

A ANSIEDADE DO OLHAR: CINEFILIA e CINEFOBIA nas gerações de 27*

Joana Matos Frias
Universidade do Porto

RESUMO:

Com base numa perspectiva articulada entre a Geração presencista e a Geração de 27, este texto visa evidenciar o modo como as duas gerações maduras dos modernismos português e espanhol manifestaram — poética, crítica e teoricamente — a sua reacção estética à arte cinematográfica emergente, nos planos da realização, da actuação, do argumento e do discurso.

RÉSUMÉ:

En liant les points de vue sur la Génération Présentiste portugaise et la Génération de 27 espagnole, ce texte veut mettre en évidence la façon dont les deux générations mûres des modernismes portugais et espagnol ont exprimé — poétiquement, critiquement et théoriquement — leur réaction esthétique devant l'art cinématographique naissante, en ce qui concerne la réalisation, l'actuation, l'argument et le discours.

PALAVRAS-CHAVE:

cinema, poesia,
Modernismo, Geração
de 27, *presença*

>>

MOTS-CLÉ:

cinéma, poésie,
Modernisme,
Génération de 27,
présence

*Cinema!
Mais do que tudo, nos dá
o sonho que das almas sobe
nas imagens dos poetas!*

Edmundo de Bettencourt

*Al principio nada fue.
Sólo la tela blanca, nada ...
Por todo el aire clamaba,
muda, enorme,
la ansiedad de la mirada.*

Pedro Salinas

32>33

Depois de 1895, ano do nascimento, 1927 é o *annus mirabilis* do cinema: em 1927, é produzido o primeiro filme sonoro — *The Jazz Singer*, realizado por Alan Crosland —; em 1927, é criada a Academy of Motion Picture Arts and Sciences nos Estados Unidos, que dois anos depois atribuirá os primeiros óscares aos filmes de 1927; em 1927, o cinema cómico enriquece-se com a primeira aparição da dupla Laurel and Hardy; e 1927 é ainda o ano de filmes tão determinantes para a história do cinema como *Metropolis*, de Fritz Lang, *Napoléon*, de Abel Gance, *Outubro*, de S. Eisenstein, *A Paixão de Joana d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer, e *Aurora*, de F.W. Murnau. Quer dizer, em termos sumários, que 1927 é o ano em que o cinema se consolida definitivamente no plano técnico, no plano industrial e da legitimação comercial, bem como nos planos estético e artístico, como manifesta, aliás, o aparecimento nesse mesmo ano do periódico *Close Up*, editado por um romancista (Bryher) e por uma poeta (H. D.), com o objectivo de reflectir sobre as possibilidades estéticas abertas pelo cinema. O que talvez explique que as duas gerações maduras dos modernismos português e espanhol, oficialmente nascidas nesse mesmo ano, tenham consagrado ao cinema um discurso poético, crítico e teórico de uma importância crucial na agora já longa história das complexas relações entre o mundo literário e o mundo cinematográfico.

Em 1927, são dados à estampa os primeiros números da

presença, órgão oficial da segunda geração modernista portuguesa, dirigida por José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca e Adolfo Casais Monteiro, com publicação até 1940, e de *La Gaceta Literaria*, órgão não menos oficial e mais vanguardista da Geração de 27 espanhola, dirigida por Ernesto Giménez Caballero e impulsionada por Ramón Gomez de la Serna, com publicação até 1931, que de alguma forma cumpriria a mesma função da sua congénere portuguesa, estabelecendo ambas um vínculo com as respectivas primeiras gerações modernistas: no caso português, a do *Orpheu*, no caso espanhol, as de 98 e de 14. Numa como na outra, a atitude cultivada pela direcção e pelos colaboradores pautou-se por um princípio acumulativo e não monolítico de “excluir toda a exclusão”, nos termos de Ortega y Gasset impressos no editorial do primeiro número da *Gaceta* (apud Gubern 1999: 202).

>>

Por razões históricas e conjunturais facilmente explicáveis, quer a geração do *Orpheu*, protagonizada por Fernando Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros, quer a Geração de 98, a de Antonio Machado e Juan Ramón Jimenez, não manifestaram reacções sistemáticas e estruturadas à aparição e evolução do cinematógrafo, invento a que por largos anos não foi reconhecido valor artístico ou estético, mas tão-só uma função de entretenimento. Fernando Pessoa, por exemplo, exprimiria de forma muito subtil a sua reacção à nova arte, apesar de ter projectado um conjunto de argumentos, divulgados por Patrick Quillier em 2007 no volume *Courts-Métrages: Quatre Arguments pour le Cinématographe*. Com excepção de alguns versos do futurista Álvaro de Campos, como “A cinematografia das horas representadas”, “Eu o abstracto, eu o projectado no écran”, ou “Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno” (Campos 1980: 22, 113, 238), a par das passagens de Bernardo Soares “o sonho tem grandes cinemas” e “Se eu fosse actor prolongado de cinema” (Soares 1998: 136, 313), ou de alguns excertos de *Heróstrato e a Busca da Imortalidade* de tom bastante disfórico (cf. Pessoa 2000: 82-83), é quase impossível

encontrar qualquer referência explícita ao cinema na sua obra, uma indiferença que se acentua sempre que Pessoa inventaria em sequência as várias artes que conhece, ignorando sistematicamente o cinema, quando até o circo e a decoração chegam a entrar no inventário. A sobranceria é, aliás, devidamente revelada numa carta a José Régio datada de 5 de Maio de 1929 onde, perante um pedido do presencista para responder a um inquérito sobre cinema, Pessoa declara, sem meias medidas: “Ao inquérito sobre cinema não responderei. Não sei o que penso do cinema” (Pessoa 1999: 151). Nos tempos de *Orpheu*, e sem qualquer incidência na publicação, onde a falta do cinema é absoluta, os únicos colaboradores que viriam a expressar sério interesse pela sétima arte foram o editor da revista, António Ferro, e Almada Negreiros (cf. Frias 2008: *passim*). Em Espanha, porém, como viria a concluir em 1929 Pío Baroja na sessão de apresentação da película *Zalacaín el Aventurero* — adaptação da sua obra homónima pelo realizador Francisco Camacho —, os escritores desde cedo sabiam muito bem o que pensavam do cinema, mesmo que não pensassem grande coisa: “O mundo literário e artístico pode dividir-se, dizia então Baroja, em dois grupos: amigos do cinema e inimigos do cinema; cinematófilos, de um lado; cinematófobos, do outro. Os cinematófilos esperam algo do cinema como o Santo Advento; os cinematófobos auguram que, à força de películas, iremos para o caos, o abismo, a obscuridade da noite cineriana” (Baroja 1929: 136). E apesar de se confessar, perante esta dicotomia, “um pouco morcego, às vezes pássaro, às vezes rato”, o próprio Baroja publica, neste mesmo ano, a narrativa *El Poeta y la Princesa o El Cabaret de la Cotorra Verde*, qualificando-a como “novela-film”.

Do lado dos cinematófilos, a Geração de 98 contara já com o amor amador de Valle-Inclán e, sobretudo, com o de Azorín — com um primeiro artigo sobre o assunto de 1921 —, que viria a transformar-se num importante crítico cinematográfico, e que justamente nos anos de 1927-28 publica quatro ensaios notáveis — “El cine y el teatro”, “La situacion teatral”,

“Opiniones de Gaston Baty” e “El septimo arte” —, onde desenvolve a sua reflexão sobre as relações entre o teatro e o cinema para sustentar a autonomia do cinema em relação ao teatro e à literatura; na outra margem, Miguel de Unamuno e Antonio Machado cerravam fileiras, muito em defesa do próprio teatro, travando um debate infecundo e deslocado que em Portugal também teve o seu palco (cf. Frias 2003: *passim*): “Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento, y que el movimiento no es, estéticamente nada”, insurgia-se Antonio Machado contra o ecrã branco (*apud* Buñuel 1928: 54), apregoando ainda pela boca de Juan de Mairena que o cinema era “invento de Satanás para aburrir al género humano” e profetizando que “cuando haya en Europa dictadores con sentido común, se llenarán los presidios de cineastas” (Machado 1971: 228-229). Em qualquer um dos casos, parecia fazer todo o sentido a justificação de Baroja na mesma sessão: “quem sabe não terei colhido o amor à tela a tempo e passou-se com o cinema o mesmo que com a bicicleta e com o futebol”.

>>

O problema era, de facto, geracional, como imediatamente evidenciariam as duas gerações de 27 nas suas revistas, em publicações afins e nas suas próprias obras poéticas, dramáticas e narrativas. Porque aquele *movimento* que, na condenação de Machado, não era “esteticamente nada”, converter-se-ia justamente no “esteticamente tudo” que, na visão lúcida das gerações subsequentes, assegurava ao cinema o seu lugar inovador e a sua autonomia estética no sistema das artes: porque de facto assim se concretizava a *imagem-movimento* que Henri Bergson havia concebido no seu *Matière et Mémoire*, em 1896, e que Gilles Deleuze iria sequestrar como uma das noções centrais para a sua teoria da imagem cinemática. Esta questão é da máxima importância no contexto presenciista, pois a pedra de toque dos elogios e dos reparos fundamentados de José Régio, mas sobretudo dos de Casais Monteiro, a determinados filmes parte precisamente desta premissa de índole bergsoniana, que em nada

pode espantar dada a formação assumidamente bergsonista dos presencistas. Tendo justamente em vista a *imagem-movimento* como elemento cinemático específico, a 22 de Dezembro de 1928, na revista *Cinelândia*, o presencista Mário Saa publicava o texto programático “Falta descobrir o cinema”, onde propunha que o verdadeiro cinema por vir não assentaria “sobre a fotografia, que é a fixação do momento”, mas “sobre qualquer outro princípio que seja a fixação do movimento! [...] Logo, como se deve dizer é: fixar a infixidez”. Para Mário Saa, no cinema da sua época, ainda “falso”, não havia “o fenómeno *imagem em movimento* mas o fenómeno da imagem movimentada” (Saa 1928). No nº 45 da *presença*, em Junho de 1935, Casais Monteiro tece uma crítica muitíssimo negativa ao filme *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Leitão de Barros, reprovando o porque “mais uma vez a objectiva se limitou a focar quadros, quando o cinema precisa de movimento”, e precisando que o filme “tinha muito belos quadros, mas imóveis (o pintor sobrelevando ao cineasta), que dali estava ausente aquilo que é essencial a um filme: unidade de ritmo, arquitectura de imagens” (Monteiro 1935: 17-18). Será justamente graças a um destacado contraste em relação ao cinema português da época, e a partir do critério do *movimento* enquanto valor estético, que a estreia de Manoel de Oliveira como realizador, com *Douro, Faina Fluvial*, conhecerá os rasgadíssimos e inflamados elogios de Régio, na *presença*, e de Adolfo Casais Monteiro e Rodrigues de Freitas (autor do conto que viria a servir de inspiração a *Aniki Bobó*) na *Movimento*.

Quer a *presença* quer *La Gaceta Literaria* desempenharam um papel pioneiro e fundamental na divulgação e na legitimação do cinema nos meios intelectuais e artísticos dos respectivos países: por um lado, graças à publicação regular de textos críticos e teóricos consagrados ao assunto; por outro, graças à integração, por parte dos escritores, do léxico e do ambiente cinematográficos em textos de outra índole. A *presença*, por exemplo, cujo primeiro número encetava, pela pena do director

José Régio, a rubrica "Legendas Cinematográficas", apresentava logo no nº 2 um ensaio de João Gaspar Simões dedicado a Pío Baroja, onde o crítico português observava a "conduta cinematográfica de certos personagens do autor de 'La caverna del humorismo'" e definia o cinema como "uma arte de superfície, de gesto" (Simões 1927: 6). Entre 1927 e 1940, quase todos os colaboradores da *presença* se ocuparam da nova arte nas incontáveis publicações periódicas cinéfilas da altura, mesmo que em moldes muito distintos entre si. Ainda assim, apesar desta vertigem presenciada, o papel do círculo reunido em torno de *La Gaceta Literaria* foi ainda mais essencial no panorama artístico espanhol de 27. Em primeiro lugar, porque a Gaceta, nos seus escassos anos de vida, pôde contar com a colaboração de figuras como Luis Buñuel, Jean Epstein, Salvador Dalí, Marcel L'Herbier, Guillermo de Torre, Marinetti, Vicente Huidobro, Jean Cassou, Eisenstein ou Pudovkine, tendo mesmo consagrado um número monográfico ao cinema, em Outubro de 1928; em segundo lugar e muito em especial, porque coube justamente a esta revista de índole literária ser a responsável pela fundação do primeiro Cineclube espanhol — dirigido desde a primeira hora por Luís Buñuel, na sequência das sessões que organizara na Residência dos Estudantes em Madrid, no âmbito do qual seriam exibidos, nesses anos, filmes como *L'Etoile de Mer* de Man Ray e Robert Desnos, *Sous les Toits de Paris* e *Entr'acte* de René Clair (filme *dada* com um elenco de luxo: Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Erik Satie), *La Glace à Trois Faces* de Jean Epstein, *Un Chien Andalou* de Luis Buñuel, o onírico e inaugural *La Fille de l'Eau* de Jean Renoir, *Ballet Mécanique* de Fernand Léger, *Das Cabinet des Dr. Caligari* de Robert Wiene, *O Coraçado Potemkine* e *A Linha Geral*, de Sergei M. Eisenstein, *Tartufo*, de Murnau; *Tempestade sobre Ásia* e *A Mãe*, de Pudovkine; *Moan*, de Flaherty; *Avareza*, de Stronheim; *A Queda da Casa de Usher*, de Epstein; *La Coquille et le Clergyman*, de Dulac, etc. Por razões histórico-literárias e estéticas iminentes, portanto, a *Gaceta* teve uma dimensão vanguardista iniludível

>>

que à *presença* foi em geral alheia, e que teria tradução directa na escolha dos filmes exibidos no Cineclube, bem como nos textos produzidos pelos escritores da Geração em torno dessas mesmas sessões. Delas — as sessões —, começemos por destacar a sexta, de um total de 21 realizadas em três temporadas entre 23 de Dezembro de 1928 e 9 de Maio de 1931, integralmente dedicada ao cinema cómico.

No dia 4 de Maio de 1929, no Cinema Goya, o Cineclube Espanhol projectava então uma sessão de cinema cómico, com 6 curtas-metragens, contando com um texto de apresentação de Luís Buñuel, já então a viver em Paris, que seria o último texto publicado pelo cineasta em *La Gaceta Literária*. Nele, Buñuel enaltecia o cinema cómico mudo em detrimento das grandes produções soviéticas e alemãs de Eisenstein e Pudovkine, apondo os filmes cómicos norte-americanos como “os melhores poemas que o cinema fez” e atribuindo-lhes o lugar da “nova poesia”, para concluir que tais filmes se apresentavam como a única equivalente surrealista em cinema: “muito mais surrealistas do que os de Man Ray”, declarava (Buñuel 1929: 57-58). Significativamente, e apesar de a metalinguagem surrealista permanecer ainda muito longínqua, nas páginas da *presença* — as “Legendas Cinematográficas” dedicam logo o seu segundo texto a Charlie Chaplin, e o quarto a Buster Keaton —, José Régio atribuiria também aos cómicos mudos o papel de poetas do cinema, como aliás já fizera Robert Desnos em 1924 e Salvador Dalí em 1927, afirmando a propósito de Buster Keaton, “¡he aquí la poesía pura Paul Valéry!”. Depois de ter postulado, no texto sobre Buster Keaton publicado no nº 4 da *presença*, que “novos contos fantásticos se contam hoje a toda a espécie de crianças”, e que “estes são contados aos olhos”, Régio dirá que “Charlot ultrapassa o cómico por ser um grande poeta”, qualificando Chaplin, uns meses depois, no próprio “Literatura Livresca e Literatura Viva”, como “mestre de todos os poetas modernos” (Régio 1927: 8; Régio 1928). Chaplin e Keaton, em suma, iriam ao encontro da constatação de António Lopes Ribeiro de que “o cinema era

para Régio poesia visível” (Ribeiro 1970: 100). Ora, no caso espanhol, esta intersecção entre a poesia e o cómico mudo concretizar-se-ia de forma ainda mais estruturante, na própria sessão do Cineclube em que, entre as duas partes de que se compôs a projecção, o poeta Rafael Alberti — que no último poema de *Cal y Canto*, de 1927, anunciara “Yo nací — irespetadme! — con el cine” —, recitou três dos poemas que viriam a constituir a sua obra de título calderoniano *Yo Era un Tonto y Lo que He Visto Me ha Hecho Dos Tontos*, totalmente dedicada aos heróis do cómico mudo norte-americano. Nesse serão, Alberti divulgou “Cita triste de Charlot”, exercício ecfrástico a partir de *The Gold Rush*, de 1925; “Harold Lloyd, estudante”, composição similar inspirada em *The Freshman*, também de 1925; e, por fim, “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”, aludindo à película *Go West*, do mesmo ano. Na sequência da sessão, ao longo de 1929, Alberti publicará em *La Gaceta*, nos números 58 a 71, poemas a outros “anjos tontos” como Ben Turpin, Laurel e Hardy, Charles R. Bowers, ou Adolphe Menjou.

>>

Yo Era un Tonto y Lo que He Visto Me ha Hecho Dos Tontos é um livro triste, “entre lírico e cómico” (Alberti 1996: 32), que assume o registo auto-irónico e a expressão trágico-cómica das personagens em que se inspira, mediante um discurso poético firmado, na sugestiva expressão de C. Brian Morris, numa “retórica de la tontería” (*apud idem: ibidem*). A verdade é que, em grande parte das composições, Alberti consuma esta retórica através da prática da *ekphrasis* na sua acepção mais restritiva, na boa tradição da “Ode on a Grecian Urn” de John Keats, já que que dá voz ao próprio objecto de arte, neste caso o filme, através das suas personagens. É Charlot o sujeito lírico de “Cita triste de Charlot”, Harold Lloyd o de “Harold Lloyd, estudante”, Buster Keaton o de “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”, Harry Langdon o de “Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña” e assim sucessivamente: no plano da relação inter-semiótica, portanto, Alberti acaba por se afastar decisivamente de qualquer tentação

de conversão de um *medium* noutro *medium*, uma vez que estrutura os poemas com base num formante que os correlatos cinematográficos não têm, a voz das personagens. Esta sequência poemática de Alberti é porventura o exemplo mais emblemático da cinefilia concentrada no cómico mudo que esta geração manifestou sem reservas — e que contaria também com os conhecidos textos de Federico García Lorca “El paseo de Buster Keaton” e “Muerte de la madre de Charlot” —, cujo equivalente crítico e teórico chegaria pela mão sempre surpreendente de Ramón Gómez de la Serna, que em 1931, no seu livro *Ismos*, inclui um capítulo intitulado precisamente “Charlotismo”, com toda a força que a antonomásia imprime à personagem cinematográfica. Apesar de, numa das suas famosas *greguerías*, Serna denunciar algum cansaço perante o cinema cómico — “Al ver cómo se repiten trucos y mentiras en la pantalla nos preguntamos. ¿Es que los cómicos de cine no van al cine?” (Serna 1997) — “Charlotismo” é a legitimação estética, por sinédoque, desse cinema, convertido em movimento com existência histórica. No artigo, Serna destaca na figura de Charlot o seu infantilismo imanente, a sua figura de *clown* arlequinesco, qualificando-o como a “gloria del género bufonesco” e lembrando que essa glória consiste tão-só em rir-se das coisas mais trágicas, até da própria morte, o que faz de Charlot, em última instância, “el gran bufo trágico” (Serna 1943: 255-266). A apreciação de Serna — que em 1923 publicara já a sua importante novela *Cinelândia* e cuja lúcida visão estética do cinema se encontra bem documentada na *greguería* “Al inventarse el cine las nubes paradas en las fotografías comenzaron a andar” — é em tudo afim à que pela mesma época exprimiam os presencistas portugueses, já que, encarnado nas duas figuras tutelares de Charlot e Pamplinas, o cómico mudo oferecia aos presencistas uma espécie de *analogon* do decadentismo intimista e irónico que tanto apreciavam na obra poética de um António Nobre, e também a expressão mais perfeita do *facies* de Pierrot, esse *clown* angustiado que viera tomar o lugar do alegre e iconoclasta Arlequim dos modernistas do *Orpheu*.

Mas o papel emblemático que Ramón Gomez de la Serna desempenhou nas relações entre os escritores e o cinema da época estaria reservado para uma performance memorável, aquando da projecção, na segunda sessão do Cineclube Espanhol, do primeiro filme sonoro, *The Jazz Singer*, realizado por Alan Crosland e protagonizado por Al Jolson. Apesar de a película não ter chegado a ser exibida com som, por razões técnicas relacionadas precisamente com o “vitafone” (substituído por uma orquestra a tocar), Serna animou a sessão de 26 de Janeiro de 1929, aparecendo vestido e pintado de negro para ler o seu texto “Jazzbandismo”, criação de mais um *-ismo*, numa performance de que há testemunhos fotográficos. Nesta altura, o vanguardista já se havia pronunciado sobre o cinema sonoro nas páginas de *La Gaceta Literária*, num ensaio de 1928 intitulado “La nueva épica”, onde diagnosticava o medo que toda a gente manifestava de “encarar de novo a palavra, que é”, dizia, “como voltar a encontrar-se com a consciência quando todos, fugidios, se haviam dito num ambiente de irresponsabilidade” (Serna 1928: 89). A lúcida consciência estética de Serna fazia-o já anunciar que, com o cinema sonoro, a palavra situaria as personagens e que o ruído, acompanhando o silêncio, levaria a que “a mão que toca a campainha da porta não terá que se repetir tanto porque a campainha já soará”. “Alegre-se de novo a literatura”, concluía: “Os escritores vão ser afortunados e vão viajar em comboios de película constantemente” (*idem*: 91, 93).

>>

Em Portugal, esta passagem do cinema surdo ao sonoro não foi tão pacífica, e os presencistas (Régio incluído) não escaparam à tendência da época, pautada por uma grande incompreensão perante o advento do “fonofilme”. O surgimento do cinema sonoro representava, no entender dos cineastas e público da altura, uma ruptura com a universalidade da sétima arte, no estádio pré babélico em que havia sido concebida e praticada até então. Enfrentar e aceitar a maldição de Babel sobre o cinema significava assumir que, tal como a poesia, o cinema passaria a ser uma procura permanente do Paraíso

Perdido. E é graças a esta postura de algum modo fundamentalista que os anos de 1929 e 1930 são profícuos em críticas aguerridas ao começo da nova era cinematográfica, o que aliás é bem visível na *presença* em comentários como o de Dezembro de 1929, em que se “protesta contra a música nos cinemas. Porque o cinema é uma arte independente e completa. Absorveu e absorverá elementos das outras, mas *cinematograficamente*. [...] O cinema tem a sua música: a que nasce do ritmo das suas imagens. Ninguém lhe pode *inventar* outra mais verdadeira: mais profunda, mais real e mais bela. Portanto a música quando não fosse uma inferioridade, o máximo que seria: era uma acumulação. Quando fosse uma interpretação seria uma imposição: porque a minha música ideal não é do meu vizinho, porque a imagem musical que recebi de qualquer cena pode ter sido muito diferente da que recebeu o meu vizinho”. Ou em artigos como o de Régio “A Querela entre o Cinema Silencioso e o Cinema Sonoro”, onde o poeta reafirma “a perene vitalidade do cinema silencioso” através do reconhecimento das verdadeiras obras de arte que são *Opinião Pública, A Mãe, A Quimera do Ouro, A Paixão de Joana d’Arc, O Gabinete do Doutor Caligari, Variedades, O Circo, A Multidão, e O Vento*. “Filmes completos em seu género”, acrescenta, “e aos quais qualquer sonorização acrescentada só deformaria, pois que neles o *silêncio é um elemento necessário*” (Régio 1930: 15).

Como noutros momentos e a propósito de outras questões, será Adolfo Casais Monteiro o que mais imediatamente e com maior lucidez conseguirá entender e exprimir a especificidade estética do som no sistema cinematográfico, sobretudo no texto “Apologia do Cinema que se Vê e Ouve”, publicado no nº 10 da *Movimento*, onde demonstra como a lição de Eisenstein lhe foi essencial para perspectivar o objecto cinemático como estrutura dinâmica. O que é espantoso é que o autor de *Europa* não só foi capaz de prontamente demonstrar que “no cinema silencioso nós viamos as portas fechar, os comboios correr, automóveis buzinar... e não ouvíamos som; víamos as bocas

articular sons... e não as ouvíamos”, e que portanto “o advento do som no cinema, pelo que respeita ao som que *naturalmente* acompanharia as imagens, não representa a tentativa da *fusão* de dois domínios diferentes, não representa uma tentativa de fusão das artes, como sonhou e tentou o passado século [...], mas unicamente uma melhor adequação do cinema ao que nele estava implícito”, mas sobretudo que “o papel do som no cinema pode não ser dependente da imagem”, já que “o som e a imagem poderão ser como duas linhas melódicas simultâneas, mas diversas. Exactamente o que é em música o contraponto”. Casais já divisava as grandes possibilidades que oferecia a alternância entre o *som em campo* e o *som fora de campo*, o que aprendera muito possivelmente com o ídolo Eisenstein, que utilizara de maneira contrapontística o som, jogando com a *divergência* e a *oposição* entre imagem e som. Por isso também Régio, na onda e numa espécie de acto de *mea culpa*, assumia no mesmo número da *Movimento*, no que pode constituir uma resposta ao seu próprio texto da *presença*: “Sou hoje, porém, dos que pensam que o sonoro largou extraordinariamente o campo do cinema. [...] Sou dos que crêem que até as riquezas de sugestão do silêncio cabem já no cinema sonoro”.

>>

Há de facto, ao longo da década de 30 em que a *presença* se desenvolveu, uma enorme alteração no modo de encarar o fonofilme, que Régio virá a assumir explicitamente porque outra postura estética não poderia ter. Assim, se por um lado o cinema expressionista alemão respondia às angústias da sensibilidade inteligente dos presencistas, por outro lado o cinema russo oferecia-lhes aquilo de que a sua inteligência sensível precisava, isto é, um conjunto de obras de arte concebidas a partir de uma intencionalidade dialéctica, uma contraposição sistematizada por Deleuze alguns anos mais tarde, ao opor a *composição dialéctica* do cinema russo à *composição intensiva* do cinema alemão. Através da teoria cinematática do criador de *A Linha Geral*, filme mencionado em 1930 na *presença* como “uma das melhores realizações do cinema”, e de *A Mãe*, filme

muito citado em toda a revista, os presencistas encontravam a chave da especificidade imanente do cinema e portanto da autonomia da realidade cinematográfica. Neste campo específico, Régio e Casais alinhavam-se claramente pela reflexão de pensadores como Louis Delluc, Bella Balazs ou Germaine Dulac, que haviam reconhecido a montagem como a própria essência da sétima arte. Adolfo Casais Monteiro assimilou com um rigor e uma agudeza assinaláveis toda a metalinguagem que informou e enformou o cinema russo da época, como se pode ver nesta breve passagem do ensaio “Cinema, Mundo do Instante”, publicado no nº 3 da *Movimento* a propósito do filme de Eisenstein *Romance Sentimental*, de 1930:

O cinema é fundamentalmente *movimento e ritmo*. (...) A montagem deste filme é de uma tal riqueza de ritmos, duma tal *unidade de movimento* (...). Assim, o que de especificamente novo trouxe o cinema: possibilidade de quase simultaneamente, ou simultaneamente nos pôr diante dos olhos imagens diferentes, de nos dar em curtas séries de imagens *sínteses reveladoras*, de nos fazer percorrer em breves momentos um mundo de *desencontradas imagens*; de num *primeiro plano* nos poder revelar, num só detalhe de expressão, o que num romance são longas páginas de análise, para o que tem ao seu dispor a *sobreposição*, o *contraponto*, a *deformação*, a *mobilidade infinita da câmara* (...).

No fim do artigo concluía, lapidarmente: “É quando num filme nós vemos essa *ciência da escolha*, que faz parte da *ciência da montagem*, que nos sentimos ante verdadeiro cinema”. Não deixa de ser significativo que seja justamente neste ensaio que Casais Monteiro sustenta com mais veemência a autonomia necessária e urgente do cinema face às outras artes, com base no critério do *movimento*, quer da imagem, quer da câmara, numa muito lúcida inclinação para entender que a montagem e os movimentos de câmara é que constituíam a especificidade e a possibilidade de excelência de um filme enquanto *imagem movimento*¹.

No que respeita aos escritores espanhóis de 27, porém, o debate travou-se noutros termos, dado que, na sua perspectiva, o cinema havia ultrapassado o teatro graças não à montagem mas ao movimento de câmara, em particular ao grande plano, na sequência da lição do amigo e colaborador da *Gaceta*, Jean Epstein. Em 1921, Jean Epstein editara *Bonjour Cinéma!*, livro pioneiro onde atribuía ao grande plano o estatuto de alma do cinema, proclamando, numa fórmula memorável: “à partir de maintenant, la Tragédie est anatomique”. E prosseguia:

Des prodromes peauciers ruissellent sous l'épiderme. Les ombres se déplacent, tremblent, hésitent. Quelque chose se décide. Un vent d'émotion souligne la bouche de nuages. L'orographie du visage vacille. Secousses sismiques. Des rides capillaires cherchent où cliver la faille. Une vague les emporte. Crescendo. Un muscle piaffe. La lèvre est arrosée de tics comme un rideau de théâtre. Tout est mouvement, déséquilibre, crise. Déclat. La bouche cède comme une déhiscence de fruit mûr. Une commissure latéralement effile au bistouri l'orgue du sourire.

Le gros plan est l'âme du cinéma. (Epstein 1921: 93-94)

>>

Em 1928, Salvador Dalí publicava na *Gaceta* o artigo “Films anti-artísticos”, onde estabelecia o inevitável confronto entre o teatro e o cinema, fundado sobre “a miraculosa forma de expressão” do cinema: as personagens no teatro, lembrava, “não têm unhas, nem pêlo nos braços, nem rugas nos dedos da mão” (Dalí 1928: 74), consideração de resto muito semelhante à de Cláudio de la Torre no mesmo ano, na mesma revista, numa nota sobre Buñuel: “A mão que se contrai sobre a mesa é para os olhos uma descoberta surpreendente, insuspeita. Nunca a havíamos visto até ao grande plano. [...] Porque o cinema é, antes de tudo, isto: nova visão, mundo mais vivo, realidades. [...] Não vale tanto o seu significado como a sua vida própria, fotogénica” (Torre 1928: 121). *Fotogenia*, conceito muito caro também a Guillermo de Torre, é, com efeito, um termo emprestado directamente a Epstein, cuja influência no

discurso cinéfilo desta geração se torna notória, deslocando o interesse da imagem-movimento produzida pelo trabalho de montagem, na sequência da tradição soviética cara ao poetas da *presença*, para o concentrar na imagem-movimento produzida pelo movimento da câmara:

FOTOGENIA
(a *Jean Epstein*)

Rostros
Muecas
Visajes
Acordes faciales
de la emoción iluminada
Gestos dardeantes
Rostros tendidos como arcos tensionales
clavan la flecha fotogénica
en la pantalla cinemática

En el taller ante los focos voltaicos
los músculos se distienden
con avidez expresional
Los cuerpos sufren corrientes de alta frecuencia
El arqueamiento ciliar de los ojos
pespuntea las emociones
Todo el cuerpo posee aletas
y nada meridianamente en el estanque de luz
Los cineactores son dinamómetros emocionales
Gira el conmutador de los nervios
El logaritmo de la movilidad
en el relieve táctil del primer plano
Oh elocuencia plástica de Hayakawa!
Claridades
Dinamismos
Fotogenia

Un corte transversal de la vida
Las calles contorsionadas
Figuras que saltan entre la red multiplicada
Juego de imágenes en los espejos verticales

Rostros crispados de los transeuntes
al compás de los timbres y klaxons
Todos los elementos flotantes de la realidad
adquieren categoría plástica
Los gestos cotidianos
se valorizan y realzan
Vida subterránea del detalle
ante el objetivo standard

Una estación trepidante vaivenes sincopados
Un puerto balcón a lontananzas
Hangars nidos de hélices
Las calles revolotean
entre las gentes embriagadas
En el kilómetro 247 la sierpe

Peligro de muerte

Aminorad la velocidad

Las carreteras saltan los obstáculos
El tiralíneas de la avenida subraya la ciudad
Los mecánicos domadores
sacan chispas con el látigo de la electricidad
sobre la piel de los inductores
Luchas boxeo de las esquinas
Actuación del lirismo muscular

Trayectorias insondables
La Vida
recorta sus perfiles fotogénicos
Biología psíquica ante el acelerador
Vida de la hiperrealidad sensibilizada
que descubre el rayo del Cinema
y perfora una nueva dimensión plástica
Fragante pintura animada

Film puro sin anécdota
Los continentes desnudan su piel
Profundidad
Armonía fotogénica
El drama vibra en la celulosa
Y la imantación retiniana
volatiliza las sugestiones cinéticas

>>

Los seres desgajan sus rostros
y las cosas proyectan su alma
Imágenes
Claridades
Fotogenia
(Torre 1923: 42-44)

48>49

É justamente este laço entre o *grande plano* e a *fotogenia* que Luís Buñuel, que chegou a trabalhar com Epstein, colocará em evidência nas páginas de *La Gaceta Literaria*, no ensaio “Del plan fotogenico”, e concretizará, obviamente, em 1928 na criação conjunta com Salvador Dalí *Un Chien Andalou*, verdadeiro manifesto filmico do surrealismo. Não é portanto de surpreender que Federico García Lorca tenha dedicado os poemas “Riberreñas”, “A Irene García”, “Al oído de una muchacha”, “Las gentes iban”, “Canción del mariquita”, de *Canciones y Suite*, 1921-1924, “a la cabeza de Luis Buñuel en grand plain” (sic). E no fim era mesmo Buñuel, Dalí et Lorca. Ao contrário do que se passava então em Portugal, onde as tímidas expressões surrealistas assinaláveis na literatura e nas artes se limitavam a alguns versos de Edmundo de Bettencourt e a alguns desenhos de Julio, em Espanha o surrealismo francês entrara de imediato na literatura, na pintura, no cinema, o que, neste caso, tem um significado especial se pensarmos que, desde o primeiro momento, a arte cinematográfica esteve associada a um universo onírico – “o cinema cria uma vida surreal”, declarara Apollinaire já em 1909. Em 1929, a projecção de *Un Chien Andalou* de Buñuel e Dalí no Cineclub Espanhol (sessões 8 e 14) seria sem dúvida a melhor constatação dessa vida surreal. Lorca, por sua vez, quis ser ele próprio o “cão andaluz”. <<

NOTAS

* Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

[1] A 20 de Junho de 1930, José Gomes Ferreira, que no ano seguinte participaria na presença com o seu inaugural "Viver sempre também cansa", publicava um artigo na *Imagem* intitulado "Charlie Chaplin foi destronado por Eisenstein, o verdadeiro génio do cinema", onde afirmava inflamadamente que antes de Eisenstein o cinema era o caos, e que o realizador russo afastara definitivamente o cinema do teatro. No entender de Gomes Ferreira, o destronamento de Chaplin por Eisenstein passara em rigor por esta questão, já que, para o autor de *Eléctrico*, o cinema de Chaplin apesar de tudo aparecia ainda com claras dívidas aos mecanismos de actuação e à cenografia teatrais, o que era manifesto na falha na criação de uma genuína *imagem-movimento*, o que à partida comprometia o definitivo grito do Ipiranga do cinema. A 24 de Outubro de 1930, ainda na *Imagem* e sob pseudónimo, o mesmo José Gomes Ferreira escreverá sobre *A Linha Geral*, definindo o filme como "poema máximo de cinema" e proclamando que "o cinema silencioso morreu em beleza". Eisenstein representava assim a resolução superativa de duas querelas: entre o cinema e o teatro, por um lado, e entre o cinema mudo e o cinema sonoro, por outro.

>>

BIBLIOGRAFIA

Alberti, Rafael (1996), *Sobre los Ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra.

Baroja, Pio (1929), "En torno a Zalacain el Aventurero", *La Gaceta Literaria*, 53, in Aa.vv., *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

Buñuel, Luís (1928), "Nuestros poetas y el cine", *La Gaceta Literaria*, 43, in Aa.vv., *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

-- (1929), "La proxima sesion: lo comico en el cinema", *La Gaceta Literaria*, 56, in Aa.vv., *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

Campos, Álvaro de (1980), *Poesias*, Lisboa, Ática.

Dalí, Salvador (1928), "Films anti-artísticos", *La Gaceta Literária*, 29, in Aa.vv., *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

Epstein, Jean (1921), *Bonjour Cinéma!*, Paris, Editions de la Sirene.

Ferreira, José Gomes (1930), "Charlie Chaplin foi destronado por Eisenstein, o verdadeiro génio do cinema", *Imagem*, Lisboa.

Frias, Joana Matos (2003), "Cine presença", *Leituras*, 12-13, nº esp. "Presenças de presença", Lisboa.

-- (2008), verbete "Cinema", *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho.

Gubern, Román (1999), *Proyector de Luna: La Generación del 27 y el Cine*, Barcelona, Anagrama.

Machado, Antonio (1971), *Juan de Mairena: Sentencias, Donaires, Apuntos y Recuerdos de un Profesor Apócrifo 1936*, Madrid, Castalia.

Monteiro, Adolfo Casais (1933), "Cinema, Mundo do Instante", *Movimento*, 3, Porto.

-- (1934), "Apologia do Cinema que se Vê e Ouve", *Movimento*, 10, Porto.

-- (1935), "As Pupilas do Senhor Reitor", *presença*, 45, Coimbra.

Pessoa, Fernando (1999), *Correspondência 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2007), *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

Régio, José (1927), "Legendas Cinematográficas III? Buster Keaton", *presença*, 4, Coimbra.

-- (1928), "Literatura Livresca e Literatura Viva", *presença*, 9, Coimbra.

-- (1930), "A Querela entre o Cinema Silencioso e o Cinema Sonoro", *presença*, 29, Coimbra.

-- (1934), "Contra-reclamo da mediocridade", *Movimento*, 10, Porto.

Ribeiro, António Lopes (1970), "José Régio e o Cinema", in *In Memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora.

Saa, Mário (1928), "Falta descobrir o Cinema", *Cinelândia*, Porto.

Serna, Ramón Gomez de la (1928), "La nueva epica", *La Gaceta Literaria*, 44, in Aa.vv., *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

-- (1943), *Ismos*, Buenos Aires, Poseidon.

-- (1997), *Greguerías*, Madrid, Cátedra.

Simões, João Gaspar (1927), "Contemporâneos Espanhóis? Pío Baroja / II ? Imutabilidade do Conceito de Novela", *presença*, 2, Coimbra.

Soares, Bernardo (1998), *O Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Torre, Cláudio de la (1928), "El Tranvia al Ralenti (Camino para Luis Buñuel)", *La Gaceta Literaria*, 34, in Aa.vv., *En Pos del Cinema*, ed. Carlos y David Pérez Merinero, Barcelona, Anagrama, 1974.

>>

Torre, Guillermo de (1923), *Hélices*, in Aa.vv., *Viento de Cine: El Cine en la Poesía Española de Expresión Castellana (1900-1999)*, ed. José María Conget, Madrid, Hiparión, 2002.