

04 | COLEÇÃO DE FILMES PNC

# OS VERDES ANOS

PAULO ROCHA



## Coleção de Filmes PNC

Iniciativa conjunta das áreas governativas da educação e da cultura, o Plano Nacional de Cinema (PNC) é um programa de literacia para o cinema junto do público escolar, operacionalizado pela Direção-Geral da Educação, pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual.

O cinema dá a conhecer novos mundos, contextos e realidades, e permite explorar temas como democracia, inclusão e diversidade. Tendo como referencial curricular base o *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*, os dossiês pedagógicos do PNC apoiam o trabalho dos docentes na formação de públicos escolares, permitindo-lhes adquirir os instrumentos básicos de compreensão de obras cinematográficas e audiovisuais, possibilitando a criação do hábito de ver cinema ao longo da vida, e valorizando o cinema enquanto arte junto das comunidades educativas.

## Autora

Filipa Rosário é Investigadora Auxiliar na Universidade de Lisboa, onde ensina Cinema Português e Análise Fílmica. É Presidente da AIM – Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, coordenadora do grupo THELEME e Investigadora Principal do cluster “O Cinema e o Mundo – Estudos sobre Espaço e Cinema”, ambos do Centro de Estudos Comparatistas da mesma universidade. Co-editou *New Approaches to Cinematic Spaces* (Routledge, 2019) e escreveu *O Trabalho do Actor no Cinema de John Cassavetes* (Sistema Solar, 2017). Co-editou também *The Films of João Pedro Rodrigues and João Rui Guerra da Mata* (Edinburgh University Press), a publicar em breve.

# Índice

03	O Filme
04	Ficha Técnica
05	O Filme em Contexto
07	Divisão do Filme
08	Questões Cinematográficas
11	Análise Fílmica
17	O Filme em Diálogo
19	A Recepção do Filme
20	Sugestões Pedagógicas
23	Referências

# O Filme

“A primeira vez que vi a cidade de Lisboa, pensei comigo: esta terra é como uma madama que tem de ser engatada com muito jeito, nada de pressas.”

(Afonso em *Os Verdes Anos*)

*Os Verdes Anos* (1963), a primeira obra de Paulo Rocha, narra a experiência de Júlio, um rapaz que, no início dos anos 1960, se muda para Lisboa, para trabalhar como aprendiz de sapateiro no bairro modernista de Alvalade. Aí, Júlio apaixona-se por Ilda, empregada doméstica interna na casa de uma família burguesa.

Lisboa é tanto protagonista do filme quanto Júlio e Ilda, interpretados respetivamente por Rui Gomes e Isabel Ruth - esta última uma das atrizes maiores do cinema nacional que aqui se estreou, e que Rocha continuou a filmar até ao seu último filme, *Se Eu Fosse Ladrão... Roubava* (2013).

Narrativamente económico e formalmente virtuoso, *Os Verdes Anos* conta a trágica história de amor entre os dois jovens, associando Ilda ao espaço urbano e Júlio ao espaço rural. Assim, o filme faz corresponder a tensão entre os namorados à oposição entre estes espaços. A banda sonora, composta e interpretada ao estilo coimbrão por Carlos Paredes na guitarra portuguesa, dota a narrativa de desespero e angústia (*pathos*), reforçando, desde a abertura do filme, aquilo para o qual a composição da imagem alerta constantemente: um

progressivo aprisionamento agonizante, desenhado na representação de Lisboa, no fundo, do Portugal da altura.

Paulo Rocha fixa, pela primeira vez na história do cinema português, um retrato lisboeta ajustado à realidade cultural e sociológica do Portugal salazarista, num filme que, paradoxalmente, quer destacar imagens e sons em detrimento do argumento: “[n]ormalmente estamos habituados a sobrevalorizar a história em relação à mise-en-scène. N[Os] *Verdes Anos* tentou-se ir contra isso. O que mais interessava era a relação entre o décor e o personagem, o tratamento da matéria cinematográfica. Eram as linhas de força, num plano, que lhe davam o seu peso e a sua importância”, afirmou Rocha (1964).

Estes dois impulsos – filmar uma história ajustada à realidade contemporânea e ao filme e capitalizar a capacidade narrativa da mise-en-scène – trouxeram, conjuntamente, a modernidade ao cinema nacional, inaugurando o Novo Cinema português. Este, tal como os movimentos dos cinemas nacionais de outros países neste mesmo período, caracterizou-se por novas dinâmicas de produção e novas abordagens – narrativas, fílmicas, estéticas, concetuais – à realidade social retratada.

# Ficha Técnica

**Título original:** *Os Verdes Anos*

**Realização:** Paulo Rocha

**País:** Portugal

**Estreia:** 29 de novembro de 1963, Cinema São Luís e Cinema Alvalade

**Duração:** 84 minutos

**Formato e cor:** 35 mm, preto e branco

**Argumento original:** Paulo Rocha

**Adaptação e diálogos:** Nuno Bragança

**Direção de fotografia:** Luc Mirot

**Direção de som:** Heliodoro Pires

**Guarda-roupa/ Figurinos:** Rafael Calado

**1º assistente de realização:** Fernando de Matos Silva

**2º assistente de realização:** António Vilela, Olavo Rasquinho

**Maquilhagem:** Manuel Fernandes

**Música:** Carlos Paredes

**Montagem:** Margaret Mangs

**Produção:** Produções Cunha Telles

**Produtor:** António da Cunha Telles

**Assistente de produção:** António Carvalho da Costa

**Elenco:** Rui Gomes (Júlio), Isabel Ruth (Ilda), Ruy Furtado (Raúl), Harry Wheeland (inglês), Paulo Renato (Afonso), Cândida Lacerda (patroa), Carlos, José Teixeira (patrão), Irene Dine (prima), Óscar Acúrcio, Alberto Ghira, Rosa María Vázquez, José Vítor, Carlos Jesus Afonso, Carlos Rodrigues (ator), Elisa Maria, Henriqueta Domingues, Manuel Bento, Manuel Reis, Olga Campos, Júlio Cleto, Manuel de Oliveira, Carlos Alberto Dos Santos, Raul Dubini, Maria Helena, Victor Dias.



Fig. 1 Ilda e Júlio passeiam nos campos da Belavista.

## SINOPSE

Nos anos 1960, Júlio, um rapaz de 19 anos, muda-se para Lisboa para trabalhar como aprendiz de sapateiro no recém-construído bairro de Alvalade. Assim que chega à capital, conhece Ilda, uma jovem empregada doméstica interna, que vive perto da oficina onde Júlio trabalha. O romance entre os dois desenvolve-se, à medida que o rapaz se vai familiarizando com uma Lisboa moderna onde a periferia urbana delimita a periferia rural: a arquitetura modernista de Alvalade convive, lado a lado, com a natureza romântica das colinas do bairro da Belavista. Os ciúmes e as suspeitas crescentes de Júlio relativamente a Ilda levam-na a terminar o curto relacionamento, espoletando desta forma um desfecho trágico nas vidas de ambos.

# O Filme em Contexto

**“[Os]Verdes Anos (1963), o filme que transformou tudo no cinema português: da forma de conceber o espaço urbano, integrando na estafada dicotomia cidade-campo uma nova e radical forma de exílio, até à direcção de actores – rostos marcantes de uma nova visualidade, como Isabel Ruth (...) –, passando pelas condições de produção e de escrita – um cinema ‘pobre’, actuante, urgente e poético [sic].” (Torres: 2012)**

## A ÉPOCA

O tempo diegético do filme – o tempo histórico em que decorre a ação – coincide com o momento da produção de *Os Verdes Anos*: o início dos anos 1960. Desta forma, o filme reflete (sobre) a sua contemporaneidade.

Historicamente, o país vivia sob a tutela do Estado Novo, cujos poderes se concentravam no Presidente do Conselho de Ministros: Salazar, o seu fundador e líder até 1968, e, posteriormente, Marcello Caetano, até à Revolução de 25 de Abril de 1974, que derrubou o regime. Salazar, figura autoritária, conservadora, paternalista, moralista e controladora, comandava uma estrutura de estado de inspiração fascista que, entre outros aparelhos, integrava um dispositivo repressivo suportado pela censura e pela propaganda. Desta forma, o Estado Novo inibia o desenvolvimento económico, social e cultural de Portugal, assumindo uma postura oficial de fechamento relativamente aos movimentos que, internacionalmente, fundavam a modernidade. O êxodo da população rural para os centros urbanos, a crise do setor agrícola (tecnicamente bastante atrasado), a falta de mão de obra em países europeus, e a fuga à Guerra Colonial e à repressão política levaram ao aumento massivo da emigração.

Nos anos 1960, aumenta o descontentamento relativamente ao Estado Novo e à Guerra Colonial (1961-1975), sobretudo nos circuitos culturais e

estudantis, que começavam a insurgir-se contra a alienação oficial face às grandes movimentações sociais e culturais da década. É no âmbito desta insatisfação generalizada crescente que um grupo de intelectuais cinéfilos se organiza para fazer filmes que contam histórias em que os próprios se reveem, histórias essas que vieram a refletir de forma ajustada o espírito da época. A cinefilia destes jovens ligava-se, por um lado, à intensa atividade cineclubista que, nos anos 1950, legitimou esta prática cultural a nível nacional, formando um público mais sofisticado e exigente. Por outro lado, a existência de bolsas do Fundo de Cinema Nacional e da Fundação Gulbenkian, que financiavam cursos de cinema no estrangeiro, possibilitavam o contacto com filmes que não passavam em Portugal, nem no circuito comercial nem no circuito cineclubista. Um desses jovens foi Paulo Rocha.



Fig. 2 Júlio e Ilda na cozinha da casa onde ela trabalha.

## O AUTOR

Paulo Rocha (1935-2012) foi um cineasta fundamental no cinema português. Nascido e criado no norte de Portugal, partiu para Paris em 1959, para estudar Realização de Cinema no Institut des Hautes Études Cinématographiques. Na capital francesa, teve contacto com filmes e outras obras fundamentais para a formação da sua sensibilidade artística e criativa, como as películas do realizador japonês Kenji Mizoguchi. Ao regressar a Lisboa, depois ter estagiado como assistente de realização do cineasta francês Jean Renoir em *Le Caporal Épingle* (1962), retoma o contacto com um grupo de cineclubistas que, com ele, irá originar o Novo Cinema português, fixando diretrizes ainda hoje em voga no cinema de autor nacional. Trabalhou com Manoel de Oliveira – a referência nacional maior na sua própria obra – por três vezes. Dirigiu o Centro Português de Cinema (1973-1974) e foi adido cultural da Embaixada de Portugal em Tóquio (1975-1983). De regresso a Portugal, integrou o corpo docente da recém-criada Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo sido professor de Pedro Costa e de João Pedro Rodrigues, dois dos mais destacados cineastas nacionais atualmente em atividade.



Fig. 3 Paulo Rocha observa rolo de película.

“Houve a fotografia do Luc Mirot, houve gente que teve a gentileza de participar com um grupo de jovens malucos como o Paulo Renato, o Rui Furtado (...). O Elso Roque corria atrás do Luc Mirot para aprender iluminação, o Fernando Matos Silva era assistente... Era uma gente sequiosa de cinema.” Rui Gomes (in Melo, 1996: 12)

## A OBRA DO AUTOR

Rocha realizou 17 obras, 11 das quais longas-metragens, ao longo de cinco décadas. Pela inovação narrativa, temática e plástica, e pela modernidade da sua obra, a estreia cinematográfica de Rocha marca o cinema português, simultaneamente fundando um percurso individual e idiossincrático.

Os seus filmes são líricos, poéticos, complexos, arriscados, revelando um profundo conhecimento das culturas erudita e contemporânea. Estilisticamente, alternam entre a contenção e o excesso melodramático.

Os *Verdes Anos*, *Mudar de Vida* (1966) e *O Rio do Ouro* (1998) distinguem-se pela ligação visceral ao espaço: respetivamente, a Lisboa modernista; a praia do Furadouro, perto de Ovar (de onde, aliás, provinha a família do realizador); um lugarejo numa margem do rio Douro. A última obra de Rocha, *Se Eu Fosse Ladrão... Roubava* é um filme-testamento – um arquivo –, que se distingue por ser construído a partir dos filmes e objetos pessoais de Rocha, assemelhando-se a uma colagem. *A Ilha dos Amores* (1982) e *A Ilha de Moraes* (1984) destacam-se por materializarem a ligação do cineasta ao Japão, inspirando-se na figura de Wenceslau de Moraes, importante escritor português que, em finais do século XIX e início do século XX, também se rendeu à cultura e vida japonesas.

### Filmografia Seleccionada:

*Os Verdes Anos* (1963)  
*Mudar de Vida* (1966)  
*A Ilha dos Amores* (1982)  
*A Ilha de Moraes* (1984)  
*O Rio do Ouro* (1998)  
*Se Eu Fosse Ladrão... Roubava* (2013)

“O Paulo viu-me em qualquer lado (...) Telefonou-me, contou-me o projeto do filme e perguntou se me podia ir ver. Foi a minha casa e pediu para me mexer um bocado, improvisar uma passagem de modelos (...) e acho que foi amor à primeira vista, eu fiquei escolhida para o papel.” Isabel Ruth (in Melo, 1996: 11-12)

# DIVISÃO DO FILME

## 01 CHEGADA A LISBOA

[00:00:00] - [00:11:27]

Afonso, o tio de Júlio, prepara-se para ir esperar o sobrinho à estação de comboios do Rossio. O jovem chega da aldeia para trabalhar na cidade, numa oficina de sapateiro na Avenida de Roma, uma das grandes avenidas do recém-construído bairro de Alvalade. Afonso acaba por não ir receber Júlio, que, com a ajuda de um estranho na rua, encontra o caminho até ao novo local de trabalho.

## 02 ILDA

[00:11:28] - [00:21:25]

Júlio deambula sozinho na zona da oficina. Nesse périplo, cruza-se com uma jovem criada interna, Ilda, que, entre outras tarefas, tem de ir levar os sapatos dos patrões ao sapateiro. Os dois passam a ver-se regularmente, e nasce entre ambos uma amizade. Quando não trabalha, Júlio passeia pela Belavista, zona agrícola adjacente a Alvalade, onde habita em casa do tio.

## 03 NAMORO

[00:21:26] - [00:28:47]

Aligação entre Júlio e Ilda aprofunda-se nos montes e vales da Belavista, que contrasta radicalmente com o bairro modernista onde trabalham. O romance entre os dois floresce numa paisagem pastoril e idílica.

## 04 PASSEIO A CACILHAS

[00:28:48] - [00:36:21]

Afonso resgata Júlio de um domingo de trabalho e leva o jovem casal a passear por Lisboa, mostrando-lhes alguns dos seus trabalhos na instalação de painéis de azulejos de artistas plásticos contemporâneos. Os três percorrem um trajeto que os leva das Avenidas Novas até à Baixa lisboeta e, de seguida, até Cacilhas, onde almoçam.

## 05 NA CASA DOS "SENHORES"

[00:36:22] - [00:47:19]

À noite, Ilda assiste, fascinada, a uma passagem de modelos na televisão. Mais tarde, partilha com a "senhora" os seus sentimentos sobre Júlio, e descobre a relação extraconjugal do "senhor". Noutro domingo, Júlio visita-a em casa e fica a conhecer os espaços e a intimidade daquela residência burguesa. A tarde termina com uma passagem de modelos privada: Ilda exhibe-se a Júlio com as roupas da patroa.

## 06 MATINÉ DANÇANTE

[00:47:20] - [00:55:51]

Noutra tarde de domingo, Júlio e Ilda dançam juntos na matiné de uma sociedade recreativa. Ele sente-se desconfortável por não saber movimentar-se ao ritmo do *rock'n'roll*; ela insiste, entusiasmada e fascinada por um outro homem, que domina os passos de dança. Durante uma breve saída de Júlio, Ilda dança com esse mesmo homem, causando um pequeno escândalo. O casal distancia-se.

## 07 NUMA NOITE LISBOETA

[00:55:52] - [01:02:57]

Afonso leva o sobrinho a sair à noite para o distrair, na Baixa lisboeta. Contudo, Júlio perde a paciência com o tio e passa a noite com um desconhecido inglês, com quem desabafa, e que o apresenta a duas raparigas na rua.

## 08 A CAMISOLA

[01:02:58] - [01:10:59]

Na tarde seguinte, Ilda procura Júlio na casa de Afonso, encontrando apenas uma camisola de mulher, que leva consigo. De saída, avista o jovem no alto de um monte e vai ao seu encontro. Os jovens caminham juntos pela Belavista, onde discutem sobre a camisola, reconciliando-se depois.

## 09 DESENCANTAMENTO

[01:11:00] - [01:23:28]

Na oficina, Júlio, agora displicente e pouco aplicado, é chamado a atenção por Renato, o mestre sapateiro. Num passeio com Ilda pela Cidade Universitária, os namorados conversam sobre familiares, histórias do passado e os diferentes planos de cada um para uma vida partilhada. Já no regresso, à noite, encontram um grupo de amigos da aldeia de Ilda, que segue com eles, deixando Júlio só.

## 10 O CRIME

[01:23:29] - [01:27:12]

Sem avisar, Júlio aparece na casa de Ilda e esfaqueia-a, matando-a. Foge a correr do apartamento. Já na rua, quebra a vitrine de um restaurante com um gesto violento e entra, olhando fixamente para as pessoas, em silêncio, enquanto elas também o observam, receosas e sem falar. O jovem foge pela rua, onde é bloqueado por vários automóveis que com ele se cruzam.

# Questões Cinematográficas

## NARRATIVA

*Os Verdes Anos* é um melodrama com uma estrutura narrativa convencional e económica, apresentando, no entanto, fortes marcas de modernidade cinematográfica. Construído no limiar dos dois grandes paradigmas fílmicos do século XX – o classicismo e a modernidade –, o filme exhibe traços de ambos.

Por um lado, o filme apresenta marcas da convenção narrativa clássica: (1) a trama é desenvolvida em função das ações dos protagonistas, o que significa que é a motivação das personagens que faz a narrativa avançar; (2) o significado do final do filme – que, segundo Bénard da Costa, corresponde à “visão de Portugal, ou de Lisboa, como espaço claustrofóbico, sem saídas, onde tudo se frustra e tudo se agoniza” (1985: 26) – é central na sua retórica ideológica. (3) O filme apresenta contiguidade de espaço, ou seja, sabemos sempre onde nos situamos; a realidade é apresentada de forma ordenada e contínua, fazendo com que (4) a montagem não chame atenção para si mesma, gerando assim um efeito realista.

Por outro lado, *Os Verdes Anos* apresenta marcas da modernidade cinematográfica: (1) o estilo fílmico sublinha e comenta a narrativa, através da mise-en-scène. O cineasta reconhece no espaço da ação particularidades que permitem caracterizar as

personagens, e capitaliza esses mesmos atributos na forma como filma a personagem no espaço. As metáforas que compõem *Os Verdes Anos* chamam a atenção para si mesmas, e, conseqüentemente, para o facto de o filme ser um artifício, uma construção retórica, revelando também que existe alguém que nos “conta” a história a que estamos a assistir. (2) A ambiguidade narrativa que o fim da trajetória de Júlio imprime ao filme também trabalha neste sentido. Afirma Tiago Baptista que “o facto de os personagens não estarem cientes de todos os factos, de a sua ação não ser orientada por objetivos claros, e de as narrativas não terem desfechos claros ou definitivos, produz um efeito de desorientação no espectador” (2013: 143, 144). O crime cometido por Júlio é surpreendente, uma vez que a informação que nos é dada sobre a personagem, até esse momento, não permite perceber de imediato – muito menos antever – o seu ato derradeiro, deixando-nos efetivamente desorientados. A chave da reviravolta reside no último plano do filme que, mais alegórico do que realista, implica um esforço maior por parte do espectador. Por sua vez, este poderá frustrar as nossas expectativas enquanto espectadores habituados pela convenção a que não haja espaço para incertezas e para o inexplicável na narrativa de um filme.



Fig. 4 O ponto de vista de Júlio, ao observar Ilda na rua a partir da oficina.



Fig. 5 Júlio frente a frente com automóveis na cena final alegórica.



## IMAGEM

A imagem de *Os Verdes Anos* é simultaneamente realista e metafórica. Quando Júlio e Ilda se conhecem, no dia em que ele chega a Lisboa, na entrada do prédio onde ela reside, o rapaz observa candidamente pequenos pássaros que esvoaçam na folhagem de um jardim interior. Ilda surpreende Júlio ao sair do elevador, assustando-o e rindo às custas dele que, nervoso, não sabe como abrir a porta do prédio para escapar à humilhação. O primeiro encontro dos dois faz corresponder cada personagem a um tipo específico de espaço: Júlio à natureza, Ilda à cidade (para além de definir a dinâmica da relação: Júlio parecerá incapaz até à sequência final). Esta oposição estende-se também aos espaços que cada um habita: o campo da Belavista e o bairro modernista e moderno de Alvalade. Desta forma, a imagem de cada bairro torna-se na metáfora da identidade da personagem que nele vive.

## SOM

O elemento sonoro que mais se destaca no filme é a banda sonora da autoria de Carlos Paredes (1925-2004), histórico compositor e guitarrista português. Paredes compôs os temas do filme após ter lido um documento de 12 páginas sobre o mesmo escrito por Nuno Bragança, que também adaptou o argumento e redigiu os diálogos. Esses temas, sobretudo o icónico “Canção Verdes Anos”, trazem o fado instrumental (coimbrão) ao filme, tornando a narrativa mais angustiada, teatral e trágica. Na primeira cena de *Os Verdes Anos*, a oposição entre os campos e construções da Belavista e do Areeiro e Alvalade é estabelecida na imagem, mas é o já referido tema musical de Paredes que torna aquele território contrastante no cenário de um melodrama. Desta forma, a banda sonora informa que a história que decorre naquele espaço será dramática e comovente.

## MISE-EN-SCÈNE

Depois de nos apercebermos da correspondência entre Júlio e a natureza e entre Ilda e a cidade, compreendemos que há um significado simbólico por detrás do lugar que as personagens ocupam em campo. Por exemplo, quando Ilda e Júlio passeiam juntos no início da relação, Rocha filma-os em movimento por entre os prédios da Avenida dos Estados Unidos da América. Ao descerem os lanços de escadas que cortam diagonalmente a imagem ao meio, o casal encontra-se no centro do plano, com Ilda posicionada à esquerda de Júlio. Ao lado de Ilda, ocupando quase metade da imagem, situa-se um pequeno relvado com plantas e arbustos; ao lado de Júlio, na outra metade, estacas, um muro e o prédio ao lado do qual caminham. Assim, a aproximação romântica dos dois é representada pela associação espacial de Júlio ao território que caracteriza Ilda, e vice-versa. Neste caso, a mise-en-scène representa a interioridade das personagens enamoradas.

## PERSONAGENS

Júlio, Ilda e Lisboa são as personagens principais do filme, que abre com imagens realistas (no sentido em que produzem o efeito do real) da cidade, terminando com uma encenação alegórica da derrota agonizante de Júlio nela. O rapaz conhece Ilda no dia em que conhece Lisboa, ficando, desta forma, a experiência urbana associada a uma iniciação amorosa que se desenvolve nos trajetos na capital. Deste modo, as vivências da cidade e dos afetos confundem-se na mente de Júlio: ambas desabrocham de forma cândida, mas quando se frustram geram nele a angústia e a revolta que o levarão a assassinar Ilda. A Lisboa representada metaforicamente na cena final do filme é já a experiência urbana de Júlio, comprovando as palavras do monólogo inicial de Afonso, que nos informa que um aldeão “tem de aprender a aguentar-se em Lisboa”.

## TEMPORALIDADE

A morte de Ilda não é filmada, assim como outros acontecimentos de *Os Verdes Anos*, levando a que, nos episódios sem

continuidade aparente, fiquemos perdidos quanto à lógica e cronologia narrativas. (Exemplo de uma descontinuidade menos central é a omissão de ligação entre a cena em que Afonso comenta com os amigos que tem de ir receber o sobrinho à estação de comboios e a seguinte, em que Júlio aguarda pelo tio na plataforma da estação, sem sucesso.) Estas elipses são marca da composição do tempo no cinema moderno, que desconstrói a convenção ao perturbar a continuidade narrativa. Assim, este tipo de cinema chama a atenção para si mesmo, isto é, para o facto de o filme se tratar de um artifício, de uma construção da autoria de alguém, ao invés de o esconder, tal como o cinema clássico fazia.

## ESPACIALIDADE

A oficina de sapateiro onde Júlio trabalha situa-se numa cave de um prédio da Avenida de Roma. Da janela da oficina, ele e os restantes sapateiros observam o movimento das pessoas na rua a partir da janela daquela cave e, por isso, vêm, de imediato, num primeiro plano, os pés dos transeuntes. São espectadores da vida urbana de uma comunidade relativamente à qual se encontram,

literal e figurativamente, abaixo. Rocha reporta, assim, o lugar “inferior” da classe trabalhadora na Lisboa modernista. Também os enquadramentos e a relação entre os elementos que compõem os planos constroem metáforas: na cena em que Júlio sobe a Avenida dos Estados Unidos da América no dia em que começa a nova vida em Lisboa, um plano estático capta-o de costas a caminhar em linha reta no passeio. O fim desta mesma linha – o ponto de fuga da imagem – encontra-se ao centro, onde o crime final será cometido. Nesta cena inicial, o trajeto de Júlio culmina no ponto específico em que a trajetória dele terminará. Ou seja, aqui, no princípio do filme, ele está a tender para o seu fim, levando a que esta pequena cena possa ser interpretada também como a representação de toda a trajetória de Júlio.



Fig. 7 Afonso e amigo na travessia do Rio Tejo.



Fig. 8 Júlio, Afonso e Ilda no topo do Elevador de Santa Justa.

# Análise Fílmica

## UM FOTOGRAMA

[01:10:50]



Este fotograma corresponde ao último plano da sequência da camisola, que surge depois da saída noturna de Júlio. Narrativamente, nesta sequência, os namorados reaproximam-se, depois da tensão que surgira anteriormente entre ambos.

A reconciliação do casal acontece na Belavista, o território de Júlio por excelência – o espaço da natureza –, precisamente o lugar onde a relação amorosa desabrochou. Visualmente, as linhas de força e de luz do fotograma revelam simetria e equilíbrio entre as formas. O horizonte lisboeta divide a imagem horizontalmente, com o céu nublado, que ocupa a maior parte da metade superior da imagem, assombra, de certa forma, o episódio, torna-o sombrio. Do lado esquerdo, vemos a escarpa vertical de um monte e, no fundo do plano, uma grande casa rural. No lado direito do horizonte, reconhecem-se as silhuetas de Alvalade e Areeiro. Assim, o fotograma contrapõe visualmente, em harmonia, os territórios de Júlio e Ilda. Apesar da atmosfera melancólica do momento, há concórdia e afeto entre eles.

Tratando-se de um plano geral de paisagem muito aberto, o tamanho das personagens é bastante menor em relação ao do cenário. O casal está sentado à beira de um charco, que reflete a luz do céu. Este charco ocupa o terço central da metade inferior do fotograma; o contraste entre a luminosidade da água e a escuridão da terra em seu redor gera um ponto de luz e um espelho: as duas figuras estão refletidas na água. Este reflexo subtil traz à imagem a ideia de duplicação, de significado duplo: afinal, a intimidade do casal é mais complexa do que harmoniosa. Ao revelar-se numa segunda imagem, dá pistas sobre a existência de outra faceta, mais obscura.

Aqui, o território do casal não é rural, nem urbano: é lunar. É ali que o casal se pode reconciliar, fora dos mundos de ambos. Rocha revela, assim, numa única imagem, a impossibilidade daquela relação.

## UM PLANO

[01:13:29] - [01:14:34]

Os planos de *Os Verdes Anos* são curtos, levando a que haja muitos cortes a ligá-los na montagem, contribuindo também para a criação de uma narrativa económica, fluida e rápida.

Este é um dos planos mais longos do filme (com um minuto de duração), o travelling que acompanha o passeio de Júlio e Ilda num espaço verde na Cidade Universitária, enquanto discutem projetos e ideias para a vida.

Neste plano-sequência, que dá o tom a toda a sequência naquele lugar, é exposta informação essencial sobre ambos de forma direta. O plano decorre numa zona moderna da cidade, mas o cenário

escolhido é bucólico. As figuras dos protagonistas movimentam-se com delicadeza na vegetação envolvente; chegam mesmo a sair de campo, quando um arbusto ou o tronco de uma árvore se interpõe entre eles e a câmara. O conteúdo e tom da conversa e as linhas modernas do vestuário e adereços das personagens contrastam com a natureza emergente e atemporal. Trata-se de um dos planos do filme que demonstram exemplarmente a ligação essencial, direta e dramática entre Júlio e a natureza. Por sua vez, esta ligação reflete a influência do cinema japonês e da cultura visual asiática na sensibilidade criativa de Rocha (Lisboa: 2017), pela forma como revela uma paisagem vívida associada ao movimento horizontal.

1



No que respeita à escala de planos, o plano-sequência abre com um plano aproximado. Os protagonistas movimentam-se na direção da natureza, da esquerda para a direita, deixando para trás a civilização moderna, que, aqui, é representada pelos candeeiros de rua altos do lado esquerdo do fotograma.

2



A câmara acompanha o ritmo dos corpos sobre um fundo de vegetação. Troncos, galhos e folhagem de arbustos e árvores criam linhas de força orgânicas e texturas irregulares, sempre diferentes. A paisagem fulgurante ao redor representa a afirmação da força da vida, que o próprio movimento das personagens confirma.

3



A folhagem ocupa toda a imagem: as personagens situam-se dentro da vegetação, enquanto falam sobre os seus sonhos. Desta forma, o plano torna-se mais afirmativo e idílico, demonstrando ao mesmo tempo a comunhão do casal que partilha objetivos de vida: uma intimidade exclusiva, sublinhada pelo lugar que eles ocupam neste preciso momento - simultaneamente em campo e fora de campo.

4



Júlio e Ilda entram em campo, agora já num plano de corpo inteiro, ocupando o centro da imagem. A ligação entre paisagem e personagem revela-nos um breve momento afirmativo e bucólico do casal, informando-nos também sobre o desejo e a motivação das personagens, essencial para a compreensão de toda a sequência em que se insere.

# UMA SEQUÊNCIA

[01:13:06] - [01:23:28]

1



2



3



4



5



6



7



8



9



Esta sequência retrata os acontecimentos ocorridos “nessa tarde”, tal como Afonso afirma em off, referindo-se aos antecedentes do crime cometido por Júlio na noite daquele mesmo dia. À tarde, Júlio e Ilda passeiam pela zona da Cidade Universitária e do Hospital de Santa Maria e no jardim do Campo Grande, obras projetadas e construídas pelo Estado Novo.

Do ponto de vista narrativo, este excerto expõe as divergências entre os planos de vida de Ilda e Júlio, enquanto descobrem juntos – ou continuam a descobrir – uma zona nova da cidade. Este é um filme de primeiras descobertas: dos espaços, dos amores, de fronteiras, da vida. O próprio título da película informa-nos sobre isso mesmo: “os verdes anos” invocarem a ideia do tempo da juventude e, com ele, um momento de frescura, abertura, iniciação, maturação, experiência

e, possivelmente, de aprendizagem. No início do filme, a música dramática de Carlos Paredes e o monólogo de Afonso alertam-nos para o facto de esta (poder vir a) ser uma história sobre destinos trágicos, trajetórias de vida frustradas. O filme desenvolve-se nesta tensão constante entre, por um lado, a experimentação da potencialidade da vida e, por outro, o drama iminente.

Esta é, então, a sequência em que assistimos ao afastamento progressivo entre as personagens, denunciando o fim condenado da relação. Os diálogos entre ambos parecem tratar-se de uma conversa única, fazendo com que o som – o diálogo – confira unidade narrativa à sequência, mais concretamente, uma mesma conversa tida ao longo de uma tarde, em que vários espaços são percorridos: (1) os jardins da Cidade Universitária, (3) uma zona verde não-projetada perto

da Reitoria da Universidade de Lisboa, (5) o átrio desse mesmo edifício, (12) um pequeno bosque e, finalmente, (17) os jardins do Campo Grande.

O trabalho de representação dos atores, o enquadramento dos planos e a mise-en-scène revelam como o tom da conversa se torna gradualmente mais grave e dramático. A expressão dos rostos de Isabel Ruth e de Rui Gomes transforma-se durante a sequência, (13) ficando mais rígida e tensa quando (14) Júlio afirma que quer casar com Ilda, (15) para quem a ideia é absurda. É também neste momento que os planos se tornam mais apertados, isto é, as personagens passam a ser filmadas em planos aproximados, permitindo-nos observar melhor a expressividade dos atores, ao mesmo tempo que esses planos os fecham no enquadramento. Contudo, o cenário – a paisagem – nunca deixa de ser relevante, daí que não existam grandes planos. (12-15) É na natureza que a relação amorosa continua a desenvolver-se.

Por seu lado, a mise-en-scène vai aprofundando o significado dramático de cada cena: a fotografia de Luc Mirot é particularmente bem conseguida neste sentido. Os jogos de luz, assim como a coreografia

entre figuras humanas, troncos de árvores e linhas dos passeios, (12-15) na cena do piquenique e (16-19) na cena do passeio no Campo Grande, ajudam à compreensão das dinâmicas desses momentos. Aí, o espaço ao redor e a iluminação são instrumentalizados, precisamente, para veicular (12) o distanciamento entre os namorados (Júlio iluminado, Ilda à sombra), (15) a associação de Júlio à natureza (encontra-se sempre próximo ou encostado a tronco de árvores) e (19) o seu isolamento e a solidão (Júlio caminha sozinho, aparentemente sem destino, no passeio cimentado do jardim).

Esta sequência revela também a força e o caráter de Ilda, quando (3) espicaça Júlio, a quem diz “Tens de arranjar um quarto barato, enquanto tens tempo de procurar. (...) Mas tu não podes continuar a fazer o trabalho de um homem e receber o ordenado de um gaiato! Tens de te fazer valer. Ou queres ficar toda a vida a um canto a trabalhar para os outros? (...) Se eu estivesse no teu lugar, eu dizia-te como é que era!”. Há sempre um tom autoritário, crítico e moralista no discurso dela, à exceção dos momentos em que expõe a sua interioridade ao namorado: (8) “Às vezes, até tenho o fastio de ser mulher. (...) Mas não vou passar a

10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



vida assim, ah isso é que não! Antes quero passar pior a trabalhar para mim. (...) Mas não foi de uma maneira, vai de outra. Gosto de costura, tenho habilidade e vais ver como é”, afirma. Ilda é uma mulher psicologicamente densa, forte, motivada, empenhada, consciente da sociedade patriarcal em que está inserida, e bastante ambiciosa. A cena da passagem de modelos em casa dos patrões e assim como toda esta sequência revelam uma personagem muito bem definida; as suas motivações, os desejos e as ações são explícitos e coerentes entre si.

Do ponto de vista da relação entre território geográfico e personagem, a sequência segue a lógica de organização de espaço do filme.

As experiências de espaço de Júlio e Ilda são tão existenciais quanto políticas. (8) *A Epístola de S. Paulo aos Romanos* [“(...) e os que resistem trarão sobre si mesmos a condenação”], assim como (11) os restantes painéis decorativos de Almada Negreiros (1893-1970) na fachada da Reitoria da universidade reforçam a condição subjugada das personagens. Tiago Baptista defende que “[o]s edifícios da Cidade Universitária de *Os Verdes Anos* acabam por funcionar (...) como (5-6) metáfora da opressão e da exclusão social das personagens, que são atraídas para junto dos edifícios,

mas que, muito significativamente, não podem neles entrar e (9-10) parecem reduzidas a vê-los apenas a partir do exterior” (2005, 175).

O próprio Paulo Rocha comentou sobre a cena, afirmando sobre ela que “tem um certo valor, digamos, simbólico, porque é aquele o local onde os jovens portugueses aprendem. Há uma certa relação entre o saber e a juventude, de que ele, por exemplo, está privado. (...) Eu pergunto a mim mesmo, faço esta pergunta que é uma espécie de exclamação dentro do filme: como é que havendo tanta gente com tanta ciência estes pobres diabos estão aqui sem saber nada? Porque é que não se ajudam? Há uma situação em que os deuses estão calados, em que a Pátria portuguesa importante está calada, enquanto aqueles dois pobres diabos estão ali a debater” (Melo: 1996, 57).

Com efeito, e regressando à linha narrativa amorosa, a sequência na Cidade Universitária, com todos estes níveis de leitura, encena de forma simbólica a retirada de Ilda da relação, (18) quando encontra um grupo de amigos conterrâneos e deixa Júlio sozinho, seguindo com eles. (19) É nestes seus momentos a sós que o protagonista possivelmente planeará o inesperado crime.

## Resumidamente...

Esta sequência revela o afastamento progressivo entre as personagens, denunciando o fim condenado da relação, enquanto passeiam por outra zona projetada e construída pelo Estado Novo, a Cidade Universitária.

A sequência pode ser analisada em função da narrativa amorosa e da ligação entre personagem e espaço público, sendo que ambas as perspectivas, juntas, oferecem pistas para a compreensão da motivação de Júlio para cometer o crime. Em todo o caso, tal como Afonso diz em off, “Para perceber o que aconteceu nessa noite, era preciso que eu soubesse o que aconteceu nessa tarde. Sei que andaram a passear. Não sei

mais nada”. Esta sequência informa-nos, então, sobre aquilo que Afonso nunca saberá.

A força de carácter de Ilda, a frustração de Júlio, a disparidade dos respetivos projetos pessoais, tudo isto é revelado e/ou confirmado neste excerto. Na natureza, a conversa íntima expõe histórias do passado, angústias e planos futuros – no fundo, as questões existenciais das personagens. Na arquitetura modernista e opressora da Cidade Universitária, a dimensão existencial e sociológica do diálogo torna-se mais crítica, mais política. No jardim – por definição, um espaço de disposição controlada de elementos da natureza –, a relação chega a um fim.

## O PONTO DE VISTA DA ARQUITETURA E DA NATUREZA

A ação do filme decorre nas zonas de fronteira de uma cidade modernista e moderna, recorrendo à arquitetura e à natureza para melhor expor as emoções e os eventos retratados.

Afirma o arquiteto Souto de Moura: “O filme passa-se nessa tensão de mostrar as duas faces da mesma moeda, não só no território e na geografia, mas também nos próprios elementos da arquitetura. (...) [N]ão tem aquela visão fundamentalista de que a cidade é a fonte dos defeitos, que o mal estava todo na arquitectura moderna” (Neves: 2014, 41). Neste sentido, o filme não julga o espaço, antes instrumentaliza-o.

Na sequência na Cidade Universitária, a grandiosidade arquitetónica, assim como as personagens históricas e mitológicas dos painéis decorativos de Almada Negreiros, encenam um argumento teórico: aquela arquitetura, aquela cultura, oprime e exclui aqueles que só podem observá-la, de fora.

Por um lado, a arquitetura repele a personagem, ou enclausura-a: a janela horizontal, ao nível dos pés dos transeuntes, da oficina de Júlio é sinal disso mesmo. Por outro lado, a natureza onde Júlio se sente mais confortável é o espaço do namoro por excelência; é lá que se dá a experiência romântica dos afetos.

Os *Verdes Anos* alterna entre estas duas vivências de espaços, que servem a narrativa e documentam um tempo histórico concreto da Lisboa moderna e fascista. A sequência apresenta exemplarmente esta dinâmica: ao passeio pela zona verde em que Ilda e Júlio imergem, segue-se a visita à grande fachada da Reitoria da Cidade Universitária, para depois almoçarem num bosque nas imediações. Por fim, já nos jardins do Campo Grande, o casal separa-se, seguindo direções opostas.

# O Filme em Diálogo

## OUTROS FILMES | OUTRAS ARTES

*Os Verdes Anos* atenta sobre o seu próprio tempo, documentando-o. É possível distinguir nele várias formas de inscrição de (obras de) arte, vários intertextos. Isto é, encontramos no filme obras de arte de artistas de renome seus contemporâneos – a obra de arte enquanto motivo narrativo –, tal como encontramos quadros e pequenas estatuetas na casa dos patrões de Ilda – a obra de arte enquanto adereço da mise-en-scène. Finalmente, também nos deparamos com o que podemos definir como influência e/ou citação de outras obras, inclusivamente outros filmes, no próprio filme.

Sobre a obra de arte enquanto motivo narrativo: na cena em que Afonso mostra a Júlio e Ilda o resultado do seu trabalho, também Paulo Rocha nos apresenta a nós, espectadores, os painéis do Café Vá-Vá, da autoria da pintora Menez (Maria Inês Ribeiro Fonseca) (1926-1995). Era aí que Paulo Rocha reunia regularmente com a elite

lisboeta intelectual e artística da época, um espaço caro ao Novo Cinema. Na cena seguinte, as três personagens observam o pórtico da autoria do ceramista Querubim Lapa (1925-2016) na fachada da Loja Rampa, no Chiado, que deixou de existir em 1980. Ao exibir estas obras, do mesmo modo que exhibe a vista do Elevador de Santa Justa, na Baixa, Rocha está a equiparar dois objetos de contemplação: a arte e a paisagem.

Sobre a obra de arte enquanto adereço da mise-en-scène: o décor auxilia na caracterização dos mundos que o cinema apresenta, materializando-os. A casa dos patrões de Ilda (na realidade, a casa dos pais de Paulo Rocha, no edifício do Vá-Vá) é um universo em si mesmo na dinâmica dos espaços do filme. Uma casa burguesa com quadros e estatuetas: no fundo, objetos de contemplação no espaço privado de quem tem tempo e disponibilidade para a observação prazenteira.



Fig. 9 Ilda e Júlio observam os painéis da autoria da pintora Menez.



Fig. 10 Afonso aponta para o pórtico da autoria do ceramista Querubim Lapa.

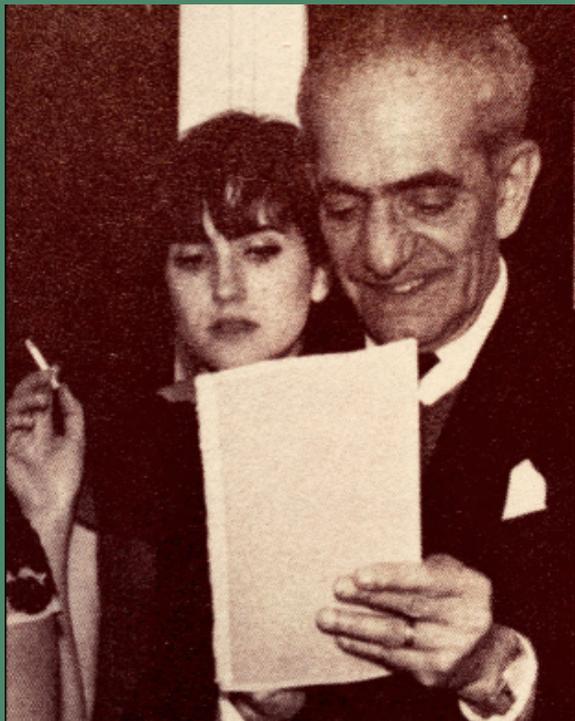


Fig. 11 Isabel Ruth e José de Almada Negreiros, c. 1964.

## A ARQUITETURA E O DESENHO DOS PÓRTICOS DA REITORIA

A arquitetura e o desenho dos pórticos da Reitoria da Cidade Universitária, em Lisboa, são, simultaneamente, motivos narrativos e adereços da mise-en-scène. Júlio e Ilda vão ver as obras recém-inauguradas do regime, dando continuidade ao trajeto que percorrem no filme. A monumentalidade do edifício, assim como as suas linhas retas e portentosas, apequenam as figuras de ambos, que nele não entrarão. Os desenhos de Almada Negreiros, gravados nas lajes de pedra da entrada da Reitoria surtem o mesmo efeito, no sentido em que as divindades e figuras históricas ali inscritas representam a demanda incessante pelo conhecimento. Elas procedem ao elogio do Saber, dignificando o edifício, objetivo final do regime para os seus edifícios oficiais (Pascoal: 2011, 128). Ou seja, Júlio e Ilda não terão acesso ao conhecimento que aquele edifício (arquitetura e decoração) representa e possibilita.

## PINTURA: JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT

*Souvenir de Mortefontaine* (1864) é um exemplo de influência interartística em *Os Verdes Anos*.

Conta Jorge Silva Melo que, durante a sua estada em Paris, Paulo Rocha conheceu e observou a pintura a óleo do pintor francês Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) no Museu do Louvre, e que, sobre o quadro, Silva Melo e Rocha falaram amiúde nas suas conversas pessoais (2016).

A representação do efeito do vento na paisagem, a escala da figura humana na natureza, a harmonia e equilíbrio entre as formas, tudo isto foi sendo trabalhado na filmografia de Paulo Rocha, a começar pela sua primeira obra.

## CINEMA: KENJI MIZOGUCHI

Tal como no plano do passeio na Cidade Universitária de *Os Verdes Anos*, a sequência em que os primos caminham no campo de *Musashino Fujin/A Senhora de Musashino* (1951), realizado pelo cineasta japonês Kenji Mizoguchi, conjuga a comunhão do casal com o movimento de ambos por entre uma vegetação e folhagem fulgurantes. A força da vida é figurada na natureza, à qual, naquele momento, as personagens pertencem. Estes episódios de ambos os filmes representam o idílio possível, imediatamente antes do seu fim. Os travellings que acompanham os movimentos das personagens acrescentam emoção aos respetivos momentos.

Fig. 12 A natureza fulgurante de *Souvenir de Mortefontaine* (Corot, 1864).



Fig. 13 Primos caminham no campo em *A Senhora de Musashino* (Mizoguchi, 1951).



# A Recepção do Filme

Os Verdes Anos estreou a 29 de novembro de 1963, nos cinemas São Luís e Alvalade, em Lisboa. O filme foi um falhanço comercial à época, pois, como afirma Paulo Cunha, “[o] público de cinema português padecia, segundo o diagnóstico do novo cinema, de falta de oferta cultural válida e de excesso de produtos de uma indústria apostada na reprodução de obras estereotipadas e de sucesso fácil” (2007, 355). Independentemente da reação nacional, o filme arrecadou o Prémio Vela de Prata para a Melhor Primeira Obra no Festival Internacional de Cinema de Locarno e elogios da consagrada revista Cahiers du Cinéma.

Já a crítica portuguesa especializada não foi unânime na sua apreciação. Afirma M. S. Fonseca que “[a] crítica, dominada pela ‘urgência social’ que obrigatoriamente exigia às obras ‘uma estrutura verdadeiramente dialética’ (a expressão é da época), agarrou-se à história, ainda por cima com um tema tão socialmente comprometedor, do jovem provinciano que chega à cidade, apostando tudo nesse confronto entre campo e cidade» (1985). A modernidade do filme e a incompreensão da crítica referida por M. S. Fonseca ligam-se não só ao investimento na mise-en-scène por parte de Rocha,

mas também às divisões internas no seio da crítica portuguesa. Os críticos (minoritários) de esquerda – que a revista Vértice reunia, por exemplo – desvalorizavam filmes sem agenda política. Assim, aquele comentário de M. S. Fonseca, que era politicamente conservador, pode ser interpretado enquanto investida contra os críticos comunistas.

Vinte e poucos anos depois da estreia do filme, João Bénard da Costa, diretor da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, escreve: “[s]e o filme não envelheceu uma ruga e se vê hoje com o maior espanto, é porque a história dos infelizes amores da ‘sopeira’ e do ‘sapateiro’ é esvaziada de qualquer verismo para ficar agarrada ao conflito de décors e ao conflito de actores. (...) Os Verdes Anos é um filme charneira na história do cinema português” (1985: 26).

É com a passagem do tempo que o filme adquire unanimidade crítica no que respeita à sua relevância histórica e estética. A 29 de dezembro de 2012, no dia da morte de Rocha, o crítico Mário Jorge Torres escreve: “Cerca de 50 anos depois, [Os Verdes Anos] permanece vivo e perturbante, como um retrato de família de um país e de uma sociedade em ruptura e em carne viva” (2012).



Fig. 14 Ilda pensativa, depois do desfile com as roupas da patroa.



Fig. 15 Ilda e Júlio dançam num domingo à tarde.

# Sugestões Pedagógicas

## ANTES DA PROJEÇÃO

### EXERCÍCIO 1

Mostrar aos alunos os primeiros três minutos do filme, duas vezes de seguida. Com algumas palavras-chave inscritas no quadro/ecrã (exemplos: tempo/espço/temas referidos/música), dividir os alunos em grupos e, no fim da visualização do excerto, lançar um diálogo sobre as questões e os itens propostos; comparar as diferenças entre as apresentações dos grupos.

#### APRENDIZAGENS

Compreender que há diferentes possibilidades numa narrativa audiovisual; compreender algumas noções básicas sobre a narrativa de um filme e sobre as restantes componentes também elas narrativas.

## DEPOIS DA PROJEÇÃO

### EXERCÍCIO 1

Depois de efetuar o primeiro exercício a pôr em prática antes da projeção do filme, e depois de o projetar, voltar a mostrar aos alunos os primeiros três minutos do filme. A partir das mesmas palavras-chave inscritas no quadro/ecrã, dividir os alunos em grupos, lançar um diálogo sobre as questões/itens e comparar as diferenças entre as apresentações anteriores dos grupos e as novas.

#### APRENDIZAGENS

Perceber mais aprofundadamente a relevância que a abertura de um filme pode ter ao nível da criação de expectativas nos espectadores; estimular o grupo para o debate/a capacidade de síntese/o espírito crítico/a imaginação.

### EXERCÍCIO 2

Dar a ouvir o tema musical principal do filme e orientar os alunos para descreverem como imaginam que poderá ser aquele momento no filme. Chamar à atenção que vão voltar a ouvir e a ver aquele momento posteriormente, e que irão refletir sobre isso.

#### APRENDIZAGENS

Compreender que na imagem em movimento todos os elementos são importantes. A banda sonora (som e silêncio, música, diálogos, narração e outros efeitos) fornece elementos essenciais que moldam o filme.

### EXERCÍCIO 2

Após a projeção, através do diálogo com os alunos, situar o filme genericamente no seu contexto histórico, no quadro de caracterização do longo período do autoritarismo que se viveu em Portugal no século XX, época em que o imobilismo político e a estagnação do mundo rural contrastavam com fenómenos de migrações internas e um assinalável surto urbano. Trata-se de uma dicotomia que está bem espelhada no filme, que o torna numa fonte de trabalho para a análise histórica e cultural da época.

### APRENDIZAGENS

Contextualizar um filme no tempo e no espaço; compreender a relevância do cinema para o estudo de determinadas épocas/conjunturas e processos históricos e culturais.

### EXERCÍCIO 3

No filme, há uma componente de passagem para a idade adulta (Júlio tem 19 anos) e de perda da infância. A personagem de Júlio “dialoga” com um momento específico de expansão urbana da cidade de Lisboa nos anos 1960/70, no contexto das temáticas da estagnação do mundo rural, surto urbanístico e consequente degradação da qualidade de vida na cidade - objetos de estudo em História, precisamente a propósito desta época.

Desafiar os alunos a descreverem como evolui a relação afetiva dos dois protagonistas, Júlio e Ilda, a partir da sua relação com a cidade moderna. Que diferenças se podem identificar na forma como Júlio e Ilda convivem com a cidade moderna? A cidade aproxima-os ou afasta-os? Os alunos podem fornecer uma lista de exemplos retirados do filme, que aludam a um e outro caso: Júlio refugia-se no espaço rural com crianças, ou vai à pesca sozinho, e não se sente bem na cidade, que não conhece; Ilda imagina-se vestida com as roupas e sapatos da patroa, sonha com isso, frequenta e relaciona-se bem com os espaços urbanos.

### APRENDIZAGENS

Perceber que, em arte e em cinema, é possível estabelecer correspondências múltiplas entre linguagens, ambientes visuais e sonoros, espaços, personagens, aproximações e conflitos.

### EXERCÍCIO 4

Escolher e analisar com os alunos o fotograma 14 da análise de sequência.

O que é que se pode observar numa imagem parada? Como é que os elementos, pessoas, objetos estão dispostos/organizados na moldura? Em que momento da relação se pode integrar esta imagem? De que forma a luz afeta o que é visto? Que distância existe entre a câmara e as personagens? Que ângulo foi escolhido? Se fosse outro ângulo, o resultado seria o mesmo?

### APRENDIZAGENS

Compreender a intencionalidade de uma obra a partir das linhas essenciais da linguagem visual; sensibilizar os alunos para a noção de que numa imagem, cada elemento transporta sentido; potenciar o entendimento do filme através da descoberta das relações entre as personagens.

### EXERCÍCIO 5

Com recurso à sinopse e à divisão do filme propostas no dossiê, e utilizando o método de pergunta e resposta, construir com os alunos, oralmente, um resumo breve do filme, de modo a garantir que a maioria dos alunos entendeu as linhas narrativas principais da história.

### APRENDIZAGENS

Desenvolver a capacidade de síntese/debate/comentário/espírito crítico/imaginação; estimular a construção de narrativas.

## EXERCÍCIO 6

Através do diálogo, trabalhar com os alunos toda a cena final do filme, chamando a atenção para a intensidade dramática do desenlace da narrativa, questionando-os sobre se teriam propostas para um desenrolar alternativo da conclusão do filme, ouvindo as suas escolhas e fundamentações relativamente ao ponto de partida e de chegada da personagem de Júlio.

### APRENDIZAGENS

Distinguir elementos que ajudam a caracterizar uma personagem numa narrativa de ficção; perceber arcos de evolução/crescimento/regressão/conflito nos comportamentos das personagens; compreender o carácter subjetivo inerente ao desenlace de uma história; saber interagir com os outros, no respeito pela diferença de opiniões e pela diversidade de pontos de vista.



Fig. 16 Júlio e Ilda conversam nos campos da Belavista.



Fig. 17 O casal conversa sobre uma ruína.

# Referências

## IMAGENS

© Os Verdes Anos, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema/Midas Filmes, 2015.

Exceto:

Fig. 3 - © Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Fig. 11 - © Espólio ANSA.

Fig. 12 - © WikiArt. Visual Art Encyclopedia.

Fig. 13 - © *Musashino Fujin*, BFI, 2004.

## FILMOGRAFIA

Mizoguchi, Kenji. (1951) *Musashino-Fujin/ A Senhora de Musashino*.

Renoir, Jean. (1962) *Le Caporal Épingle*.

Rocha, Paulo. (2013) *Se Eu Fosse Ladrão... Roubava*.

\_\_\_\_\_ (1984). *A Ilha de Moraes*.

\_\_\_\_\_ (1982). *A Ilha dos Amores*.

\_\_\_\_\_ (1998). *O Rio do Ouro*.

\_\_\_\_\_ (1966). *Mudar de Vida*.

## BIBLIOGRAFIA

AA. VV. Como quem atira uma bomba. In Melo, J. S. (ed.) (1996) *Paulo Rocha. O Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 55-80.

AA. VV. O filme é uma espécie de mesa onde toda a gente traz aquilo de que for capaz. In Melo, J. S. (ed.) (1996) *Paulo Rocha. O Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 11-34.

António, L. (1964). O actual cinema português. Depõe o jovem Paulo Rocha - autor de 'Os Verdes Anos'. *Jornal de Letras e Artes*, 135 de 06 de maio, 3 e 10.

Baptista, T. (2013). O Cinema Moderno Português. In U. Luís (ed.), *Revoluções: Arquitectura e cinema nos anos 60/70*. Porto: Ruptura Silenciosa, 133-147.

\_\_\_\_\_ (2005). Na minha cidade não acontece nada: Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo). *Ler História*, 48, 167-184.

Costa, J. B. da (1985). Cinema Novo Português: Revolta ou Revolução. *Cinema Novo Português, 1960/1974*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Cunha, P. (2007). O Público e o Novo Cinema Português. *Estudos do Século XX*, 7, 349-360.

Fonseca, M. S. (1985). *Os Verdes Anos / 1963* (Folha da Cinemateca). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Melo, J. S. (ed.) (1996). *Paulo Rocha. O Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Neves, J. (ed.) (2014). *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Porto: Dafne Editora.

Torres, M. J. (2012). "Paulo Rocha: o realizador que 'viveu' cinema". *Público*, 29/12. Disponível em <https://www.publico.pt/2012/12/29/culturaipilon/noticia/paulo-rocha-referencia-incontornavel-de-um-cinema-livre-e-inconformista-1578955>

Pascoal, A. M. (2011). As figuras greco-romanas de Almada Negreiros na Cidade Universitária de Lisboa. *Boletim de Estudos Clássicos*, 55, 109-132.

OS VERDES ANOS / PAULO ROCHA

# PNC

PLANO NACIONAL DE CINEMA

Design e Paginação Luísa Lino  
Revisão de Texto Marta Lisboa  
PNC 2021

