

## A produção como variável estética na construção formal do filme *Os Verdes Anos* a partir dos seus materiais

Caterina Cucinotta<sup>1</sup>  
Jesús Ramé<sup>2</sup>

### Introdução

Este artigo pretende refletir sobre as novas tendências relacionadas com o *materiality turn* das ciências sociais e das ciências humanas que tanto tem influenciado os *film studies* e os *media studies* nos últimos anos. Quando aplicado ao cinema, o conceito de *materialidade* remete para os diferentes elementos que interagem na realização de um filme: ferramentas, objetos, tecnologia, lugares, espaços e corpos.

É condição epistemológica que os pressupostos teóricos tenham uma aplicação concreta na análise de filmes, decidindo concretizar-se esta reflexão teórica através da análise de uma obra que permita perceber claramente as dialéticas sugeridas pelos materiais no cinema. O filme *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, além de marcar o início do chamado Novo Cinema português com uma série de inovações e pioneirismos que, historicamente, assinalam uma época diferente da anterior, é um exemplo abundantemente interessante de materialidade numa narrativa visual.

Este filme revela uma vontade de materializar novas ideias, apesar dos poucos meios à disposição do realizador, produtor e técnicos. Podemos chamar a esta relação entre grandes ideias e pequenos meios “modalidade artesanal”, cuja transferência para a produção prática de um filme resulta em repercussões estéticas e numa nova forma de tratamento das imagens.

Ponderamos, também, que possa existir uma relação intrínseca entre estas novas formas de produzir imagens, com início em 1963, e um conceito indicado por outro realizador português, António Reis, em 1989, como fio condutor para a leitura de alguns dos seus filmes. Nesse ano, depois de uma apresentação pública na Cinemateca Portuguesa da longa-metragem *Rosa de Areia*, que viria a ser o seu último filme em conjunto com Margarida Cordeiro, Reis sugeriu uma chave para a leitura do filme, uma metodologia de tratamento das imagens a que chamou “estética dos materiais” (Cautela cit. in Lobo & Moutinho 1997, 235).

---

<sup>1</sup> IHC - Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, 1099-085 Lisboa, Portugal.

<sup>2</sup> Universidad Rey Juan Carlos, Camino del Molino, s/n, 28943 Fuenlabrada, Madrid, España.

Tal como pensada por António Reis e Margarida Cordeiro, a estética dos materiais<sup>3</sup> tomava como ponto de partida a relação estabelecida entre a câmara e os elementos, cujo significado mudava de acordo com o resultado final filmado.

Ali, de facto, joga-se com os materiais mais duros e puros, desde a rocha granítica e basáltica, a areia (sempre a areia), às palavras (como pedras), às cores, aos tecidos, aos ladrilhos, aos azulejos, à água, às palhas, ao vinho (do Porto!), ao mar das searas, ao oceano da terra, praticamente todas as texturas físicas que ali comparecem. (Cautela cit. in Lobo & Moutinho 1997, 235)

Analisando algumas sequências do filme *Os Verdes Anos*, focaremos a nossa atenção sobre os materiais e a metodologia de posicionamento no espaço fílmico do enquadramento. Notaremos como algumas matérias determinam narrativas visuais, paralelas ao enredo principal. A roupa, os objetos e as ambientações, exteriores e interiores, podem evidenciar a sua presença como ornamentos, porém, considerando o *materiality turn* dos *film studies*, a estética dos materiais não só se torna explícita como também se relaciona com outras correntes filosóficas que reflexionaram sobre o cinema e as suas potencialidades expressivas visuais.

Não querendo forçar a criação de ligações diretas entre metodologias de trabalho no cinema e especulações filosóficas, no final do ensaio e depois da análise das sequências fílmicas, remetemos para alguns conceitos de estética aplicada ao cinema que revelam alguma proximidade teórica ao *materiality turn*.

Decidimos focar a nossa atenção nalgumas citações de György Lukács, que, já em 1913, apontava para a estética como uma das disciplinas que devia ocupar-se tanto da obra fílmica e da sua criação, quanto da sensibilidade do ser humano para o meio fílmico na sua experiência estética, sem esquecer o contexto no qual se produzem os filmes.

Do cinema, dado que esta arte havia sido abordada ‘tanto como ferramenta de uma aprendizagem educativa, quanto como uma nova e barata concorrência ao teatro; por um lado, no sentido pedagógico e, por outro, no sentido económico. Contudo, apenas uma minoria considera que uma nova beleza é, antes de mais, beleza, pertencendo à Estética a tarefa de a definir e valorizar.’ (Lukács 2019 [1913], 159)

De acordo com Claramonte, assistimos, por parte de Lukács, à criação de três interesses estéticos que parecem pertinentes para a nossa investigação:

---

<sup>3</sup> Cucinotta aprofundou este conceito em Penafria, Baggio, Graça, Araujo 2016, 153-173.

- uma teoria da produtividade artística, da obra de arte como meio homogêneo;
- uma teoria da sensibilidade estética, das práticas e experiências estéticas;
- uma teoria que incorpore as duas anteriores na qualidade de fenômenos históricos e sociais. (Claramonte 2016, 121)

### 1. *Os Verdes Anos*: o verde e o preto e branco

O Novo Cinema nasce em Portugal como contraposição a um cinema velho, já agonizante, um “inimigo a pedir extermínio” (Monteiro 2000, 332). Nasce, porém, no seio de uma ditadura e, através desta, beneficia de financiamentos e formações que, juntamente com a Fundação Calouste Gulbenkian, marcam o arranque de novos cineastas, técnicos, atores e atrizes. Se, no princípio, irrompe como um conceito, um desafio, uma nova maneira de fazer cinema, na era contemporânea, através de uma releitura dos materiais como ponto focal de análise, acrescenta-se uma nova maneira de ver o cinema.

O filme *Os Verdes Anos* torna-se também especial porque mostra, nas palavras de McLuhan, um *contexto* e um *anticontexto* (McLuhan 1966, 357). Por um lado, o contexto de um cinema antigo consolidado e, por outro, um anticontexto que desvela a organização dos mesmos recursos em função de uma nova expressividade e de uma nova poética.

O filme conta a chegada de Júlio, um rapaz de 19 anos, a Lisboa, onde vai viver para casa de um tio e começa a trabalhar como sapateiro. Através dos sapatos, conhece Ilda, uma rapariga empregada numa casa das Avenidas Novas, cujo proprietário é um engenheiro rico. Ilda e Júlio começam a sentir algumas afinidades, falam do futuro e aprofundam o conhecimento um do outro. Estas afinidades são repentinamente quebradas pelo rapaz, que não aguenta o peso da cidade e das ideias libertinas de Ilda, que prefere estar com os amigos em vez de casar com Júlio. O final é tão trágico quanto inesperado.

Ao longo da história, assistimos aos encantadores passeios do casal pela cidade e nos arredores do aeroporto, onde, no início dos anos sessenta, tudo era verde, havia rios, árvores e colinas até onde os olhos podiam ver. Durante o genérico inicial do filme, vê-se um panorama com algumas casas ao fundo e as palavras “António da Cunha Telles apresenta”; a panorâmica continua e, ao enquadrar duas oliveiras, aparece “Isabel Ruth – Rui Gomes em”; finalmente, em *fade*, ainda com o enquadramento das duas oliveiras ao fundo, entra o título do filme em letras um pouco maiores: “Os verdes anos”.

A essência do filme e do fazer o filme já foi mostrada: António da Cunha Telles põe-se ao serviço da paisagem, enquanto Paulo Rocha insere duas oliveiras, Isabel Ruth e Rui Gomes, para contar uma história sobre aqueles verdes anos, aquelas duas árvores, também verdes. Verde, este, que é totalmente simbólico, seja no suporte da película, que filma tudo em preto e branco, seja no

elemento intrínseco que imaginamos ser a cor da própria paisagem.

Continuando a análise destes primeiros minutos do filme, durante o monólogo do tio à janela, Paulo Rocha parece voltar a uma espécie de inversão, uma leitura sob a perspectiva dos materiais. Acaba-se a cristalização do visionamento, inicia-se uma leitura linear.

Na sequência do tio a fazer a barba, a relação entre o *décor* e a personagem ganha uma explicação linear através da *voz-off*. O monólogo do tio inicia-se com o seu olhar através da janela, numa nova perspectiva apresentada por António da Cunha Telles, interpretada por Isabel Ruth e Rui Gomes, e realizada, ou materializada, por Paulo Rocha. O próprio tio olha para a paisagem e tenta explicar o que acabámos de ver de uma forma menos visual, mais ligada à linguagem falada. Assim, antes de vermos o seu rosto, ouvimos a sua voz em monólogo:

A primeira vez que vi a cidade de Lisboa, pensei comigo: ‘Esta terra é como uma madama que tem que ser encantada com muito jeito. Nada de pressas. Nada de deitar a mão antes do tempo. É preciso andar devagarinho com olho vivo e não cheirar dos pés. É preciso, sobretudo, um homem lembrar-se que nasceu numa aldeia de cativos e aprender a aguentar-se.’ (excerto do filme *Os verdes anos*, 00m46s)

Apesar de se tratar de uma linguagem mais formal, de facto, estas palavras remontam a uma imagem onde a cidade de Lisboa se torna personagem, uma *madama*, nas palavras do protagonista.

Paulo Rocha e o coargumentista Nuno de Bragança anunciam, assim, que, neste filme, realizarão uma mistura de todos os elementos materiais, onde os nomes dos atores são visualizados como duas oliveiras e as palavras sobre a cidade estão ligadas a uma metáfora que a transforma em mulher.

## **2. O tratamento da matéria cinematográfica segundo Paulo Rocha**

Se esta primeira análise do genérico inicial de *Os Verdes Anos* pode acomunar-se com o que António Reis, mais tarde, proclamaria como uma estética dos materiais – aplicando esta nomenclatura a uma metodologia visual utilizada em alguns dos filmes que assinou com Margarida Cordeiro, ambientados nas montanhas de Trás-os-Montes –, quando nos deparamos com as palavras de Paulo Rocha acerca das suas inovadoras visões sobre os processos de tratamento da imagem cinematográfica, a ligação esclarece-se melhor.

Uma das condicionantes que sempre apontaram o filme como o primeiro de uma nova vaga de cinema em Portugal foi a escolha de uma equipa completamente amadora, cujos elementos, excluindo o diretor de fotografia francês Luc Mirot, mas incluindo Rocha, se encontravam a fazer um filme pela primeira vez. Quando Paulo

Rocha se refere ao seu filme como fazendo parte de um tipo de cinema artesanal, pensamos, com muita probabilidade, que possa estar relacionado com esta ideia. É evidente como a forma de produção se torna uma variável estética na conformação de cada filme: neste caso, podemos ver como a forma de produção se torna também um elemento de revolta e recusa contra um cinema feito anteriormente. Ou seja, nem os técnicos que, até àquele momento, tinham trabalhado em produções nacionais serviam para a atuação desta nova forma política e estética do *fazer*.

Desligado do conceito de indústria cinematográfica, a partir de *Os Verdes Anos*, o cinema passa a ser imaginado como um novo produto cultural influenciado pelo seu contexto material. A relação entre o *décor* e a personagem deve enquadrar-se numa perspetiva que não conceda muita importância às intrigas e aos atores. Se o produtor é a paisagem e os atores são as árvores, eis o corpo (do filme) que se torna material ao encontrar o ponto de vista do realizador e, acima de tudo, o seu contexto.

Numa entrevista de 1964, apresentando o seu filme e os conceitos que o acompanham, o realizador alude várias vezes à necessidade de uma mudança no olhar de quem o visiona:

Normalmente, estamos habituados a sobrevalorizar a história em relação à *mise-en-scène*. Em *Os Verdes Anos* tentou-se ir contra isso. O que mais interessava era a relação entre os *décors* e a personagem, o tratamento da matéria cinematográfica. Eram as linhas de força, num plano, que lhe davam o seu peso e a sua importância. (*Jornal de Letras e Artes*, 6 de maio de 1964, apud Monteiro 2000, 330)

Aponta-se, aqui, para um visionamento completamente diferente dos cânones habituais, tendo em atenção a relação entre o corpo do indivíduo filmado e o espaço, ou *décor*, e a maneira como a câmara de filmar pode alterar esta relação, transformando-a em materialidade fílmica aos olhos do espetador.

Continua Paulo Rocha: “É um cinema artesanal, por contraponto a um cinema industrial, e uma visão pessoal, de autor, por oposição a um cinema de produtor” (*Jornal de Letras e Artes*, 6 de maio de 1964, apud Monteiro 2000, 330).

Ao referir-se à urgência de uma mudança de olhar sobre o cinema, o realizador está precisamente a convocar os materiais que se unem perante a câmara para formarem um enquadramento que se exprima através de formas visuais.

### 3. Poéticas materiais em *Os Verdes Anos*

Os materiais assumem diferentes valores consoante a poética que se põe em jogo, de tal modo que a forma se torna ideia.

Entre os vários objetos que aparecem no filme, portadores de

narrativas paralelas, enumeremos alguns que não só se relacionam com as personagens, como também implicam uma releitura que contextualiza os materiais e a sua estética como um possível tratamento das imagens.

No início do filme, por exemplo, vemos Júlio dialogar com uma porta para destrinçar o seu mecanismo, ressaltando, na sua falta de perícia, o papel social de alguém que não é da cidade. Porém, algumas sequências depois, em frente à casa do tio, junto de um riacho, umas crianças pedem-lhe para esculpir uma batata. A facilidade com que o protagonista consegue tal tarefa deixa-nos imaginar que seja um reflexo das habilidades que trouxe da província. Será o espetador também capaz de se identificar com estas atitudes?

Segundo Vigotsky, a associação da imaginação intervém na experiência material, marcada e cristalizada numa imagem exterior, neste caso a escultura. Por outro lado, a criação é revelada sempre acompanhada por um componente afetivo, formando a sua *persona* narrativa na relação do corpo com os objetos.

O momento seguinte nos processos criativos é a associação, ou seja, o agrupamento de elementos dissociados e modificados. Como mencionámos antes, esta associação pode ocorrer a partir de bases distintas e adotar formas diferentes, desde o agrupamento puramente subjetivo de imagens até ao conjunto objetivo científico, próprio, por exemplo, da representação geográfica. (...) O círculo desta função encerra-se apenas quando a imaginação se personifica ou cristaliza em imagens externas. (Vigotsky 2007, 35)

Outra associação a partir da imaginação pode encontrar-se no enquadramento dos sapatos e da sapataria ao longo do filme. Se reconhecermos os sapatos como o material narrativo que proporciona o encontro entre Júlio e Ilda, a sapataria, local de trabalho de Júlio, apresenta-se como espaço de transformação da matéria, onde os trabalhadores se sentem confortáveis num ambiente restrito. Porém, quando Ilda os visita, vemos que não sabe lidar com o espaço, criando um contraste dialético com a grande desenvoltura que demonstra em sua casa ao exhibir todos os sapatos da sua senhora a Júlio, na sequência do provador. O espaço sufocante da sapataria também se liga perfeitamente às atitudes das duas personagens: Júlio sente-se protegido e Ilda não sabe lidar com tamanha “pequenez”.

Por fim, dois materiais que nos remetem para uma dialética interessante entre narrativa, personagens e contexto são o vidro e a cerâmica, materiais com que são feitos os recipientes para líquidos, como copos e chávenas. O vidro e a cerâmica são materiais altamente frágeis e, devido à sua vulnerabilidade, considerados produtos de luxo, sobretudo os serviços de chá em cerâmica. Numa das sequências que se desenrola na casa onde Ilda trabalha, os copos dão-nos o sentido narrativo e simbólico das fragilidades e desejos das personagens. O copo é protagonista da infidelidade do senhorio com

a prima da sua mulher, que se encontra a viver em sua casa por questões de estudo. Ilda testemunha a cumplicidade entre os dois enquanto tomam uma bebida no salão, ao mesmo tempo que um outro copo permitirá à senhora tomar um comprimido para acalmar a enxaqueca. Numa sequência posterior, Ilda contará a Júlio esta infidelidade, servindo chá em chávenas. Enquanto o material da cerâmica transmite a sensação de fragilidade das questões narradas, nesta sequência vemos como a ação começa e termina num quadro que representa Baco ou Sileno ébrio, juntando uma poética visual ao momento do *flirt* do senhor engenheiro.

Se a própria materialidade do vidro remonta à ideia da fragilidade das situações burguesas do dia a dia, os copos representam o prolongamento das ações e dos gestos.

#### 4. A sedução segundo Ilda

De acordo com esta análise a partir dos materiais filmados, podemos tentar traçar também a forma peculiar como os desejos de Ilda para uma vida diferente estão patentes em várias sequências do filme, através das suas atitudes perante as circunstâncias que se vão desenvolvendo. Há uma subtileza na construção da sua personagem que choca com o contexto em que se relaciona. Ilda é mal interpretada quando, depois de uma tentativa de ensinar a dançar um cético e aborrecido Júlio, outro rapaz a convida para dançar e quase a submete violentamente. Continua a ser mal interpretada, desta vez por Júlio, quando improvisa um desfile caseiro, experimentando a roupa da sua patroa. Acaba por perder a vida quando declara que o mais importante é não abdicar da sua liberdade.

A perda da vida parece coincidir com a perda de credibilidade como mulher “séria” perante os olhos de Júlio. O elemento da roupa surge como um “bicho” a acompanhar a materialização deste fator diferencial. Por isso, é relevante a postura dos dois protagonistas em relação à materialização da sedução segundo Ilda. A partir da sequência dos dois sentados no sofá, com o quadro de Baco pendurado, Ilda tenta materializar uma metodologia de sedução para impressionar Júlio. O chá que vem da China, trazido de Inglaterra, a história da traição do patrão engenheiro com a prima, todos os episódios parecem possuir um páthos que será revelado na mudança de espaço, do salão para o quarto da senhora. É aí que Ilda quer aperfeiçoar a sua metodologia de sedução e o faz através da roupa.

Ilda dá a Júlio uma cadeira minúscula para que o rapaz fique propositadamente numa posição de desconforto físico. Este desconforto físico transforma-se rapidamente em desconforto psicológico com o desenrolar das afirmações de Ilda. A cada peça de vestuário, Ilda torna-se mais vaidosa e sonhadora, enquanto Júlio perde completamente a paciência, começando também a sentir algum ciúme. O plano dos calções, que mostra as pernas perfeitas de Ilda, foca-se na figura de Júlio. De facto, não vemos a cara de Ilda, apenas a parte do corpo que interessa, mantendo a atenção na relação entre o

olhar de Júlio e as pernas, ou calções, de Ilda, e o que esta relação provoca.

Como já foi dito, desde o início do desfile, nota-se um desconforto crescente ao vermos Ilda vestir roupa burguesa. Se tomarmos como ponto de vista a posição de Júlio, a sequência apresenta-se cheia de desentendimentos: de facto, Júlio não entende nada dos enunciados que Ilda lhe apresenta. As texturas dos vestidos e dos conjuntos experimentados remetem para um luxo delicado que Júlio não reconhece. Ilda finge ser uma mulher rica e materializa o seu desejo através da roupa, continuando o sonho que já tinha começado quando estava sentada a ver televisão.

O cinema também é uma ferramenta de sedução para o próprio Paulo Rocha, que parece identificar-se totalmente com a personagem de Ilda. Incompreendida e animada por uma modernidade que ninguém consegue defender, Ilda, como Rocha, procura nos sonhos resposta às suas atitudes. Da mesma forma, o realizador parece materializar o desejo de fazer arte através do cinema ao criar uma nova visualidade com este filme.

Certamente que os dois, Ilda e Rocha, experimentam novas visualidades, apontando Ilda como uma criação de Rocha. Será Rocha o seu próprio alter ego? Ao longo do desfile, Ilda olha para a câmara, quase a desafiar o espetador com esta nova perspetiva. “Não é por ganância, mas tem que ser assim!” – diz a protagonista, enquanto fecha as cortinas dos bastidores da sua própria *performance*.

Júlio, o espetador, começa por achar interessante, mas depois cansa-se e muda de estado de espírito. Sendo assim, e indo além do próprio enredo, o cinema e a moda são duas invenções da modernidade; Isabel Ruth experimenta a roupa como Paulo Rocha experimenta o cinema. Os dois marcam o início de uma nova época que começa como uma brincadeira, uma sedução, um desafio para espetadores talvez ainda pouco despertos para este fim.

## **5. A reorganização do mundo material no cinema segundo Lukács**

Quando, no primeiro capítulo deste artigo, expusemos as condições materiais dos três interesses estéticos (Claramonte 2016, 121), já estávamos a explicitar uma das grandes novidades de György Lukács: a colocação de elementos diversos em relação uns com os outros. Uma visão da arte fílmica como um processo dinâmico.

Uma relação interna entre o homem e o mundo objetivo. Porém, neste caso específico, ambos, homem e mundo, devem possuir – tal como na vida quotidiana – exatamente o mesmo valor de realidade quando surgem. Isto não suprime, de modo algum, a interação entre o homem e o seu mundo circundante, sentido humano da mimese estética; apenas sucede que essa interação se apresenta, em relação às outras artes, de acordo com um novo aspeto, que se pode expressar de forma mais clara, determinando-se também através da negação: a inter-relação do homem com o mundo não se limita a



partir do homem enquanto centro, mas como surge realmente o mundo, tal como o percebe o homem da quotidianidade, uma inter-relação de diversos fatores da mesma realidade. (Lukács 2019 [1963], 216)

Recentemente, os escritos de György Lukács sobre cinema têm gerado uma atenção particular, remontando a uma visão marxista para a releitura das obras de arte. Numa coletânea de textos reunidos em 2019 (Claramonte & Ramé) nota-se como, desde o início do século passado até meados dos anos sessenta, o filósofo húngaro absorveu na sua obra muitas das mais importantes mudanças que interessaram ao cinema.

O primeiro interesse estético, segundo Lukács, é a obra e a sua criação, enquanto o segundo e o terceiro remontam, respetivamente, à sensibilidade do ser humano para o meio fílmico e ao contexto no qual se produzem os filmes. Existe, assim, uma materialidade específica em cada um dos três momentos estéticos, uma vez que a obra se vincula à realidade que se constrói na *mise-en-scène*, onde se desdobram os diferentes materiais a pôr em relação: os corpos, as suas roupas, as cores, os sons, as texturas. Deste modo, o espaço arquitetónico torna-se um tecido que se entrelaça em cristalização na projeção. O ecrã converte-se numa materialidade em mudança, construindo, na projeção, a própria luz.

Juntamos a isso as condições materiais que desenham o momento histórico das filmagens e da sucessiva projeção. Estas condições constituem uma evidente condicionante, que completa a emergência material das dialéticas do cinema. É nesta linha que falamos em *dialética dos materiais*. Daqui vem a importância de não separar a teoria da prática cinematográfica, explicando o processo de assumir uma realidade dos objetos para construir outra realidade através da exibição das suas relações.

No caso analisado, as condicionantes históricas de uma ditadura, que, em 1963, já estava no poder há cerca de 30 anos, não só se evidenciam na narrativa do filme, como também nas metodologias de tratamento das imagens, onde podemos incluir, por exemplo, uma equipa técnica totalmente amadora e uma atriz na sua primeira experiência cinematográfica. Por isso, parece-nos pertinente repensar os três processos de antropomorfização concebidos por Lukács num texto de 1963, onde o filósofo assume a mimese como sistema de transformação cinematográfica que navega silente em todas as fases de produção de um filme, desde a pré-produção até à pós-produção, passando pela produção, materializada nas filmagens.

O cinema, de acordo com György Lukács, é, ao mesmo tempo, um meio de *antropomorfização* e *desantropomorfização*, no qual se procura organizar o mundo material numa mimese através da *mise-en-scène* — antropomorfização —, seguido de um registo mecânico da realidade através da câmara — desantropomorfização — para, finalmente, se fazer uma *re-antropomorfização* através da montagem e

da pós-produção. Note-se como o cinema se converte em processo mimético de organização dos materiais que vão emergindo das diferentes etapas de produção.

“Toda a técnica artística do filme se baseia precisamente numa re-antropomorfização da fotografia. Deixemos agora de lado os momentos de seleção, *arrangement*, etc., nos quais o filme apresenta certas particularidades em comum com a chamada fotografia artística; é claro que essas tendências surgem no filme de forma muito mais intensa e resolvida do que na simples imagem fotográfica.” (Lukács 2019 [1963a], 74)

### Conclusões

Quando falamos de um marxismo intrínseco nas reflexões de Lukács, pensamos que o momento da criação não deve ser visto como uma submissão ao objeto. A importância do processo criativo no cinema tem que ver também com uma alienação que “não somente aparece no resultado, senão também no *processo de produção*, dentro da *atividade produtivista*” (Marx 1975, 107). De resto, para a abordagem de uma teoria que suporte a sua metodologia nos materiais, não podemos deixar de pensar em como o filme é uma obra de arte coletiva e, como tal, capaz de revelar o poder de todos os cineastas que nela atuam, desde o realizador, o diretor de fotografia, os próprios atores e assistentes, acrescentando-lhe todos os elementos que revestem e acompanham as ideias: *décors* interiores e exteriores, vestuário, objetos e gestos.

Se pensarmos nesta coletividade, os objetivos e as sequências analisadas em *Os Verdes Anos* adquirem, provavelmente, um significado diferente para além da narrativa principal, desvendando ao espetador aspetos que só aquela equipa naquele período histórico pôde materializar.

Em *Os Verdes Anos*, podemos ver diferentes tipos de materialidade cinematográfica: os ofícios do cinema, relacionando os objetos e os corpos dos atores com o espaço da *mise-en-scène*. Por outro lado, surge também a materialidade da textura fílmica, que se constrói na montagem. Neste filme, os sons de um avião, de sapatos ou de copos, no âmbito da interação das personagens, provocaram uma novidade relacional artística e social, atribuindo ao filme o seu valor estético. Isto lembra o uso sugerido por Lukács sobre os materiais fílmicos:

Conheço poucas coisas tão dramáticas, na vida real, como a cena de Macbeth em que, depois do assassinio, se ouve bater às portas do castelo. O bater à porta, em si, não é nada, apenas o seu aspeto técnico. A essência está na relação entre os dois elementos. A função da dramaturgia cinematográfica é descobrir os problemas destes elementos. (Lukács 1969, 270)

Tomamos um caminho totalmente em sintonia com as afirmações de Margarida Cordeiro, que, ao explicar as metodologias de trabalho que usava com António Reis, afirma:

Uma reorganização rigorosa do real (...). Um rigor, este, difícil de desentrançar lobose não com a tentativa de trilhar vários caminhos que, idealmente, possam separar as várias fases de trabalho de um filme. (Cordeiro cit. in Lobo & Moutinho 1997, 15)

Parecem duas perspetivas parecidas, cujo interesse está na análise do processo criativo por trás da construção de uma obra fílmica, em vez de numa análise fílmica descontextualizada. Se o cineasta vive num determinado contexto, a sua obra ganha uma força e direção diferentes. Muitas vezes, é o próprio cineasta a dar indicações sobre o percurso a seguir, sobretudo, quando a obra apresentada por ele não se encaixa numa definição industrial de cinema, mas vai ao encontro de um tipo de cinema mais artesanal.

Ao longo do Novo Cinema em Portugal, fica latente a ideia de que foi necessário gerar um corte significativo e, de certa forma, abrupto, para poder criar uma nova linha teórico-visual que nada tivesse que ver com o passado. Por outro lado, como escreve György Lukács, pressentindo a relação entre o cinema e os materiais, o cinema permite que “o vivo da natureza receba a forma artística: o murmúrio da água, o vento entre as árvores, o silêncio do pôr do sol e o berro de uma tormenta, como processos naturais, se convertam em arte” (Lukács 1913, 162). A ideia de “filmar o vento entre as árvores” remete para uma poesia intrínseca do movimento das imagens que só o movimento do cinema pode completar. Isto permite uma espécie de viragem na análise cinematográfica, ao descobrir a complexidade na materialidade da obra e nas suas circunstâncias criativas, as relações entre as coisas que o espetador deve interpretar e as condições materiais da paisagem físico-política onde atuam.

A ideia de *modo de relação*, como conformadora do significado do cinema, torna-se claramente relevante no estudo da materialidade, ao definir claramente a experiência estética fílmica a partir das dialéticas que constituem as diferentes poéticas.

## BIBLIOGRAFIA

- Bruno, Giuliana. 2014. *Surface: Matters of Aesthetics, materiality, and media*. Chicago/Londres: University of Chicago/University of London.
- Claramonte, Jordi. 2016. *Estética modal*. Madrid: Tecnos.

- Claramonte, Jordi & Ramé, Jesús (orgs.). 2019. *No lo saben pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Cucinotta, Caterina. 2018. *Viagem ao cinema através do seu vestuário*. Covilhã: LabCom.
- , 2016. “António Reis e Margarida Cordeiro: se a estética aproxima-se dos materiais, o ecrã transforma-se em poesia.” In *Propostas para a teoria do cinema. Teoria dos Cineastas, vol. 2*, organizado por Manuela Penafria, Eduardo Baggio, André Graça, Denize Araujo. Covilhã: LabCom.IFP.
- Lobo, Maria Graça & Moutinho, Anabela. 1997. *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro
- Lukács, György, 2019 [1913]. “Reflexiones sobre una estética del cine.” In *No lo saben pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*, organizado por Jordi Claramonte, Jesús Ramé, 159-165. Madrid: Plaza y Valdés.
- , 2019 [1963]. “El film.” In *No lo saben pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*, organizado por Jordi Claramonte, Jesús Ramé, 205-238. Madrid: Plaza y Valdés.
- , 2019 [1963a]. “Problemas generales de la mimesis.” In *No lo saben pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*, organizado por Jordi Claramonte, Jesús Ramé, 61-86. Madrid: Plaza y Valdés.
- , 2019 [1968]. “Técnica, contenido y los problemas del lenguaje.” In *No lo saben pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*, organizado por Jordi Claramonte, Jesús Ramé, 249-261. Madrid: Plaza y Valdés.
- , 2019 [1969]. “Expresión del pensamiento en la obra cinematográfica.” In *No lo saben pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*, organizado por Jordi Claramonte, Jesús Ramé, 265-271. Madrid: Plaza y Valdés.
- Marx, Karl. 1975 [s.d.]. “El trabajo enajenado.” In *Marx y su concepto de hombre*, organizado por Erich Fromm, 103-118. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- McLuhan, Marshall. 2015 [1966]. “El traje viejo del emperador.” In *Inédito*, organizado por Marshall McLuhan. Buenos Aires: La marca.
- Monteiro, Paulo Filipe. 2000. *Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”*. In *O cinema sob o olhar de Salazar*, coordenado por L. Reis Torgal, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Vigotsky, L. S. 2007. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal.

## **FILMOGRAFIA**

*Os Verdes Anos*. Dir. Paulo Rocha. Produções António da Cunha Telles, Portugal, 1963. 91 min.

Recebido em 14-12-2019. Aceite para publicação em 21-04-2020.