇÕES ARQUITECTURA E CINEMA NOS ANOS 60/70**. In: *Ruptura silenciosa: intersecções entre a arquitetura e o cinema. Portugal, 1960-1974*. Coimbra: FAUP/Repositório Aberto da Universidade do Porto, 2013. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/146013>. Acesso em: 5 jul. 2025.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Ed, Papyrus, 1994.

VIEIRA, Patrícia. **The nature of Portuguese cinema: environment on the silver screen**. *Journal of Lusophone Studies*, Washington, v. 2, n. 1, Spring 2017.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. Trad. por Paulo Henrique de Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1989

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: o culto moderno. O idealismo estético e o cinema**. São Paulo. Edições Sesc São Paulo, 2017.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

DOMINGO À TARDE. Direção: António de Macedo. Portugal, 1966. Filme, P&B, 87 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HuedE0fuu8g>. Acesso em: 5 jul. 2025.

MUDAR DE VIDA. Direção: Paulo Rocha. Portugal: Produções Cunha Telles, 1966. Filme. Disponível em: <https://cinemateca.pt>. Acesso em: 5 jul. 2025.

OS VERDES ANOS. Direção: Paulo Rocha. Portugal: Produções Cunha Telles, 1963. Filme. Disponível em: <https://cinemateca.pt>. Acesso em: 5 jul. 2025.

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1929. Filme mudo, P&B, 68 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IR-Ru1_EFFg. Acesso em: 5 jul. 2025.

UMA ABELHA NA CHUVA. Direção: Fernando Lopes. Portugal, 1972. Filme, P&B, 75 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ajlsqaVZE6U>. Acesso em: 5 jul. 2025.

REFERÊNCIAS DE FIGURAS:

Figura 2 – COURBET, Gustave. *Os Pedreiros*, 1849. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Gustave-Courbet/27356/pedreiros.html>. Acesso em: 10 de fev. de 2024.

Figura 3 – MILLET, Jean-François. *As Respingadeiras*, 1847. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/as-respingadeiras-ou-as-respiguadoras-jean-francois-millet/>. Acesso em: 10 de fev. de 2024.

Figura 4 – CARTA CAPITAL. *Revolução dos Cravos*. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/a-revolucao-%E2%80%A8dos-cravos/>. Acesso em: 14 de abril de 2024.

Figura 5 – Decálogo do Estado Novo. Fonte: TORGAL, Luís Reis. *Cinema e propaganda no Estado Novo: “a conversão dos descrentes”*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1996. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/41932>. Acesso em: 3 de maio de 2024.

Figura 6 – Cartaz do filme *A Revolução de Maio*, de António Lopes Ribeiro. Fonte: IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso em: 3 de mai. de 2024.

Figura 7 – *Diário Português*. Fonte: TORGAL, Luís Reis. *Cinema e propaganda no Estado Novo: “a conversão dos descrentes”*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1996. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/41932>. Acesso em: 10 de jun. de 2024

Figura 8 – *Jornal Português*. Fonte: idem.

Figura 9 – Cartaz do filme *As Pupilas do Senhor Reitor*. Fonte: idem.

Figura 10 – Imagem de documentário representando a camponesa idealizada. Fonte: PAULO, Heloisa. *Imagem em movimento: o documentarismo no Estado Novo e a representação do povo (1933-1950)*. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/cp.1714>. Acesso em: 20 de jun. 2024.

Figura 11 – Ficha de censura. Fonte: CUNHA, Paulo. *A censura e o Novo Cinema Português*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.