

CINEFILIA E CINEFOBIA NO MODERNISMO PORTUGUÊS
(vias e desvios)

Título: CINEFILIA E CINEFOBIA NO MODERNISMO PORTUGUÊS. (VIAS E DESVIOS)

Autora: JOANA MATOS FRIAS

Capa: Departamento Gráfico / Edições Afrontamento

Fotografia da capa: Fotograma de *Nosferatu, Eine Symphonie des Gravens*, de F. W. Murnau (Alemanha, 1922)

Edição: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento

Concepção Gráfica: Departamento Gráfico / Edições Afrontamento

N.º de edição: 1627

Colecção: Estudos da Literatura Comparada, 13

ISBN: 978-972-36-1401-5

Depósito Legal: 385037/14

Execução gráfica: Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira

geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.

comercial@companhiadasartes.pt

© Autora, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia –, no âmbito do projeto «PEST – OE/ELT/UI0500/2013».

Edições Afrontamento, Lda.

Rua Costa Cabral, 859, 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt

comercial@edicoesafrontamento.pt

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

www.ilcml.com

Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português

(vias e desvios)

Joana Matos Frias

O homem mesmo do momento atual num futuro infelizmente remoto [...] será classificado, afirmo eu, já com pressa, como o Homus [sic] cinematographicus. Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas.

João do Rio, 1909

Índice

Introdução: *Bonjour Cinéma!* 9

VIAS

I. A cinematografia das horas absurdas ou O desassossego fílmico de Fernando Pessoa 17

II. *Quem filmou o meu ser enquanto eu sonhava?:* 35
O inconsciente cinemático de Almada Negreiros

III. *Cine presença* 49

IV. José Gomes Ferreira, O caçador de imagens 73

DESVIOS

I. *Esse cinema com cheiro:* Filme e poesia nos modernismos português e brasileiro 87

II. A ansiedade do olhar nas Gerações de 27 101

Bibliografia 113

Origem dos textos 125

Introdução: *Bonjour Cinéma!*

Nos últimos anos do século XIX e ao longo da primeira década do século XX, ainda antes das primeiras produções artísticas do Modernismo, a arte e a indústria cinematográficas seguiram em Portugal o percurso observável na Europa e nos Estados Unidos, tendo-se chegado a verificar algum pioneirismo no plano da realização. Desde 1895, ano de apresentação em Paris do cinematógrafo dos irmãos Lumière, várias personalidades da vida portuguesa se deixaram seduzir rapidamente pela novidade, um interesse que se traduziria na imediata exibição, a 12 de Novembro de 1896, da película *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, de Aurélio da Paz dos Reis, na que foi a primeira sessão do Kinetógrafo Português sediado no Porto. Os filmes de Paz dos Reis colocaram Portugal na linha da frente da realização e da produção cinematográficas, antes mesmo que tal experiência fosse levada a cabo em países como Espanha, Itália, Rússia, Suécia ou Noruega. A partir de então, e na sequência dos inventos dos Lumière e de Edison, sucederam-se, sobretudo no Porto, as sessões públicas de animatógrafos, cinetógrafos, projectoscópios, audiógrafos e visiógrafos, fortalecidas ainda pela fundação, em 1899, da primeira empresa produtora e distribuidora de filmes, a Portugal-Film. Estava montado o sistema que propiciaria, ao longo da primeira década do século XX, a projecção regular de filmes estrangeiros, bem como o desenvolvimento da realização cinematográfica por artistas portugueses, com destaque para as primeiras obras ficcionais, *O Rapto de Uma Actriz*, de Lino Ferreira (1907) e *Os Crimes de Diogo Alves*, de João Tavares (1911). O que se fez em matéria de cinema entre 1896 e 1912 não foi contudo muito além do que já havia sido cumprido por Paz dos Reis.

É a partir de 1912 – ano de estreia de Fernando Pessoa nas páginas de *A Águia*, sob a direcção de Teixeira de Pascoaes, e do encontro com os futuros compa-

nheiros do *Orpheu* –, que o panorama do cinema em Portugal sofre uma evolução flagrante, que se traduzirá numa progressiva conversão da indústria em arte, e num gradual questionamento, por parte dos artistas e intelectuais da época, dos princípios, limites e fundamentos da nova invenção. Nesse ano, o número 2 – dos três que se conhecem – da primeira revista portuguesa de cinema, a *Cine-Revista*, editada no Porto, já registava, a propósito do seu primeiro número com tiragem de 7500 exemplares, que os milhares destinados à *Invicta* se haviam esgotado rapidamente, «menos certamente pelos nenhuns méritos de quem o realizou, do que pelo interesse, sempre e sempre crescente, absorvente, irresistível, que a Cinematografia vem despertando em Portugal». A *Cine-Revista* – juntamente com a sua homónima, editada entre 1917 e 1924 – foi apenas o início de uma vertigem editorial associada à sétima arte que, nos decénios seguintes, seria responsável pela proliferação de publicações periódicas similares e cada vez mais elaboradas, cujos produtos mais depurados viriam a lume já entre as décadas de 20 e 30, merecendo especial destaque *Ar Livre*, dirigida por Chianca de Garcia e ilustrada por Bernardo Marques; *Cine*, com colaboração de António Ferro; *Cinelândia*, onde escreveram Olavo d’Eça Leal e Mário Saa; *Kino*, fundada e dirigida por António Lopes Ribeiro – que em 1927 já assinava, com o pseudónimo Retardador, uma página do *Diário de Lisboa* dedicada exclusivamente ao cinema, *Arte Cinematográfica / O Claro-Escuro Animado* – e com colaboração de Carlos Queirós, José Gomes Ferreira, Olavo d’Eça Leal, Bernardo Marques e Cottinelli Telmo; *Girasol*, contando também com a colaboração de Olavo d’Eça Leal, Lopes Ribeiro, Gomes Ferreira, António Ferro e Carlos Queirós (sob o pseudónimo Rui Casanova); a revista *Imagem* que, dirigida por Chianca de Garcia e com a redacção a cargo de Gomes Ferreira, editaria, entre 1930 e 1935, 124 números; *Animatógrafo*, também com direcção de A. Lopes Ribeiro, cujos 14 números editados em 1933 contaram com textos de Adolfo Casais Monteiro; e, por fim, a importantíssima *Movimento*, activa nos anos de 1933 e 1934, graças à participação empenhada de José Régio, Casais Monteiro e Alberto de Serpa, entre outros. A multiplicação das revistas de cinema a partir de 1912 seguiu *pari passu* o alargamento da cinefilia em Portugal, patente nos planos da realização, da produção, da distribuição, do consumo, da crítica e da censura, com expressão visível no estabelecimento, em 1924, no Porto, da primeira colectividade cinefila, a *Associação dos Amigos do Cinema*, anúncio do futuro movimento cineclubista.

Entre os anos de 1912 e 1935, à semelhança do que aconteceu no panorama internacional, o cinema português deu à luz muitos dos seus filmes mais

marcantes, tornando conhecidos aqueles que, ainda hoje, são considerados os seus melhores realizadores, a par de alguns dos actores mais célebres da cinematografia portuguesa. Neste contexto e respeitando a cronologia, merecem realce a curta-metragem *O Quim e o Manecas* (1916), adaptação realizada por Ernesto de Albuquerque e pelo desenhador, *cartoonista*, fotógrafo, actor, decorador, cenógrafo, figurinista e designer gráfico Stuart Carvalhais; as várias obras da decisiva filmografia de Leitão de Barros, desde a comédia inaugural *Malmequer* (1918), até ao primeiro filme sonoro português, *A Severa* (1931) – realizado em Portugal e em França, com a cooperação de René Clair –, passando pelo importante documentário *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) e pelo seu correlato ficcional *Maria do Mar* (1930); as adaptações cinematográficas de romances da Literatura Portuguesa levadas a cabo pelo francês George Pallu – com a produção a cargo da então importantíssima Invicta Film, que Pallu dirigia com o italiano Rino Lupo –, cujo maior êxito foi, sem sombra de dúvida, *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1920); *Mulheres da Beira* (1921), do mesmo Rino Lupo, a partir do conto *A Frecha de Misarela* de Abel Botelho; *Sereia de Pedra*, de Roger Lion (1922) – filme perdido e o primeiro produzido pela Fortuna Film, empresa fundada pela escritora Virgínia de Castro e Almeida, autora do romance que deu origem ao filme de Lion *Obra do Demónio*; *As Pupilas do Senhor Reitor* (1922), de Maurice Mariaud, para a Caldevilla Film, entretanto criada por Raul Caldevilla; *O Pesadelo de António Maria*, ilustrado e realizado por Joaquim Guerreiro em 1923, e referenciado como o primeiro filme português de animação, a que se seguiriam os perdidos *Uma Viagem à Lua*, de Fred Netto (1929) e *Uma História de Camelos* de João Rodrigues Alves (1930), com corolário em *Lenda de Miragaia*, da autoria de Raul Faria da Fonseca e António Cunhal (1931); *A Dança dos Paroxismos* (1929), de Jorge Brum do Canto, curta-metragem vanguardista de divulgação privada; *Ver e Amar* (1930), de Chianca de Garcia; o documentário *Douro, Faina Fluvial*, do atleta e actor Manoel de Oliveira, apresentado no V Congresso Internacional da Crítica graças à acuidade de António Lopes Ribeiro; *A Canção de Lisboa* (1933), do arquitecto e cenografista Cottinelli Telmo (apoiado por Chianca de Garcia), primeiro filme sonoro português inteiramente produzido no país, protagonizado por Beatriz Costa, António Silva, Vasco Santana e pelo galã Manoel de Oliveira, com colaboração do pintor Carlos Botelho na realização, de José Gomes Ferreira na montagem e de Almada Negreiros na concepção do genérico e dos cartazes promocionais: o filme inaugurou um novo vector no cinema português, o da comédia musical que nos vindouros anos

40 viria a ter tanto sucesso em obras como *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1941) e *O Costa do Castelo* (1943); e, por fim, *Gado Bravo* (1934), de António Lopes Ribeiro, enriquecido com versos de António Botto.

A disseminação de produtoras, realizadores, filmes e salas de cinema, o rápido aperfeiçoamento da arte e o inegável impacto junto de um público muito alargado e heterogéneo não tardaram a ter repercussões institucionais, caracterizadas em grande parte por atitudes sumárias de desconfiança. A nível internacional, sublinhe-se que, logo em 1912, um decreto eclesiástico condenava as projecções de filmes em igrejas – prática corrente quando as salas de cinema ainda escasseavam –, e que, em 1913, o Papa Pio X proibia a aparição de qualquer temática religiosa em filmes, uma interdição que, no entanto, parece não ter surtido qualquer efeito prático. A censura por parte da Igreja Católica inaugurada por Pio X viria a conhecer, nos anos subsequentes, uma insistência ainda mais formal, com a promulgação por Pio XI, a 31 de Dezembro de 1929, da Encíclica *Divini Illius Magistri*, dedicada à educação cristã da juventude, e, em 1930, da Encíclica *Casti Connubii*, consagrada ao casamento cristão, mas, sobretudo, com a publicação, em 1936, da Encíclica *Vigilanti Cura*, integralmente dedicada ao cinema, cujos preceitos morais se manteriam vigentes até ao Concílio Vaticano II, com base no princípio explicitado de que é «geralmente para o mal que o cinema exerce sua influência». Em Portugal, a censura religiosa rapidamente se articularia com a censura política, que se fez sentir ainda antes da implantação do Estado Novo, pois já em 1917 o Governo fazia publicar um Decreto onde determinava que «nenhuma fita cinematográfica [...] que contenha assuntos militares ou directa ou indirectamente faça alusão aos exércitos beligerantes ou à Grande Guerra, poderá ser exibida nos territórios da República sem previamente ser sujeita à censura militar» (*apud* Costa 1978: 17). A reacção religiosa e política ao cinema foi um rigoroso termómetro da forte aceitação popular que a nova arte conheceu logo nos seus primeiros anos. Naturalmente, a comunidade intelectual e artística não se manteve indiferente à novidade, embora, no caso português, tenha sido flagrante o carácter progressivo da adesão ao cinema por parte dos escritores mais importantes da época, tendo sido bastante distintos o entusiasmo e o interesse demonstrados explicitamente pelos escritores da *presença* da timidez que, no caso do *Orpheu*, revelaram à época os seus mais importantes colaboradores perante as primeiras expressões da nova arte.

Nos tempos de *Orpheu*, e sem qualquer incidência directa na revista, onde a falta do cinema é absoluta, os únicos colaboradores que viriam a expressar

sério interesse pela sétima arte foram o «editor irresponsável» da revista, António Ferro (cf. Barreto 2015: *passim*), e José de Almada Negreiros. Ferro desempenhou um papel pioneiro no contexto cultural da época ao apresentar no Salão Olympia, em Julho de 1917, uma conferência intitulada *As Grandes Trágicas do Silêncio*, que a *Cine-Revista* publicaria a partir do seu número 4, na que seria apenas uma das muitas colaborações do escritor para as publicações mais importantes da especialidade. Catorze anos mais tarde, o futuro líder do Secretariado de Propaganda Nacional – no seio do qual criaria, em 1935, o Cinema Ambulante – daria à estampa o livro *Hollywood, Capital das Imagens*, fruto da sua viagem à costa leste dos Estados Unidos. Para Ferro, o cinema apresentava-se como o «teatro do futuro», expressão-síntese do debate mais aceso da época, que questionava o cinema enquanto ameaça à sobrevivência do teatro, em textos como o homónimo *Teatro Futuro*, de Augusto de Lacerda (1924), *Ideias de Outros*, de Eduardo Scarlatti (1927), ou *De Regresso a Hollywood...*, de Fidelino de Figueiredo (1931). De princípio alheio a este debate, Almada Negreiros deu início à sua escrita cinematográfica com uma crónica dedicada a Charlie Chaplin, no *Diário de Lisboa* de 11 de Maio de 1921, mas acabaria por se render à discussão já em 1935, proferindo na Emissora Nacional a palestra «O Cinema é uma coisa, o Teatro é outra», posteriormente divulgada no segundo número da revista *Sudoeste*, em Outubro do mesmo ano, onde também apresentava o texto «Encorajamento à juventude portuguesa para o cinema e para o teatro». Em ambos os artigos, o artista acusava o aprofundamento da reflexão estética sobre o tema – que os seus contos e novelas já denunciavam, em particular *A Engomadeira* –, notória em afirmações como «o cinema [...] veio estabelecer a diferença entre a imagem em movimento e a imagem parada» ou «hoje quem não tenha verdadeira paixão pelo cinema não poderá nunca vir a ser entendedor de Arte» (Negreiros 1988b: 122, 124), para o qual haviam já contribuído nos anos anteriores de forma decisiva os escritores da *presença*.

Ao contrário do *Orpheu*, a *presença* dedicou muitas páginas da revista à crítica de cinema, desde o primeiro número, em 1927, onde figurava a primeira de várias Legendas Cinematográficas, consagrada a Buster Keaton e assinada por José Régio, que atribuía a actores como Keaton e Chaplin a responsabilidade da independência do cinema face ao teatro, uma constatação que estaria subjacente aos muitos artigos que o escritor dedicou ao cinema português e internacional da época – «o teatro não morre pela simples razão de que o cinema o não substitui», dirá no nº 29 da *presença* –, dentre os quais é imperativo

salientar a recepção crítica à estreia na realização de Manoel de Oliveira com *Douro, Faina Fluvial*. As cogitações de Régio sobre *Douro, Faina Fluvial* assinalam o momento em que a *presença* começa a reconhecer a figura do realizador como a do verdadeiro criador cinematográfico, em detrimento do actor, avanço substancialmente reforçado pelo pensamento de Casais Monteiro, autor de algumas das meditações cinemáticas mais agudas e actuais que se podem encontrar na década de 30 em Portugal.

Nos anos críticos do florescimento do cinema português, da transição do cinema mudo para o sonoro, e do aprofundamento, no plano internacional, das reflexões teóricas sobre a dimensão estética da arte, a *presença* desempenhou um papel crucial na divulgação e crítica dos filmes mais importantes da época – em particular no que respeita à recepção do cinema cómico mudo, do cinema soviético e do cinema expressionista alemão –, bem como no despoletar de um pensamento estético substancial, a cargo de Régio e de Casais, mas também de José Gomes Ferreira, envolvido profissionalmente no meio cinematográfico, alinhando o discurso intelectual português ao lado das doutrinas determinantes de pensadores incontornáveis da estirpe de Boris Eikhenbaum, Iouri Tynianov, Abel Gance, Béla Balázs, Louis Delluc ou Jean Epstein. É de notar que quase todos os colaboradores da revista, dentro da *presença* ou em publicações afins, dedicaram parte da sua actividade crítica e criadora ao cinema, desde João Gaspar Simões a Alexandre de Aragão ou Afonso Duarte, Mário Saa, Alberto de Serpa ou Rodrigues de Freitas, passando por Olavo d’Eça Leal e Carlos Queirós que, ao lado de Gomes Ferreira e suas *personae* – cujos ensaios neste campo se encontram actualmente reunidos no volume *Uma Sessão por Página* –, dominariam as páginas da *Imagem*, colaborando em quase todos os números da revista.

No ano da morte de Fernando Pessoa e um ano antes de o Papa Pio XI promulgar a Encíclica que fazia entrar em vigor prescrições de natureza moral, o cinema português encontrava-se assim plenamente consolidado, em todos os planos do circuito da comunicação estética: realização, produção, público, recepção crítica e meditação teórica. Os ensaios que se reúnem neste livro procuram equacionar qual o alcance desse circuito, com base numa problematização crítica dos vários modos de relação literária com o campo cinematográfico que se foram manifestando mais ou menos explicitamente ao longo das primeiras décadas do século XX.