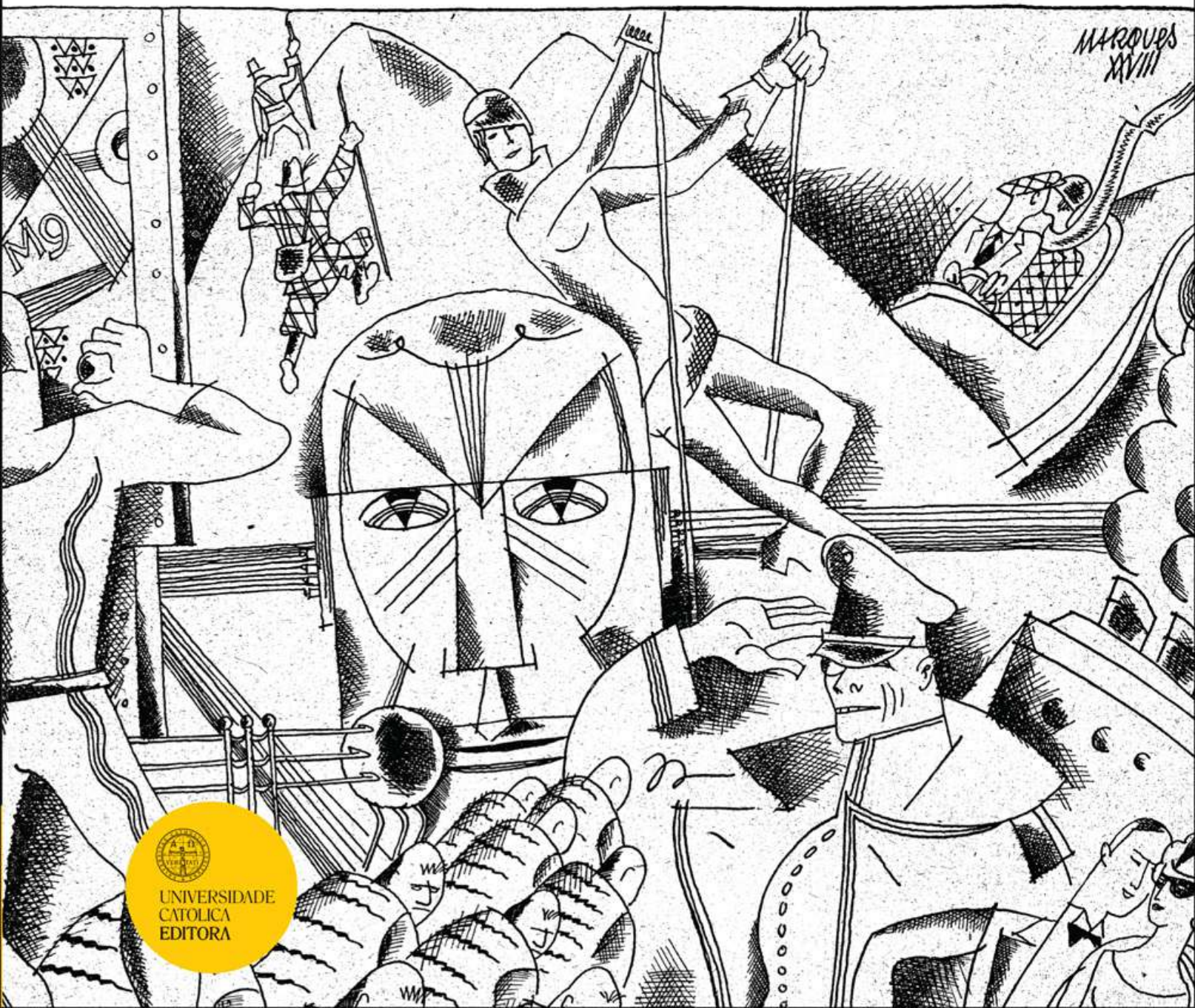


Grosses Kino

O Cinema Mudo Alemão em Portugal

Gerald Bär



Grosses Kino

O Cinema Mudo Alemão
em Portugal

Editorial Board | Conselho Editorial Ana Margarida Abrantes
In-house members | Membros internos Jessica Roberts
Jorge Fazenda Lourenço
José Miguel Sardica
Luísa Leal de Faria
Luísa Santos
Rita Bueno Maia
Rita Figueiras
Rosário Lupi Bello
Teresa Seruya

External Scholars | Membros Externos Adrienne Shaw (Temple University)
Angela Locatelli (University of Bergamo)
Esther Peeren (University of Amsterdam)
Germana Henriques Pereira (University of Brasília)
Heather A. Horst (Western Sydney University)
Karin Kukkonen (University of Oslo)
Lia Araujo Miranda de Lima (Federal University of Minas Gerais)
Loredana Polezzi (Stony Brook University)
Márgda Rodrigues da Cunha (Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul)
Marcel Broersma (University of Groningen)
Márcio Seligmann-Silva (University of Campinas - São Paulo)
Marissa J. Moorman (Indiana University Bloomington)
Sakari Taipale (University of Jyväskylä)

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito
do projeto UIDB/00126/2020 | UIDP/00126/2020.

Título Grosses Kino
O Cinema Mudo Alemão em Portugal
Autor Gerald Bär
Coleção ECC – Estudos de Comunicação e Cultura / Cognition and Translatability
© Universidade Católica Editora
© Gerald Bär
Capa Ana Luísa Bolsa | 4 ELEMENTOS
Ilustração da Capa Bernardo Marques «O Estilo Alemão». Revista *Imagem*, 2, julho 1928, p. 2
Revisão Editorial Maria João Carmona
Paginação Magda M. Coelho
Impressão e Acabamento Sersilito – Empresa Gráfica, Lda.
Depósito Legal 0
Tiragem 200 exemplares
Data novembro 2022
DOI <https://doi.org/10.34632/9789725408636>
ISBN 9789725408636
ISBN e-book 9789725408643

Universidade Católica Editora
Palma de Cima 1649-023 Lisboa
Tel. (351) 217 214 020
uceditora@ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt

Licença: Este trabalho encontra-se publicado com a
Licença Internacional Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0



Grosses Kino

O Cinema Mudo Alemão em Portugal

Gerald Bär

Índice

Agradecimentos	9
Introdução	11
1. O cinema mudo	16
1.1. As primeiras revistas especializadas em Portugal e as notícias sobre a produção alemã	20
1.2. A implementação da cinematografia em Portugal e a influência alemã	28
1.3. A Primeira Guerra Mundial e a sua apresentação cinematográfica	34
1.4. O contexto económico-político para a (re)exibição de filmes de expressão alemã em Portugal após a Primeira Guerra Mundial	47
2. A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20	59
2.1. A receção tardia de dois filmes de autor	60
2.2. O cinema expressionista	64
2.3. O drama histórico – género cinematográfico preferido	77
2.4. Comédias, filmes de aventura, de amor e de dança	93
2.5. Filmes contra a corrente, desenhos animados, ficção científica, o <i>Bergfilm</i> e desporto	105
2.6. O <i>Kammerspiel</i>	119
2.7. O <i>Kulturfilm</i>	130
3. Destaque para o realizador Fritz Lang	148
3.1. O percurso do realizador	150
3.2. Os filmes mudos que criaram a reputação de Fritz Lang em Portugal	151
4. O fascínio de Neubabelsberg	167
4.1. A internacionalização	168
4.2. O estrelato	173
4.3. Aspetos da colaboração luso-alemã	179
4.4. Artur Duarte na fábrica dos sonhos	182

5. O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema	193
5.1. A crítica e a teoria na era do cinema mudo	193
5.2. Teatro <i>versus</i> cinema mudo	195
5.3. Cinema mudo <i>versus</i> cinema sonoro	191
5.4. O cinema mudo de expressão alemã na crítica e na teoria portuguesas	224
5.5. O cinema mudo de expressão alemã nas histórias do cinema publicadas em Portugal	235
6. A redescoberta do cinema mudo de expressão alemã na crítica em Portugal	245
7. Conclusão	254
Bibliografia	259

Índice de ilustrações

Ilustr. 1 — Camilla Horn. <i>Cinéfilo</i> , I, 19, 29/12/1928	22
Ilustr. 2 — Thea von Harbou. <i>Cinéfilo</i> , II, 23, 26/01/1929	22
Ilustr. 3 — Publicidade AEG. <i>Imagem</i> , n.º 21, 13/02/1931, p. 2	28
Ilustr. 4 — Electro-Tachiscópio (<i>Elektrischer Schnellseher</i>) de Anschütz	29
Ilustr. 5 — Raul Lopes Freire. <i>Jornal dos Cinemas</i> , Ano I, N.º 9, 01/05/1923, p. 130	31
Ilustr. 6 — «Portugal e os Filmes da Guerra», <i>Imagem</i> I, 18, 02/01/1931, p. 19	43
Ilustr. 7 — <i>O Estudante de Praga</i> (1913)	62
Ilustr. 8 — <i>Sombras</i> (1923)	67
Ilustr. 9 — <i>Metropolis</i> . <i>Ilustração</i> III, n.º 51, fev. 1928, p. 26	70
Ilustr. 10 — <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> . <i>Cinéfilo</i> , I, 10, 06/10/1928, pp. 16-17	71
Ilustr. 11 — Publicidade Castelo Lopes, Limitada. <i>Cine-Revista</i> , VII, 80, jan. 1924, p. 15	85
Ilustr. 12 — <i>A Ilíada</i> . Programa Tivoli (1925)	87
Ilustr. 13 — «Les Nibelungen». <i>Cinema</i> , Ano I, n.º 5, 15/11/1924, p. 5 (Col. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema)	89
Ilustr. 14 — Bruno Kastner. <i>Cine-Revista</i> , VII, 68, jan. 1923 (Col. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema)	97
Ilustr. 15 — <i>Diário de Lisboa</i> , Ano 5, N.º 1290, 25/06/1925, p. 3	99
Ilustr. 16 — <i>Der Freischütz</i> . Programa Tivoli (1926)	99
Ilustr. 17 — <i>Aventuras do Príncipe Ahmad</i> . <i>Cinéfilo</i> , III, 81, 08/03/1930, p. 27	109
Ilustr. 18 — <i>A Lenda de Mirageia</i> . <i>Cinéfilo</i> , III, 80, 01/03/1930, p. 7	109
Ilustr. 19 — <i>A Mulher na Lua</i> . <i>Cinéfilo</i> , II, 44, 22/06/1929, pp. 16-17	113
Ilustr. 20 — Louise Brooks. <i>Cinéfilo</i> , II, 60, 12/10/1929, p. 5	128
Ilustr. 21 — Bigitte Helm. <i>Cinéfilo</i> , IV, 168, 07/11/1931	128
Ilustr. 22 — <i>Caminho da Força e da Beleza</i> (1925) F. W. Murnau-Stiftung	135

Ilustr. 23 — <i>O Estranho Caso do Professor Matias</i> (1928) F. W. Murnau-Stiftung	140
Ilustr. 24 — Eric von Stroheim. <i>Porto Cinematografico</i> , Ano III, N.º 11/12, junho a julho de 1922 (Col. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema)	149
Ilustr. 25 — Thea von Harbou. <i>Cinéfilo</i> , III, 120, 06/12/1930, p. 6	159
Ilustr. 26 — Fritz Lang. <i>Imagem</i> , I, 17, 09/12/1930, p. 12	163
Ilustr. 27 — <i>M – Matou!</i> <i>Cinéfilo</i> , IV, 167, 31/10/1931, p. 7	163
Ilustr. 28 — Willy Fritsch. <i>Cine Africa</i> , n.º 2, 13 fev. 1933, p. 13	165
Ilustr. 29 — Actores Alemães. <i>Cinéfilo</i> , I, 6, 11/08/1928, pp. 16-17	174
Ilustr. 30 — Emil Jannings. <i>Cinéfilo</i> , II, 46, 06/07/1929	176
Ilustr. 31 — Lilian Harvey. <i>Cine</i> , Ano I, n.º 5, out. 1928	176
Ilustr. 32 — Lilian Harvey. <i>Imagem</i> , I, 21, 13/02/1931	176
Ilustr. 33 — Fritz Lang. <i>Cinéfilo</i> , II, 37, 04/05/1929, p. 5	179
Ilustr. 34 — Leitão de Barros na UFA. <i>Cinéfilo</i> , II, 39, 18/05/1929, p. 7	181
Ilustr. 35 — Artur Duarte. <i>Cinéfilo</i> , I, 6, 11/08/1928, p. 7	183
Ilustr. 36 — <i>Fräulein Lausbus / A Menina Metediça</i> . <i>Cinéfilo</i> , II, 48, 20/07/1929, pp. 16-17	185
Ilustr. 37 — «Dois autógrafos». <i>Cinéfilo</i> , II, 52, 17/08/1929, p. 6	185
Ilustr. 38 — António Ferro. <i>Imagem</i> , II, 50, 10/02/1932, p. 17	196
Ilustr. 39 — Faro, Lang, Glotzbach. <i>Cinéfilo</i> , III, 83, 22/03/1930, p. 18	213
Ilustr. 40 — Prédio da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm (Col. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema)	216
Ilustr. 41 — H. da Costa Limitada. <i>Imagem</i> , II, 55, 04/04/1932, p. 2	219
Ilustr. 42 — Publicidade Nietzsche. <i>Cinéfilo</i> , III, 123, 27/12/1930, p. 23	221
Ilustr. 43 — «O Estilo Alemão». <i>Imagem</i> , 2, julho 1928, p. 2	229
Ilustr. 44 — Lotte Eisner e João Bénard da Costa. Ciclo «Fritz Lang na América», 30/05/1983	252

Agradecimentos

Na minha investigação, no processo da elaboração do texto e durante o processo da publicação do livro recebi o apoio e a ajuda de várias pessoas e instituições, que agradeço:

Apoio da Embaixada da República Federal da Alemanha;

Apoio do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa;

Apoio do Goethe-Institut / Lisboa;

Ajuda dos Serviços da Biblioteca e do Arquivo Fotográfico da Cinemateca Portuguesa;

Ajuda da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung;

E, *last but not least*, a revisão do texto e a paciência de Elsa Casimiro.

Introdução

«Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen
der griechischen Meisterstücke
ist endlich eine edle Einfalt
und eine stille Größe» (Winckelmann).

Será que os pensamentos de Winckelmann sobre a «nobre simplicidade» e a «grandeza serena», baseados na noção de uma estética do efeito (*Wirkungsästhetik*) e publicados em *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), podem ser transferidos para a análise do cinema mudo e da sua receção? Talvez sim, se traduzirmos «grandeza serena» literalmente como «grandeza muda». Todavia, o interesse arqueológico de Winckelmann poderia ser outro ponto de encontro com a perspectiva de *media archaeology* que a análise de filmes mudos terá de adotar perante a materialidade e o desaparecimento das películas. A localização de fitas e películas perdidas e a sua reconstrução física implicam também a reconstrução de sentimentos, de conceitos estéticos e de géneros cinematográficos, de hábitos de ver e da tecnologia envolvida na projeção de filmes. Neste caso, o progresso tecnológico teve implicações no processo cognitivo da adaptação do sistema nervoso sensorial ao novo *medium* e consequências para a (auto)perceção. A experiência dos espectadores nas salas dos animatógrafos é elucidativa, como os seguintes dois exemplos ilustram.

No seu livro *Schatten erobern die Welt. Wie Film und Kino wurden* (1946), Friedrich Porges descreve um acontecimento estranho que aconteceu a 23 de julho de 1895 enquanto os irmãos Lumière exibiam na sua fábrica uma curta-metragem sobre um polícia de trânsito em ação. O protagonista estava presente, observando-se a si próprio no ecrã. Segundo o autor, o polícia sentiu-se tonto, ficou muito perturbado e quase perdeu a cabeça, ao enfrentar este dispositivo enganador («Blendwerk»): «Saltou da sua cadeira e correu para o

ecrã. Nessa altura, porém, as imagens animadas já tinham desaparecido e a superfície de luz estável, branca e cintilante, olhava quase desprezivelmente para o polícia, de modo que o homem se retirava cegado. [...] O polícia demorou muito tempo a reencontrar-se na realidade»¹.

Durante uma exibição no ano de 1896, o autor russo Maxim Gorki sentiu-se transferido para o reino das sombras:

Last night I was in the Kingdom of Shadows. If you only knew how strange it is to be there. It is a world without sound, without colour. Everything there – the earth, the trees, the people, the water and the air – is dipped in monotonous grey. [...] It is no life but its shadow. [...] And all this in a strange silence where no rumble of wheels is heard, no sound of footsteps or of speech. Not a single note of the intricate symphony that always accompanies the movement of people (Leyda, 1972: 407-409).

No final dos anos 20, com a implementação do «filme falado», iria acontecer uma nova fase de adaptação do aparelho sensorial imposta pela nova tecnologia, ou seja, a nova realidade do cinema sonoro. Paul Rotha fez, na primeira edição da sua obra *The Film Till Now* (1930), um relevante levantamento desta época lembrando, mais tarde, essa rutura na sétima arte, tanto em termos estéticos como em termos de produção: «Many may now forget that 1929 saw the almost complete shut-down of British studios because of Hollywood's revolutionary change-over to the sound film» (Rotha, 1967: 15).

Em relativamente pouco tempo, os acontecimentos e temas tratados pelo novo *medium* tornaram-se a matriz, que deu forma aos mitos urbanos e quotidianos da época. A cena efémera em que a ação representada no ecrã arrasta um potencial de ensinamento pode ter uma função pedagógica, embora as imagens tenham uma influência incerta porque se sucedem rapidamente e o seu impacto nas memórias não é duradouro. Num contexto mais alargado da indústria cultural, Adorno e Horkheimer sugeriram que o cinema trágico se tinha desenvolvido numa instituição de aperfeiçoamento moral (cf. *Dialektik der Aufklärung*, 1944). Constataram que a grande reorganização do cinema, nas

¹ «Er sprang vom Stuhl und lief gegen die Leinwand. Da waren jedoch die lebendigen Bilder auch schon verschwunden und die weiss schimmernde stabile Lichtfläche startete den Polizisten fast höhnisch an, dass der Mann geblendet zurückwich. [...] Der Polizist brauchte eine geraume Weile, bis er sich in die Wirklichkeit zurückgefunden hatte» (Porges, 1946: 64).

vésperas da Primeira Guerra Mundial, premissa material da sua expansão, foi um consciente processo de adequação às necessidades do público, controladas pelas cifras de bilheteira.

O *cultural turn* no início dos anos 70 do século XX, nas humanidades e ciências sociais, implicou um afastamento da epistemologia positivista em favor de uma ênfase do significado. Este processo de redefinição das humanidades que mudou o paradigma da literatura comparada² e abriu campos como estudos de comunicação, culturais ou interartes, influenciou também o discurso sobre as teorias dos *media*. Em relação ao surgimento do cinema mudo, Clerc (2004: 287-288) deteta «ressonâncias profundas na forma como o homem contemporâneo se situa relativamente ao mundo e descreve as suas relações com o real e com o imaginário», constatando uma «ruptura fundamental realizada no horizonte cultural moderno pela multiplicação desta visualidade inédita veiculada pelas tecnologias icónicas». Considerando o gradual desenvolvimento das técnicas fotográficas no século XIX e de outros aparelhos óticos, da lanterna mágica às experiências de Eadweard J. Muybridge, coloca-se a questão se esta «ruptura fundamental» foi realmente tão radical na época do Modernismo. Consequentemente, a reflexão sobre a relação entre filme e texto e o diálogo entre cinema e outras artes tornou-se mais relevante nos últimos anos. O interesse pelo cinema como área de investigação tem vindo a aumentar significativamente, e não só no âmbito das ciências humanas e sociais, em trabalhos transdisciplinares, mas também entre os cinéfilos e no público em geral. Em particular, a relação entre cinema, sociologia e história fornece a nossa justificação e o fundamento teórico para uma pesquisa histórica da receção que nos dá a oportunidade de apreciar filmes mudos através dos olhos dos contemporâneos.

O objetivo principal deste livro é documentar e analisar a receção do cinema mudo de expressão alemã em Portugal desde o surgimento da sétima arte até ao aparecimento e implementação do filme sonoro no início da década dos anos 30. Além de aspetos estéticos e teóricos, investigam-se fatores históricos, políticos, económicos e tecnológicos que determinaram a importação e

² Cf. Buescu, H., Ferreira Duarte, J., Gusmão, M. (org.) (2001). *Floresta Encantada, Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote e Clerc, J.-M. (2004). «A literatura comparada face às imagens modernas: Cinema, fotografia, televisão». In *Compêndio de Literatura Comparada*. P. Brunel, Y. Chevrel (org.). Trad. M.R. Monteiro. Lisboa: Gulbenkian, pp. 283-323.

distribuição das películas em questão. Outro objetivo é fornecer uma base, um *corpus*, que permita análises posteriores mais aprofundadas e transdisciplinares nos campos das ciências culturais, dos estudos de cinema e dos estudos comparatistas.

Esta primeira tentativa de apresentar um largo espectro da crítica cinematográfica portuguesa, embora não exaustiva, sobre a época do cinema mudo é particularmente importante porque, até à data, só foram realizados estudos sobre este tema no âmbito das relações luso-alemãs, que apenas discutem aspetos particulares e específicos. A nossa abordagem permite compreender o papel da imprensa portuguesa nessa época, como instrumento que registou e influenciou a receção. Numa primeira fase, a recolha e a comparação de recensões e artigos em jornais e revistas especializadas forneceram uma base de dados imprescindível. A segunda fase implicou a análise dos valores estéticos, éticos e morais associados na imprensa portuguesa aos filmes de expressão alemã, não esquecendo a proveniência dos critérios aplicados nas recensões. Esta diferente perspetiva constitui uma valiosa base de dados e, ao mesmo tempo, um contributo para objetivar qualquer futura investigação sobre o cinema mudo de expressão alemã.

Através da reconstrução e do estudo do contexto histórico, do desenvolvimento do mercado cinematográfico e das preferências da crítica e do público português no contexto europeu e mundial, foi possível apresentar, nesta obra, relevantes aspetos culturais, artísticos, históricos e políticos que incluem também pontos de encontro e colaboração entre as indústrias cinematográficas portuguesa e alemã.

Além do impacto e das interpretações que as produções filmicas suscitaram junto de um determinado público durante a época do cinema mudo, este trabalho contribui para identificar as predominantes influências estéticas e teóricas na cinematografia portuguesa. Portugal não foi considerado um mercado cinematográfico significativo para a indústria cinematográfica alemã, mas desde os anos 20, as produções de expressão alemã conseguiram consolidar a sua posição no mercado português e tornar-se o principal concorrente dos filmes italianos, franceses e norte-americanos, que foram responsáveis pela maioria das exibições.

Vários fatores determinam a atribuição do significado nos processos de receção literária e cinematográfica: o filme, o texto, disposições cognitivas dos leitores, o contexto histórico e social. Além de interesses cognitivos existe a

semiótica cultural, correspondendo às dimensões da cultura: social, material e mental. Uma análise sistemática do filme tem a tarefa de objetivar gradualmente a própria experiência subjetiva e sensual do mesmo, de modo a permitir uma interpretação abrangente. Isto exige a recolha e a apresentação de dados através de métodos empíricos e quantificáveis. Na prática, este trabalho implica particularmente a recolha de textos da «era silenciosa» escritos sobre os filmes de expressão alemã exibidos (ou não) nos cinemas portugueses. O desafio nesta tarefa foi examinar uma área onde o cinema e a literatura se encontram: a crítica e as recensões de filmes.

Um dos teóricos mais relevantes da época, Rudolf Arnheim, alerta em 1933 para um dilema nesse campo, considerando a frequente incompetência dos críticos devido à sua formação literária e a interferência de teorias da dramaturgia teatral:

[...] those who write movie reviews for the greater journals are more often than not men whose interests are primarily literary or dramatic and who have, therefore, no natural affinity with the new art form. Indeed, they frequently do not even understand its fundamentals, so that their criticisms are written from an outsider's point of view and are as a rule quite unprofitable (Arnheim, 1933: 10).

Arnheim (1933: 11) admite as dificuldades no debate e na valorização da sétima arte, sobretudo a falta de terminologia adequada, só reconhecendo as obras de Béla Balázs, Léon Moussinac (*Panoramique du Cinéma*, 1929) e o livro *Pudovkin on Film Technique* (1930). De facto, a tradução destas e de outras importantes obras sobre a estética cinematográfica e a sua divulgação levou muito tempo a chegar a Portugal.

A nossa abordagem baseia-se no modelo de análise de textos, desenvolvido sobretudo por Hans Robert Jauß e Wolfgang Iser, que estuda textos a partir da sua história de receção. O ponto de partida é o pressuposto de que o significado de um texto não é fixo ou pode ser identificado com a intenção do autor, mas apenas surge no processo de receção e, portanto, é social e historicamente variável. Sendo assim, o foco principal destes estudos transdisciplinares literários e cinematográficos recai sobre a investigação, a análise e a interpretação dos processos de receção e da sua história.

1. O cinema mudo

Na introdução da sua retrospectiva *The Silent Cinema*, publicada em 1965, Liam O'Leary escreveu «The era of the Silent Cinema is a subject of nostalgia for those who lived through it and of curiosity for those who didn't» (O'Leary, 1965: 6). Na atualidade, só existem poucos testemunhos desta época e a curiosidade, mencionada por O'Leary, foi substituída pela investigação. No entanto, este autor afirma, e com toda a razão, que o «silent cinema has passed away and so it is possible to treat it as a distinct and complete phenomenon. True, a great deal of its characteristics have passed into the sound film but, in spite of many resemblances, it retains its distinction and was something which the sound film by its very definition is not» (O'Leary, 1965: 6).

No novo prefácio para a reedição alargada de 1949 da sua obra *The Film Till Now*, Rotha tinha igualmente admitido que «films of the past usually live in our mind as being better than they really were, especially fiction films»:

Memory adds values to them that were never there. Yet, divorcing technique from viewpoint, one realises now how much one missed by not understanding fully a director's aim at the time, or not knowing the conditions under which a film was made, or the purpose indeed for which the film was made at all. That is why I greatly welcomed last year Dr. Siegfried Kracauer's book *From Caligari to Hitler* because it gave a social, political and economic background to the early German cinema that no one else to my knowledge had tried to do. I wish that other writers (or perhaps Dr. Kracauer himself?) could do the same thing for the films of other countries; [...] (Rotha, 1967: 17).

Nos anos 70, a abordagem tinha certamente mudado de nostálgica para científica e Roger Manvell apresentou a sua reapreciação *Masterworks of the German Cinema* com uma introdução histórico-social sobre a situação alemã após a primeira Grande Guerra (cf. Manvell, 1973: 8-9). Neste importante

enquadramento para a receção de obras cinematográficas estrangeiras, Manvell menciona também características da tecnologia da época, como a alta qualidade da produção nos estúdios do filme mudo. Dissociar aspetos estéticos dos outros referidos pelo autor, como fatores políticos, económicos e condições de produção, pode dificultar a receção. Já em 1971 tinha publicado, em coautoria com Heinrich Fraenkel, a obra *The German Cinema*, para o vasto público-alvo que dominava o inglês. No prefácio, os autores justificaram a sua seleção de filmes considerados excelentes e importantes e a opção de apresentar um sumário do enredo dos menos conhecidos. Além disso, questionaram a abordagem de Kracauer e a significância «social e psicológica» que atribuiu ao cinema mudo alemão:

In our view there has been a tendency to over-interpret the silent film before Hitler, specifically in the case of the so-called expressionist films. We do not want to under-estimate the dedicated work of Siegfried Kracauer, who was known personally to both of us, but we believe his book *From Caligari to Hitler* greatly exaggerates the significance of many of the films about which he writes, and so distorts through over-emphasis what is no doubt a partial truth in his arguments. Lotte Eisner, we believe, in her book *L'Ecran Démoniaque*, offers a more balanced approach to the macabre and expressionist German cinema, [...] (Manvell e Fraenkel, 1971: XIII-XIV).

Obras relevantes mais recentes, como *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (Elsaesser, 2000) e *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War* (Kaes, 2009) são igualmente direcionadas para falantes de inglês, mas não aprofundam a receção do cinema mudo de expressão alemã em outros países. No entanto, as obras seminais de Kracauer e Eisner continuam a ser pontos de referência imprescindíveis nestes estudos:

Unique among film movements, Weimar cinema came to epitomise a country: twentieth-century Germany, uneasy with itself and troubled by a modernity that was to bring yet more appalling disasters to Europe. This legacy, embodying the best and the worst not only of a national cinema, but of a nation and its people is largely the consequence of two books: Siegfried Kracauer's *From Caligari to Hitler* and Lotte Eisner's *The Haunted Screen*. Their works, more than any other, have encouraged a potent analogy between film culture and political history,

where experience (of key films) so uncannily matches expectation (of what German cinema should 'reflect') that the convergence of image with its object has for nearly fifty years seemed all but self-evident (Elsaesser, 2000: 3).

Em muitas publicações a era do cinema mudo é delimitada de 1895 a 1927, mas na realidade em vários países este período estendia-se até aos princípios dos anos 30, devido a processos de produção, distribuição e adaptação do material e dos cinemas às novas tecnologias cinematográficas que permitiam a exibição de filmes sonoros. Se os filmes eram, de facto, mudos, o cinema não o era de forma alguma. A exibição dos primeiros filmes, especialmente os não ficcionais, foi frequentemente acompanhada por um «explicador» e, no Japão, recorreu-se à insólita função dos *benshi*, que previa duas pessoas a comentarem o enredo e a proferirem os diálogos. O acompanhamento musical era comum na época do cinema mudo, desde improvisações em piano desafinado a composições orquestrais. A música foi parte integrante da experiência do cinema mudo.

Antes da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos e a França tinham assumido a liderança não só no estabelecimento da tecnologia cinematográfica, como também no desenvolvimento artístico e da indústria da cinematografia. Em dezembro de 1908, Edison fundou a Motion Picture Patents Company, numa tentativa de «controlar» a indústria cinematográfica mundial. Este «Edison Trust» era composto pelas companhias Edison Studios, Biograph Company, Essanay Studios, Kalem Company, George Kleine Productions, Lubin Manufacturing Company, Georges Méliès, Pathé, Selig Studios, e Vitagraph Studios, e dominava a distribuição através da General Film Company. Em outubro de 1915, a Motion Picture Patents Co. e a General Film Co. foram consideradas culpadas de violações da lei *antitrust* dos Estados Unidos e foram dissolvidas.

Na Europa, a Itália, que em 1912, com 717 filmes realizados, possuía a indústria cinematográfica mais produtiva, foi ultrapassada após a Primeira Grande Guerra pela França e pela Alemanha. Na Alemanha, o cinema desenvolveu-se com relativa lentidão, embora se tenham desde logo esboçado várias associações e companhias antes da criação da poderosa UFA em 1917, quase todas sediadas em Berlim, por exemplo: Deutsche Bioscop GmbH, 1903; Continental-Kunstfilm GmbH, 1910; Eiko-Film GmbH, 1912; Messter Film GmbH, 1913; Vitascope, 1913 e May-Film GmbH, 1915.

Durante a época do cinema mudo, o novo *medium* filme, esteticamente suspeito por causa da sua constituição híbrida, tinha de encontrar o seu nicho entre a literatura e o teatro. Este novo *medium* baseava-se num novo género literário: o argumento ou guião que segue princípios técnicos e estéticos da cinematografia³. Em 1915, Vachel Lindsay, comparando um poema e um filme, alertou para as suas diferentes características semióticas:

A double mental vision is as fundamental in human nature as the double necessity for air and light. It is as obvious as that a thing can be both written and spoken. We have maintained that the kinoscope in the hands of artists is a higher form of picture writing. In the hands of prophet-wizards it will be a higher form of vision-seeing. [...] A list of words making a poem and a set of apparently equivalent pictures forming a photoplay may have entirely different outcomes. It may be like trying to see a perfume or listen to a taste.⁴

Outros teóricos, como Tannenbaum, Thielemann, Gad e Balázs, desenvolveram abordagens estético-formais específicas, tanto para o cinema como para os seus atores. Em *Der sichtbare Mensch (O Homem Visível, 1924)*, Bela Balázs tentou, por exemplo, atribuir ao filme um fundamento estético que não considerava o silencioso como defeito mas como virtude, o que se desmoronou com a implementação do cinema sonoro. Durante o curto reinado do silêncio na sétima arte, Balázs desenvolveu a teoria de uma nova linguagem gestual universal, alegando que a cultura das palavras é uma cultura desmaterializada, abstrata, intelectualizada, que degrada o corpo humano, deixando-o como uma coisa estranha, como uma qualquer ferramenta prática. Balázs sugeriu que a nova língua emergisse da nostalgia pelo homem corpóreo emudecido, esquecido, tornado invisível e que o cinematógrafo criasse um internacionalismo vivo e concreto: a psique única e comum do homem branco.

³ «The film becomes a different thing in the same sense that a historical painting becomes a different thing from the historical event which it illustrates. [...] If the film is protean because it has assimilated photography, music, dialogue, the dance, the novel is protean because it has assimilated essays, letters, memoirs, histories, religious tracts, and manifestoes.» (George Bluestone, *Novels into Film*, Berkeley, etc.: UCLA Press 1973, pp. 5-8); cf. também o capítulo «Contrasts in the Media», p. 14f. e James Monaco, *Film verstehen (How to Read a Film, 1977)*, Hamburg: 1980 e 1995.

⁴ Lindsay, Vachel (1915). *The Art of the Moving Picture*. Edição ampliada. 1922, p. 300.

Na prática, o filme mudo não documental estava habitualmente estruturado em vários atos, como uma peça de teatro e, apesar do apoio dos intertítulos, necessitava de maior ênfase na expressão corporal e facial, para que os espectadores compreendessem melhor a representação de atores cujas expressão e interpretação fossem influenciadas pela sua experiência profissional no palco. No entanto, o ideal estético mais adequado ao novo *médium* seria um filme sem subtítulos como, por exemplo, as narrativas visuais de *Schatten* (*Sombras*, 1923) de Robison e *Der letzte Mann* (*O Último Homem*, 1924) de Murnau.

1.1 As primeiras revistas especializadas em Portugal e as notícias sobre a produção alemã

Os jornais e revistas portuguesas da época são as principais fontes para este estudo. No artigo «Pequena história da imprensa cinematográfica em Portugal»⁵, Félix Ribeiro liga o surgimento de revistas especializadas ao desenvolvimento do gosto do público pelo espetáculo cinematográfico e não à evolução de uma estética própria do novo *medium* que permite o estabelecimento de normas para a crítica. Ribeiro compara este surgimento com o de Itália, Espanha, França, Estados Unidos e Inglaterra, e chega à conclusão de que Portugal, se não foi um dos primeiros países a ter uma imprensa cinematográfica, não alinhou, no entanto, nas últimas filas. Nas páginas 8 a 10 segue uma lista de publicações sobre cinema de 1917 a 1941.

Certamente, Alves Costa teve conhecimento desta lista. Nas suas anotações sobre algumas das publicações mais importantes dedicadas exclusivamente ao cinema em Portugal desde 1917, identifica igualmente a *Cine-Revista* de Lisboa (março, 1917)⁶ como pioneira deste género. Mas, em 1965, soube-se que já tinha existido uma *Cine-Revista* no Porto, em 1912, que deve ter sido a primeira em Portugal⁷. A 19 de outubro de 1913, foi publicado o

⁵ *Animatógrafo*, II, 57, 08/12/1941, pp. 8-10.

⁶ A *Cine-Revista*, sob a direção de Fernando Mendes, apareceu mensalmente em Lisboa (março, 1917-agosto, 1924).

⁷ Cf. *Celulóide*, 95 (nov. 1965), pp. 1 e 231, 232, 233 (nov. 1976), p. 6. «Lançada no Porto, dirigida por Lopes Teixeira, e tendo por editor R.A. de Matos. O n.º 1 saiu a 1 de junho, o n.º 2 a 15 de junho, e o n.º 3 a 1 de julho de 1912.» (Duarte, 1983: 30).

primeiro exemplar de *O Foco* em Torres Novas⁸. Felix Ribeiro destaca ainda o quinzenário *O Film*, publicado em Lisboa a partir de 1919 por José Figueiroa e Raúl Reis, mas devemos também mencionar *O Animatógrafo* que apareceu no mesmo ano em Évora. Alberto Armando Pereira, diretor da revista *Porto Cinematográfico* (1919-1925), é considerado o primeiro crítico de cinema em Portugal⁹. Também no Porto, surgiu o *Invicta Cine*, um semanário, cuja duração de 11 anos (1923-1934) não foi ultrapassada, nem pelo mais conhecido *Cinéfilo* (1928-1939). Totalizando 578 números, essa revista semanal foi um suplemento do jornal lisboeta *O Século*. Na primeira metade dos anos 20 foram publicadas ainda as revistas: *Cine Lisboa*, *Portugal Cinematográfico*, *Cine Teatro* (Lisboa), todas em 1923, e *Cinema* (Lisboa, 1924). No Porto surgiram: *De Cinematografia* (1925), *Cine Portugal*, *O Film* e *Cine Jornal*, todas no ano de 1926.

Uma organização relevante na última fase do cinema mudo foi a Sociedade Cinègráfrica de Portugal, com sede em Lisboa, cuja revista mensal *Imagem* iniciou a sua atividade crítica e informativa como publicação mensal (junho a outubro de 1928, dir. João Botto de Carvalho) e continuou, a partir de maio de 1930, como semanário (Prop. da Soc. Publ. Cinematograficas – Lisboa), sob a direção de Chiança de Garcia, redator efetivo da prévia *Imagem*. Os relevantes contributos de António Lopes Ribeiro marcaram as duas fases desta publicação.

Em Lisboa, Manuel Joaquim, o crítico do *Jornal dos Cinemas* (1923), manifestou-se com uma opinião independente sobre os filmes exibidos na capital. No final da era do cinema mudo, existia um número tão elevado de público português, ávido de informação especializada, que várias revistas tentaram partilhar este mercado crescente. No ano de 1928, início de uma fase de acentuada censura política, surgiram ainda: *De Cinema*, *Cine*, *Cine-Notícia* (Lisboa) e *Arte Muda* (Porto). Em 1929: *Cine-Teatro* e *Cinegrafia* (Lisboa), *Cine-Jornal* (Covilhã) e *Filmagem* (Faro). A maioria destas publicações foram projetos de

⁸ «[...] a segunda revista portuguesa de cinema, “O Foco”, cujo n.º 1 saiu a 19 de Outubro de 1913, propriedade da Empreza Sales Velez, Rodrigues & Cia., que explorava o cinema no Teatro Virginia, em Torres Novas. “O Foco” tinha como diretor, Sales Velez, e como editor, A Gonçalves Rodrigues. A partir do n.º 71 passou a diretor Artur Hintze Ribeiro Nunes [...]» (Duarte, 1983: 30).

⁹ Cf.: Luís Neves Real, *Alberto Armando Pereira: um pioneiro do jornalismo cinematográfico português*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984.

pouca duração. Em 1930 apareceram em Lisboa o primeiro diário português de cinema *Crónica Cinematográfica: ecos mundiais do cinema* e *Kino*, sob patrocínio do *Diário de Lisboa*, sendo a primeira publicação de cinema impressa em rotativa.

Nessa altura, o cinema conquistou também espaço em revistas populares, como *Aquila* («Um pouco de tudo para todos») e *Eva* («Jornal da mulher e do lar»). Já em 1926, a publicação quinzenal *Ilustração* anunciou novidades do cinema de expressão alemã e até 1928, a respetiva coluna, intitulada «Cinematografia», ficou com cada vez mais relevo e destaque, comparando com as notícias sobre assuntos literários, teatro e a «Vida Científica». A atração das atrizes da UFA é documentada, por exemplo, nas capas da *Aquila* (Ossi Oswalda, Brigitte Helm) e do *Cinéfilo*: Lilian Harvey, Camilla Horn, Ellen Richter (atriz e produtora), e até a «escritora e notável scenarista» Thea von Harbou foram selecionadas entre junho de 1928 e abril de 1929. O facto de o *Cinéfilo* (II, 23, 26/01/1929) apresentar o retrato de von Harbou na capa, espaço normalmente reservado às famosas atrizes, foi um evento inédito que se deve à grande reputação como argumentista da esposa de Fritz Lang.



Ilustr. 1 – Camilla Horn.
Cinéfilo, I, 19, 29/12/1928



Ilustr. 2 – Thea von Harbou.
Cinéfilo, II, 23, 26/01/1929

Relativamente a dados sobre a apresentação de filmes em cinemas portugueses, a obra *Estreias em Portugal 1918-1957* de Luís de Pina é outra fonte imprescindível, embora incompleta e nem sempre fidedigna.

A crescente importância da indústria cinematográfica alemã e os hábitos de ver adquiridos pelos espetadores foram documentados por estatísticas em revistas portuguesas: «Por uma estatística publicada numa revista germanica, existem na Alemanha cerca de 3700 cinematografos, dos quais 218 em Berlim. O maior salão tem mais de 4000 logares, seguindo-se um com 1800, um com 1600 e trez com 1500»¹⁰. Outra estatística, citada da revista alemã *Film Express*, confirma a liderança europeia da Alemanha relativamente aos números de cinematógrafos (3731), seguida pela Rússia (3500), Grã-Bretanha (3000), França (2400) e Itália (2200). Com a indignação da revista *Porto Cinematográfico*, Portugal não foi mencionado nesta fonte, ao contrário da vizinha Espanha (156)¹¹. Já anteriormente tinha ocorrido um grande lapso de uma revista cinematográfica alemã que localizou Porto e Portugal em Espanha¹², mas esse facto não impediu a inclusão das notícias sobre a cinematografia alemã.

Em 1920, a revista *Porto Cinematográfico* divulga «Jornais e Revistas que teem permutado comnosco» com os preços das respetivas assinaturas. Entre estas publicações constam as alemãs *Das Lebende Bild*, *Die Film-Woche*, *Die Internationale Film Zeitung* e *Der Kinematograph*¹³.

No início dos anos 20, a *Cine-Revista* de Lisboa incluiu igualmente, embora esporadicamente, informações de revistas alemãs, cujas citações traduzidas tornaram o cinema alemão mais conhecido, assim como os seus realizadores, atores e «templos»: «Deve realizar-se no corrente mez, em Berlim, a inauguração do cinema-theatro Alhambra, a primeira casa de espectaculos d'este genero construida na Alemanha depois da guerra. A sua lotação é de 1.500 lugares e a sua orchestra compor-se-á de 40 figuras, além de possuir um grande orção orchestral.»¹⁴

¹⁰ *Porto Cinematográfico*, II, 3, outubro 1920, p. 3.

¹¹ *Porto Cinematográfico*, II, 4 e 5, novembro 1920, p. 3.

¹² *Porto Cinematográfico*, I, 10, maio 1920, p. 1.

¹³ *Porto Cinematográfico*, II, 2, setembro 1920, p. 12.

¹⁴ *Cine-Revista*, VI, 60, março 1922, p. 6. Em junho de 1928, o *Cinéfilo* (I, 2: 12) anunciou a construção dos seguintes cinemas na Suíça: «Em Zurich, “O Forum” (1800 lugares); em Lausanne, “O Capitólio” (1200 lugares); em Basileia, “O Forum” (900 lugares).»

As fontes alemãs são frequentemente adaptadas e reproduzidas da imprensa francesa, como por exemplo as declarações do «cinematografista alemão M. Wollenberg», a um «grande diário francês»:

Antes da guerra – disse Wollenberg – não havia na Alemanha industria cinematográfica. Compravamos os «films» estrangeiros. Achavamo-nos isolados, em plena guerra, e obrigados a criar o «film» alemão. Conseguimo-lo, e, se as dificuldades economicas actuais nos não paralizam, chegaremos a conquistar um lugar invejado dos mercados mundiais.¹⁵

A perspetiva da crítica francesa sobre o cinema alemão exercerá uma influência constante na recepção em Portugal. Sem dúvida, as publicações portuguesas especializadas conseguiram a «formação» de leitores cinéfilos e a sua participação no discurso sobre o cinema, como se pode observar na coluna «CORRESPONDENCIA» da revista *Porto Cinematográfico*:

J[osé].A[lves]. Cunha – Porto. Tem muita razão. «Filmar um film» é pleonasmio. Harry Liedtke não entrou na «Soberana do Mundo»; apareceu com Pola Negri em «Madame du Barry», com Ossi Oswalda na «Princesa das Ostras», e numa outra tambem com Pola Negri, cujo título era, se não estou em erro, «O Tenente do Cruzeiro Vitoria». A distribuição de «O Tumulo Indio», é «Irene» – Mia May; «Ayan, o Tigre» – Conrad Veidt, cuja fotografia apareceu no n.º «2/10-5.» Ano desta revista; o «arquitecto Herbert» – Olaf Foenss, antigo galã da «Nordisk»; a «mulher de Ayan» – Erna Morena; a «escrava» – Lya de Putty; o «fakir Raigani» Bernard Goetze, que fez o detective Wenk na fita «Dr. Mabuse»; «Mac Allan» – Paul Richter, que fez o milionário Hull tambem no «Dr. Mabuse».¹⁶

As revistas especializadas e outras publicações mantiveram o seu público detalhadamente informado das últimas notícias relativamente aos realizados, estrelas e produções de Neubabelsberg. O estatuto que o cinema *made in Germany* teve no final da década 20 evidencia-se, por exemplo, no artigo «Luz! Acção! Câmara!», publicado na revista mensal *Imagem*, no qual a

¹⁵ *Cine-Revista*, VI, 68, janeiro, 1923, p. 17. Hans Wollenberg publicou artigos sobre cinema em várias revistas especializadas alemãs.

¹⁶ *Porto Cinematográfico*, VI, 1, agosto 1924, p. 15. Cf. o debate sobre o assunto no Ano V, n.º 12, julho, p. 15.

UFA é positivamente retratada com várias ilustrações: «... em Neubabelsberg, as oficinas de filmar atingem proporções verdadeiramente gigantescas que o *Kolossal* germânico mal classifica»¹⁷. Sobretudo Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Emil Jannings, Conrad Veidt, Brigitte Helm e Lilian Harvey eram personalidades muito estimadas, cujas obras e circunstâncias de vida mereceram destaque nas revistas portuguesas e apareceram detalhadamente descritas e ilustradas, por vezes em páginas duplas, junto com fotografias e dedicatórias¹⁸. As suas faces figuraram nas capas e até lhes foram dedicados poemas pelos admiradores, como o seguinte, de S. Surdieux, sobre Conrad Veidt, impresso no *Cinéfilo*, na língua original:

Ceux qui le voient pour la première fois / Ont un frisson devant cet être étrange /
Noyé d'amertume, à l'esprit narquois, / Rire de démon, peut-être ame d'ange ...
/ Affreux ou superbe selon l'instant, / Doux ou terrible, et toujours étonnant. Vers
quel enfer vont ses pás d'automate? / Entouré d'ombres, ahurissant, cynique, /
impassible – puis sa fureur éclate / Dans un tonnerre: il écume, ironique .../ Tête
de fou, mais port d'aristocrate.¹⁹

A reprodução deste poema de um jornal francês sem tradução demonstra, por um lado, o considerável nível cultural do cinéfilo português no final do período mudo da sétima arte, por outro lado, ilustra a tendência para recorrer a adaptações da crítica francesa nas revistas da especialidade. No entanto, também existem provas de fascínio e veneração por parte de poetas portugueses como, por exemplo, «LILIANA Canção de ANTONIO BOTTO dedicada a LILIAN HARVEY» na revista mensal *Animatógrafo*:

Tem nos olhos
Aquele dúvida certeza

¹⁷ *Imagem*, 3, agosto de 1928, p. 8.

¹⁸ Cf.: *Cine*, Ano I, N.º 5, outubro 1928: capa com L. Harvey; *Cinéfilo*, I, 6, 11/08/1928, pp. 15-19; I, 8, 08/09/1928, p. 9; I, 11, 20/10/1928, pp. 16-17; II, 27 23/02/1929, p. 13; II, 33, 06/04/1929, p. 7. O artigo de Régio sobre Jannings (*Presença*, n.º 7, nov. 1927) in Régio (1977: 250-251); *Imagem*, I, 10/05/1930: capa com fotografia e dedicatória de L. Harvey; Mascarenhas, «Lubitsch, o elíptico», in Mascarenhas, *Fitas e Franjas*, 1948, pp. 25-34.

¹⁹ *Cinéfilo*, II, 41, 01/06/1929, p. 61. Outro poema dedicado a Veidt, da autoria de André Gain, foi publicado no *Cinéfilo*, II, 28, 02/03/1929, p. 10.

De quem pretende fixar-se
Numa doce realidade...

Olhando-a –
Não sei se a quero,
Nem sei até se a desejo
Nêsse normal desejar
Uma mulher provocante.
Beijá-la? – Sim; mas apenas
Como quem beija o perfume
De uma saüdade distante.

Altiva, oiço chamar-lhe.
– Não há mulher que o não seja
Se a beleza nela existe.

Ah!, meus amigos, a vida!...
Falei de amôr, puz-me triste.²⁰

Até ao final dos anos 20, que coincide com o fim da era do cinema mudo, a informação divulgada nestas revistas específicas tornou-se cada vez mais diversificada e pormenorizada. Em 1929, por exemplo, o *Cinéfilo* apresentou uma estatística segundo a qual a aceitação e a apreciação de produções alemãs tinham melhorado em França enquanto o interesse alemão nas películas francesas tinham diminuído:

Durante o ano de 1928, a Alemanha produziu 221 filmes de longa metragem contra 241 no ano precedente e 202 em 1926. Importou 205 filmes americanos e 94 europeus. Entre êstes 23 franceses. A introdução dos filmes franceses na Alemanha está em regressão (44 em 1924; 30 em 1925; 23 em 1926 e 28 em 1927). Pelo contrário, o filme alemão começa a invadir seriamente o mercado francês com 122 filmes em 1928. (Nos anos anteriores: 91 em 1927; 33 em 1926; 29 em 1925 e 20 em 1924.)²¹

²⁰ *Animatógrafo*, I, 6, 08/05/1933, p. 3.

²¹ *Cinéfilo*, II, 26, 16/02/1929, p. 20.

Este formato de informação demonstra um avançado grau de internacionalização que teve influência tanto nas escolhas das distribuidoras como nas preferências do público português. Por outro lado, comprova a relevância do cinema alemão no final dos anos 20. Não surpreende que no início da era do cinema sonoro, em 1930, a revista *Imagem* sublinhe:

A Alemanha é o único país da Europa que trabalha com método e inteligência, o único que não se deixa intimidar pela força incontestável do dólar americano e dos seus filmes sonoros. É o único país que, sem lamentações exageradas, nem pessimismos inúteis, trabalha tranqüilamente, com segurança e certeza. Os produtores alemães compreenderam a tempo que não é com palavras que se conquistam os mercados, hoje absolutamente na posse dos americanos, mas com filmes. E trabalham neste sentido. Aperfeiçoam os seus aparelhos, completam os seus estúdios sonoros, os seus sistemas de tomadas de som, aprendem, dia a dia, experimentam, lutam, produzem. A Alemanha é, por isso, o único adversário que pode concorrer com a América, no mercado europeu.²²

De facto, foram exibidos filmes sonoros em Berlim desde junho de 1929. Entre 1930 e 1932 encontra-se nas revistas *Cinéfilo* e *Imagem* muita publicidade comprovando a transferência de tecnologia da Alemanha para Portugal que teve lugar durante a República de Weimar nos campos da produção e da exibição cinematográficas. Bons exemplos são a publicidade do «reprodutor Bauer», utilizado pelos cinemas Capitólio e Max-Cine, no *Cinéfilo* (IV, 152, 18/07/1931, pp. 16-17) ou o «super-reprodutor da firma AEG» (Ilustr. 3).

Contudo, deve constatar-se que as revistas especializadas em Portugal dedicaram sempre mais espaço a assuntos cinematográficos de proveniência dos Estados Unidos, mas durante os anos 20 o grande interesse na produção italiana e francesa, notável nas décadas anteriores, diminuiu consideravelmente a favor do cinema de expressão alemã.

²² *Imagem*, I, 1, 10/05/1930, p. 21 (texto em itálico no original).



Ilustr. 3 – AEG. *Imagem*, n.º 21, 13/02/1931, p. 2

1.2 A implementação da cinematografia em Portugal e a influência alemã

A 28 de dezembro de 1894, o jornal *O Século* anunciou o evento «Panorama Artístico», que iria ter lugar no Hotel Avenida Palace, e cuja principal curiosidade seria um aparelho inventado e aperfeiçoado a partir de 1886, pelo engenhoso cronofotógrafo alemão Ottomar Anschütz (1846-1907). Segundo Ferreira (1986: 13), este electro-tachiscópio (*Elektrotachyscop* ou *Elektrischer Schnellseher*) poderia ser considerado o desenvolvimento máximo do *phénakistiscope* que o belga Joseph Plateau apresentou em 1832 e onde as fotografias em movimento eram vistas em miniatura (Ilustr. 4).

A exposição «Panorama Artístico» do Sr. Carlos Eisenlohr esteve aberta todos os dias, das 14h às 20h, sendo o preço de entrada de 200 reis. O electro-tachiscópio para visionamento individual, acionado por manivela após introdução de moedas, funcionava das 4 às 6 horas e das 8 às 9 horas de cada dia, sendo de 100 reis o preço de cada sessão. Para o jornal *O Século*, o «electro-tachiscópio ou kynetographo» apresenta «a maior novidade da fotografia moderna, a “fotografia viva”». De facto, as películas exibidas na noite da inauguração correspondem aos «filmes» conhecidos através da

máquina de Anschütz e não pelo Kinetograph de Edison: «UM CÃO ANDANDO», «UMA CARRETELA», «SOLDADOS ALEMÃES EM MARCHA DE PARADA», «DOIS GINASTAS TRABALHANDO», «UM CAVALO GALOPANDO» e «SAPATEIRO TOMANDO RAPÉ». Provavelmente foram as primeiras imagens em movimento que os lisboetas viram desta qualidade: «Neste aparelho vê-se, com a maior nitidez, “um cavalo galopando”, percebendo-se todos os seus movimentos e os do cavaleiro» (*O Século*, 29/12/1894). Nesse mesmo dia, o jornal *A Vanguarda* escreveu: «Entre outras figuras movimentadas, são duma perfeição absoluta “um grupo de soldados alemães em marcha de parada”, com movimentos naturais nos membros da figura, em marcha, nas oscilações de roupas, armamentos, etc.» (Ferreira, 1986: 16). E Alfredo Gallis da *Universal* confirmou no dia 30/12/1894: «Noutro quarto vimos depois “seis soldados prussianos marchando um passo de parada”. O movimento do passo e a oscilação do braço direito ao longo do corpo, é tudo quanto de mais humano se pode imaginar, conservando a naturalidade trivial, que dá ao quadro a ilusão absoluta de seres viventes!!!» (Ferreira, 1986: 16).

Todavia, quando no dia 18 de junho de 1896 se apresentaram os primeiros filmes no Real Colyseu de Lisboa, não foi utilizado nenhum aparelho alemão, nem um *cinematographe* dos irmãos Lumière, mas um *Theatrograph* do inglês Robert W. Paul com o qual Edwin Rousby tinha mostrado películas de Edison,



Ilustr. 4 – Electro-Tachiscópio (*Elektrischer Schnellseher*) de Anschütz

Birt Acres, Paul, Lumière, Méliès, Pirou-Joly, e Aurélio da Paz dos Reis (cf. Ferreira, 1986: 31).

Contudo, a fase inicial do cinema português foi nitidamente marcada pelas relações comerciais com França: a partir de 1897, as projeções dos Cinematographos Lumière dominaram as telas portuguesas. Semelhantes tendências podem ser constatadas mais tarde nos campos da crítica e da teoria do cinema. Uma explicação pela preferência reside por um lado na tradição francófila, principalmente na área de Lisboa, por outro lado na particular situação política. Não só desde o fim da Monarquia em 1910 e da proclamação da Constituição Republicana, existia uma afinidade política com o sistema e o pensamento franceses. Já nas décadas anteriores, Portugal sentiu-se ameaçado como poder colonial pelos resultados da Conferência de Berlim (Kongokonferenz) convocada por Bismarck entre 19 de novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885, e pelo Ultimato Britânico de 1890. Nessa época, a desconfiança, instalada e causada pelas intenções políticas da Alemanha e do Reino Unido, manifestou-se também nas relações culturais e comerciais. A consequente mudança da imagem da Alemanha ficou patente no tom do noticiário e em artigos de revistas portuguesas²³.

Mesmo assim, a primeira distribuidora cinematográfica portuguesa (Empresa Portuguesa Cinematográfica Lda.) foi fundada em 1908, pelo austríaco Karl Stella, que manteve durante dois anos o monopólio dos filmes das grandes produtoras europeias, como a Pathé, a Gaumont, os Films d'Art de Paris, a Italo Films, a Ambrósio, a Éclair e, parcialmente, a Edison. O alemão Arthur Gottschalk, junto com Leopoldo O'Donnell, português de origem irlandesa, dominaram a Companhia Cinematográfica Portuguesa, constituída em 1912 (cf. Pina *et al.*, 1986: 22; Costa, J.B., 1991: 15). Aparentemente, e contra-riamente às afirmações de Pina²⁴, estas influentes constelações no mercado

²³ Cf.: Ana Maria Pinhão Ramalheira, «Imagens da Alemanha em O *Ocidente*. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro (1878-1915)». *Biblos*, LXX (1994), pp. 389-448. Coimbra: Univ. de Coimbra.

²⁴ Numa nota de rodapé Luís de Pina acrescenta: «Não deixa contudo de ser sintomático que dois germânicos – um austríaco e um alemão – tenham tido tal papel na distribuição cinematográfica portuguesa, de 1912 a 1917. Esses anos correspondem ao “despertar do cinema alemão” que não terá querido deixar o mercado português por mãos alheias. A participação de Portugal na 1.ª Guerra Mundial (declaração de guerra em Agosto de 1916) terá cortado com essas ambições, já que tanto Stella como Gottschalk, foram considerados “indesejáveis” e postos na fronteira» (Pina, *et al.*, 1986: 23).

não cessaram completamente com a Primeira Guerra Mundial, pois no início dos anos 20, Stella tentava (embora em vão) assegurar os direitos sobre a distribuição dos filmes norte-americanos. Para esse fim, fundou a Companhia Cinematographica Hispano-Portuguesa a 4 de dezembro de 1920.

Todavia, foi a distribuidora Castello Lopes Lda., cujo primeiro escritório se situava em Lisboa, no cinema Condes, que iria representar produtoras alemãs, como UFA, Hegewald Film, Greenbaum, Orplid Film, Harry Piel Tonfilm, Cine-Aliança, Tofa, e produtoras austríacas, como Sascha Stoll Film, Memento Film, Hom Sofar, Black Cat Film (prod. de Anny Ondra)²⁵. Intimamente ligado à empresa de J. Castello Lopes estava: o cinema Condes, segundo um anúncio na revista *Porto Cinematográfico*, o «Unico preferido pelo mundo aristocratico e elegante de Lisboa». Outra importante firma para a importação e distribuição de películas de proveniência alemã foi a Cinematografia Verdaguer S.A. de Raul Lopes Freire, com exhibições nos cinemas Central e Tivoli (Lisboa) e Olimpia (Porto).

A produção de filmes portugueses que começou a partir de 1896 (Aurélio da Paz dos Reis / Porto) foi influenciada pelos ingleses Robert W. Paul e Henry Short. Mesmo assim, a reportagem de uma visita do imperador Guilherme II



Ilustr. 5 –
Raul Lopes Freire.
Jornal dos Cinemas,
Ano I, N.º 9,
1 de maio 1923, p. 130

²⁵ Cf. *A História do Cinema vista através de Filmes Castello Lopes, L.da*, I, I Exposição Internacional de Arte Cinematográfica, Estoril, 1943, p. 5.

a Portugal (1905) e a subsequente entrevista do monarca em Gibraltar foram (co-)produzidas por Messter. A *Cine-Revista* recorda Messter como «O Pai da Cinematografia Alemã»:

É assim, conhecido, na Alemanha, Oscar Messter – filho dum fabricante de aparelhos de optica – por ter sido ele quem construiu o primeiro aparelho cinematografico que funcionou naquele país. Messter celebrou, ha pouco, o 25.º aniversario da iniciação dos seus trabalhos no campo da cinematografia, acto que revestiu grande solenidade, pois nele figuraram numerosos artistas de cinema, prestando a devida homenagem ao feliz inventor, o qual se encontra actualmente á frente duma das mais importantes Empresas editoras da Alemanha.

Manuel Maria da Costa Veiga lembra-se de que, entre os «filmes de actualidades ou documentários» em cuja produção colaborou nessa altura, constavam «as visitas oficiais de Eduardo VII, de Guilherme II, de Afonso XIII, do rei de Saxe, dos duques de Connaught, os exercícios de artilharia no hipódromo de Belem, uma tourada à antiga portuguesa, etc.»:

A fita da visita do imperador da Alemanha foi-me encomendada por uma casa de Berlim que me incumbiu de a impressionar apenas, pagando-me a razão de cinco marcos cada metro, mas reservando-se ela o direito de fazer a revelagem. Mandaram-me depois uma cópia que eu exhibi e vendi, para Rio de Janeiro.²⁶

Além disso, em 1913, a Vitascope GmbH rodou o filme em três partes *Das Geheimnis von Lissabon* (*O Segredo de Lisboa*) com a protagonista Hanni Weisse (cf. Matos-Cruz, 1989: 20). Esta produção de Hermann Siegfried Fellner estreou na Alemanha no dia 26 de setembro do mesmo ano. Nessa altura, a atenção do público lisboeta estava dirigida para películas francesas, como o *Rei do Ar*, sobre um «aviador apaixonado e glorioso»²⁷, *Germinal* (Albert Capellani, 1913) e *Fantomas* (1913)²⁸ de Louis Feuillade. No jornal *A Capital* destaca-se *A Filia do Pharoheiro*, cujo «sucesso excepcional»

²⁶ *Cinéfilo*, I, 3, 30/06/ 1928, pp. 3-5: «Manuel Maria da Costa Veiga. O mais antigo cinéfilo português recorda-nos o seu amor pelo Cinema» [A. de A (Avelino de Almeida)].

²⁷ Cf. *A Capital*, 29/09/1913, p. 2.

²⁸ Cf. *A Capital*, 07/12/1913, p. 3.

[...] «representa o maior triumpho que um *film* cinematográfico tem alcançado em Lisboa»²⁹.

Todavia, no Salão Central, «o melhor animatographo de Lisboa», e nas célebres *matinéés* no Olympia exibiram-se preferencialmente dramas históricos italianos, britânicos e franceses como *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913)³⁰, *Ivanhoé* (Leedham Bantock, 1913)³¹, *Spartacus* (G. E. Vidali, 1913)³², *Cleopatra* (Helen Gardner, 1912) e *Os Trez Mosqueteiros* (André Calmettes, 1913)³³. Outro filme épico, a produção italiana *Os Últimos Dias de Pompéia* (Caserini e Rodolfi, 1913), baseada no romance de Edward Bulwer-Lytton de 1834, foi um enorme sucesso em Espanha e exibido em Portugal em maio de 1914. O comentário no semanário espanhol *Mundo Gráfico* revela mais alguns pormenores sobre o sistema de distribuição cinematográfica da época³⁴.

Também foram importados vários filmes da produtora dinamarquesa Nordisk³⁵ para Portugal. Entre eles consta *Atlantis* (August Blom, 1913), baseado no romance homónimo do autor alemão Gerhart Hauptmann, que estreou em abril de 1914 no Salão Central de Lisboa. É notável que todas estas películas de origem estrangeira não tenham demorado muito a ser exibidas em cinemas portugueses.

²⁹ *A Capital*, 30/12/1913, p. 2, filme atribuído a Nordisk, mas possivelmente de origem norte-americana (*The Lighthouse Keeper's Daughter*, J. Searle Dawley, 1912).

³⁰ Cf. *A Capital*, 28/09/1913, p. 3.

³¹ Cf. *A Capital*, 12/01/1914, p. 3.

³² Cf. *A Capital*, 18/04/1914, p. 2.

³³ *A Capital*, 28/01/1914, p. 2. Anunciou estas duas «“matinéés” sensacionaes» como «notáveis acontecimentos mundanos».

³⁴ «Una película sensacional atrae ahora en las grandes salas del mundo la atención de los públicos. [...] Del lujo, de la riqueza, de la rigurosa propiedad histórica con que hubo de hacerlos la impresión cinematográfica de *Los últimos días de Pompeya*, basta decir que en trajes, decorado, atrezzo e intérpretes se invirtió la suma de cerca de 3.000.000 de pesetas. La incomparable obra cinematográfica, de la que es único concessionário para España y Portugal, D. Julián Ajuria, de Barcelona, está dividida en cinco partes y tiene una longitud de 2.000 metros, [...]» (*Mundo Gráfico*, Año III, n.º 100, 24 Septiembre 1913 / anúncio de duas páginas ilustrado com várias imagens do filme, sem números de páginas).

³⁵ Em 1916, o consórcio cinematográfico dinamarquês Nordisk Film Kompagni ganhou uma influência significativa no desenvolvimento do filme alemão através da sua própria produção na Alemanha. Nessa altura, famosos artistas de cinema dinamarqueses colaboram em filmes alemães, como por exemplo: Asta Nielsen, Valdemar Psilander, Gunnar Tolnaes, Olaf Fönss e Viggo Larsen.

1.3 A Primeira Guerra Mundial e a sua apresentação cinematográfica

Com os primórdios da Primeira Guerra Mundial, o recatado interesse no cinema alemão e a disponibilidade para projetos em conjunto perderam-se e só recommçaram no início dos anos 20. Em dezembro de 1915 e depois num *aide-mémoire* de fevereiro de 1916, o Reino Unido pediu ao governo português que apreendesse os navios alemães no Tejo, invocando, pouco mais tarde, a aliança luso-britânica. A 23 de fevereiro estes navios foram atacados e ocupados e a 9 de março de 1916 a Alemanha declarou oficialmente guerra a Portugal, tendo as hostilidades começado nas colónias já em 1914.

Vasco Pulido Valente (1997: 96) afirma que de «1916 a 1918, em nenhum momento o país percebeu ou aceitou a intervenção na frente europeia. Portugal em peso sentiu até ao fim que se levavam os soldados para a frente como *carneiros para o matadouro*, pelo interesse privado de uma facção ou, pior ainda, pelo interesse pessoal dos indivíduos que a dirigiam». Após uma fase de euforia e de cego nacionalismo no início da guerra, esta percepção crítica instalou-se também na Alemanha.

Jaime Cortesão tentou apresentar algumas razões de substância sob a forma tradicional da *Cartilha do Povo*, ou seja, de um diálogo edificante entre o José Povinho e o seu filho João Portugal. O resultado foi uma catastrófica exibição de hipocrisia, fanatismo e caracterizada estupidez. Segundo Cortesão, a guerra era necessária por seis motivos. Porque os Alemães planeavam suprimir ou escravizar as pequenas nações. Porque tencionavam bloquear os portos portugueses e matar o povo à fome. Porque a Inglaterra tencionava deixar os Alemães matar o povo à fome, se Portugal não entrasse na guerra. Porque, se os Portugueses fossem para a Flandres, não havia guerra em Portugal. Porque, se os Portugueses defendessem as colónias, ficavam com grande «importância» no mundo» (Valente, 1997: 95).

Durante a Primeira Guerra Mundial mais de 55 000 homens integraram o Corpo Expedicionário Português (CEP), que combateu em França. Cerca de 30 000 soldados combateram forças alemãs em Moçambique e mais de 23 000 em Angola. Só no CEP morreram mais de 2200 portugueses.

Em junho de 1917 *A Capital. Diario Republicano da Noite* constatou:

Os allemães comprehendem tão bem o papel que o cinema representa durante a guerra, que o alto comando creou sete équipes d'operadores encarregados de filmar pelliculas militares nas retaguardas e mesmo nas varias frentes. Esses films, já se vê, são adaptados à mentalidade allemã e servem tambem como instrumento de propaganda no estrangeiro. A repartição dos films militares está adjuncta a uma secção litteraria destinada a fornecer os texto[s], elaborados por jornalistas e escriptores (*A Capital*, 05/06/1917, p. 3).

A 10 de setembro de 1917 entrou em vigor o Decreto n.º 3:354 que, em três artigos, introduziu a censura militar na divulgação cinematográfica portuguesa:

- 1.º Nenhuma fita cinematographica, de qualquer natureza ou procedencia, que contenha assumptos militares, ou que directa ou indirectamente faça allusão aos exercitos beligerantes ou á grande guerra, poderá ser exhibida nos territorios da Republica, sem préviamente ser sujeita a censura militar;
- 2.º Os importadores ou proprietarios das referidas fitas devem solicitar o seu exame prévio e o competente documento da livre exhibição, no Ministerio da Guerra, por intermédio da 4.ª Repartição da 1.ª Direcção Geral da Secretaria da Guerra;
- 3.º As fitas que forem encontradas em contravenção das disposições acima serão aprehendidas e os seus proprietarios ou empresarios autoados por desobediência.³⁶

Em outubro do mesmo ano foram exibidos nos cinemas lisboenses Chiodo Terrasse e Olimpia vários «films officiaes» do Ministério da Guerra.

Em dezembro de 1917 fundou-se a Universum-Film-AG (UFA) em Potsdam como mero instrumento de propaganda que após a guerra seria transformada na produtora alemã mais poderosa, cujos filmes tiveram êxito em todo o mundo. Na sua fase inicial, o Estado controlava a produção e a distribuição de filmes; só nos anos 20 autorizou o investimento de acionistas estrangeiros. Este marcante desenvolvimento da indústria cinematográfica alemã foi noticiado em Portugal em fevereiro de 1918, citando fontes francesas:

³⁶ *Cine-Revista*, I, 7, setembro, 1917, p. 2.

Annuncia-se de Berlim a fundação d'uma poderosa emprêsa cinematographica que se intitulará U.F.A. (Universum Film Aktiengesellschaft). A nova sociedade inicia os seus trabalhos com um capital de 25 milhões de marcos, que lhe é fornecido pelos grandes bancos alemães e que será proximamente augmentado. O governo alemão entende que o écran constitue «um meio de diffusão de influencia cuja efficacia tem sido reconhecida» e encoraja essa iniciativa com todo o seu auxilio. Elle deseja que a Alemanha possa vencer, nos mercados internacionaes, as grandes marcas americanas, italianas e francezas. E os nossos inimigos vão das palavras ás acções.³⁷

Em 1918 estabeleceu-se ainda a Emelka (Münchener Lichtspielkunst AG) e com a construção de grandes estúdios a produção cinematográfica em larga escala tornou-se realidade. Realizadores como Heinrich Galeen, Ernst Lubitsch, Robert Wiene, Lupu Pick, Fritz Lang, G. W. Pabst, F. W. Murnau, Erich Pommer, Wilhelm Dieterle, com atores e técnicos de igual competência, garantiram a qualidade dos filmes desta nova era. Desta forma, consolidou-se também a única vanguarda cinematográfica de carácter industrial: um expressionismo tardio, comparado com o expressionismo nas artes e na literatura. Para suportar a competição com a indústria cinematográfica de Hollywood, a Decla-Bioscop juntou-se à UFA em finais de 1922, com o apoio governamental, industrial e da banca. Esta fusão permitia praticamente uma monopolização do sector cujo objetivo era produzir cerca de 600 filmes por ano, atraindo um milhão de espectadores diariamente. A inflação do pós-guerra permitiu a venda de filmes de proveniência alemã no estrangeiro a preços quase sem concorrência. Por outro lado, a desvalorização da moeda alemã tirou dos produtores externos a vontade de exportarem para a Alemanha.

Perante este cenário, não surpreende que durante, mas também após a Primeira Guerra Mundial existissem na Europa receios de um «imperialismo cultural» cujo objetivo era a imposição de uma visão alemã do mundo e, implicitamente, a (re)interpretação de eventos históricos, políticos e culturais do ponto de vista alemão. Neste contexto, sobretudo a rádio, mas também a cinematografia, serviram como instrumentos ideológicos da «indústria cultural»³⁸ para a dominância e a integração das massas. O aspeto da instrumentalização

³⁷ *Cine-Revista*, II, 12, fevereiro, 1918, p. 3.

³⁸ Cf. Adorno e Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (1944).

do novo *medium* para formar a opinião pública, ou seja, «o intuito alemão de logo que termine a guerra, invadir o mercado mundial com os seus productos cinematographicos» foi debatido na imprensa estrangeira e mereceu um comentário de Mário Salgueiro no jornal *O Século*, que foi adaptado pela *Cine-Revista*, intitulado «Propaganda pelo cinematographo»:

[...] em um estudo muito importante, o deputado Pierre Rameil chamava a atenção do governo francez para a actividade dos alemães no que respeita á propaganda pelo animatografo. Assim, contava ele que os alemães tinham assumido na Suissa a direção da maioria dos cinemas, com o propósito de demonstrarem á pequena Republica, em quadros magníficos – magnificamente preparados – a bravura germanica, a atividade da produção germanica e, sobretudo, a «bondade alemã» por ocasião do torpedeamento de navios aliados, com officaes e marinheiros tratando solicitamente da evacuação e do salvamento dos náufragos surpreendidos! E acrescentava: «Não tenhamos illusões a este respeito. A Alemanha prepara-se ativamente para o combate. Caixeiros viajantes pertencentes ao serviço do exercito estão prontos para procurar no estrangeiro, depois da guerra, o maior numero de mercados, comprometendo-se, em nome das casas produtoras, a ceder os seus produtos durante um certo numero de anos, sem beneficio de qualquer espécie».³⁹

Na fase das hostilidades entre Portugal e a Alemanha foi elaborado um documentário sobre a batalha naval: *O Torpedeamento do Augusto de Castilho* (1918)⁴⁰, «tirado a bordo do submarino alemão que praticou esse acto

³⁹ *Cine-Revista*, II, 19, setembro, 1918, p. 2.

⁴⁰ No dia 13 de outubro de 1918, com a Guerra Mundial quase terminada, o caça-minas *Augusto de Castilho* recebeu a missão de escoltar o vapor *S. Miguel*, com mais de 200 pessoas a bordo, do Funchal para Ponta Delgada, tendo partido ao pôr-do-Sol. Pouco depois das seis da manhã do dia 14, o submarino alemão *U-139* ataca o *S. Miguel*; numa manobra ousada, o comandante do *Augusto de Castilho*, 1.º Tenente Carvalho Araújo, ordena que o caça-minas avance diretamente sobre o inimigo, atraindo o seu fogo e permitindo que o *S. Miguel* se escape. Após duas horas de combate, o comandante mandou içar a bandeira branca juntamente com a bandeira nacional, mas nem por isso o fogo do submarino abrandou. Nessa altura uma granada acertou em cheio no navio; o seu comandante e outros membros da tripulação morreram ou ficaram feridos. Foi então que ocorreu um acidente grave a bordo do submarino. Uma das suas granadas explodiu prematuramente ao sair da boca da peça provocando avarias no seu casco exterior e em alguns tanques de combustível, sendo o submarino obrigado a suspender as hostilidades a fim de reparar as avarias. Cf.: Gil (2007: 65-103).

tragico»⁴¹. Um «filme sensacional», escreve a *Cine-Revista* em 1922, na altura da sua exibição «num dos nossos melhores cinemas e com a devida autorização da censura militar inglesa»:

O «film» em questão mede uns 2000 metros, apresentando todas as fases do combate com a máxima nitidez, sendo um dos seus quadros mais emocionantes, sem duvida, o da morte honrosa do bravo comandante Carvalho de Araujo e outro o esforço heroico do imediato, Manuel Pereira Ferraz, então guarda-marinha e hoje primeiro-tenente da nossa armada. Esta pelicula verdadeiramente sensacional, vem a Lisboa por intermédio do sr. Alvaro May, grande entusiasta pela propaganda do cinema em Portugal. E pois que se trata do mais interessante «film» da Guerra Europeia, não será de mais dizer-se que lhe está reservado um extraordinario sucesso.⁴²

Em setembro de 1919 foi divulgado que no «campo de concentração de prisioneiros alemães, em Angra do Heroísmo, tem funcionado um cinema desde Janeiro de 1918, sob a direcção do distincto tecnico electricista Snr. W. F. Haack, muito conhecido nesta cidade, onde contava numerosos amigos»⁴³. Todavia, os filmes alemães não chegaram aos cinemas portugueses, embora a sua produção tenha sido esporadicamente anunciada⁴⁴.

A tematização da Primeira Guerra Mundial para um público internacional foi tarefa difícil para os realizadores devido às diferentes perspetivas nacionais. A aceitação do seu tratamento cinematográfico e, sobretudo, da perspetiva alemã, demorou quase uma década. F.W. Murnau abordou esta problemática

⁴¹ Para uma análise pormenorizada deste «acto tragico», cf. Isabel Capeloa Gil, «A construção dos heróis. O caso *Augusto de Castilho* e o diálogo bélico Portugal-Alemanha (1914-1918)», in *Poéticas da Navegação* (2007), coord. Isabel Capeloa Gil, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 65-103.

⁴² *Cine-Revista*, IV, 61, junho, 1922, p. 8.

⁴³ *Porto Cinematográfico*, I, 2, setembro 1919, p. 6. O artigo continua: «É muito possível que, normalizada a situação de Portugal para com a Alemanha, ele regresses e de novo volte a exercer aqui a sua actividade profissional».

⁴⁴ Cf. *As Memórias de Lucifer*, em 4 episódios (*Porto Cinematográfico*, I, 4, novembro 1919, p. 5); *Cyrano de Bergerac* e «TREZ MADAMES Depois das películas históricas *Madame Du Barry* e *Madame Sans-Gêne*, os produtores germânicos vão filmar uma outra reconstituição histórica *Madame Recamier*. Pelo visto, parece que os alemães gostam muito das “Madames”» (*Porto Cinematográfico*, Ano I, n.º 11-12, junho/julho 1920, p. 9).

num artigo em 1927, diferenciando as posições tomadas na Europa e nos Estados Unidos⁴⁵. *Os Quatro Ginetes do Apocalipse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), de Rex Ingram, foi apresentado no Coliseu de Lisboa já em março de 1923, enquanto *A Invasão* (*Brennende Grenze*), produzido pela modesta Eiko-Film em 1926, só tenha estreado em Portugal em março de 1930, no cinema lisboeta Odeon. O crítico J.N.G. do *Cinéfilo* reprovou tanto os seus aspetos formais como os de conteúdo:

Ou por causa dos cortes que a fita porventura sofreu, ou pela sua própria inconsistência, o certo é que a impressão final está bem longe de ser excelente. O enredo é algo confuso para que nos seja fácil narrá-lo. [...] Á parte algumas paisagens de desolação, estradas lamacentas e árvores decrépitas, o simbolismo da scena em que os suínos invadem a casa e o da cavalgada na noite, a realização de Erick Washneck [Erich Waschneck] pouco consegue melhorar a pobreza do assunto.⁴⁶

Em julho de 1928, o jornal *Diário de Notícias* dedicou duas páginas à estreia de *Mata-Hari*, *A Dancerina Vermelha* (*Mata Hari, die rote Tänzerin*, 1927). Acompanhado com ilustrações em grande formato, apresenta um breve resumo desta «grandiosa super-produção dramática», realizada por Friedrich Fehér e «inspirada num episódio da Grande Guerra»⁴⁷.

Em fevereiro de 1929, o *Cinéfilo* anuncia *O Canto do Prisioneiro* (*Heimkehr*, 1928), realizado por Joe May para a UFA. Este filme apresenta uma adaptação da novela *Karl und Anna* (1926) de Leonard Frank, que participou na elaboração do argumento. O *Cinéfilo* considerou-o uma «tragédia de um coração despedaçado e generoso»; a sua síntese da ação pormenorizada ocupou igualmente duas páginas⁴⁸. A revista *Aquila* apresentou igualmente um resumo alargado e ilustrado deste argumento que remete para a Primeira Guerra Mundial: «Em 1917, lá muito longe na Sibéria, dois prisioneiros alemães guardavam um barco sôbre as margens dum rio [...]»⁴⁹. Poucos dias depois da estreia do

⁴⁵ Cf. *German Essays on Film* (ed. R.W. McCormick e A. Guenther-Pal, 2004), pp. 66-67.

⁴⁶ *Cinéfilo*, III, 82, 15/03/1930, p. 26.

⁴⁷ *Diário de Notícias*, 01/07/1928, O «Notícias» ilustrado, edição semanal, pp. 4-5.

⁴⁸ *Cinéfilo*, II, 24, 02/02/1929, p. 16 e pp. 22-23.

⁴⁹ *Aquila*, II, 5, 15/06/1929, p. 21.

Canto do Prisioneiro, a 5 de março de 1930, no Central Cinema de Lisboa, o então diretor do *Cinéfilo*, Avelino de Almeida (A. de A.), comentou este «esplendido filme, em que Joe May confirma o seu raro talento de realizador»:

A moral do conto, ou antes do desfecho, desagradará aos espíritos vindicativos e arrebatados, cujas noções de amor e de honra implicam as violências extremas. Nada, porém, de mais humano, de mais nobre e de mais belo que a atitude de Karl! Joe May pôs em relêvo o mérito psicológico desta tragédia íntima, com um raro sentido de plasticização das almas em imagens que as exteriorizam em todas as suas cambiantes. [...] Admirável ritmo, foto impecável, inexcusável clareza, nenhuma superfluidade, quadros de extraordinária formosura.⁵⁰

Após a sua estreia no Porto, em maio de 1930, a apreciação do filme na *Aquila* menciona a «nostalgia daquele prisioneiro, a saudade da sua pátria», mas destaca o tema preponderante, «o *ménage a trois*». Alberto Armando Pereira considera *O Canto do Prisioneiro* «um dos melhores filmes apresentados esta época»: «O tema não é novo. [...] Mas os motivos secundários que condimentam a acção é que são novos, inusitados pelo tratamento que lhes deu o scenarista e a direcção de Joe May. Eu não julgava, confesso, que Joe May fosse capaz de nos dar um filme destes!»⁵¹.

Já no final de 1929, o cinema lisboeta São Luís tinha apresentado a primeira parte do documentário da UFA em duas partes *A Outra Verdade (Der Weltkrieg. Des Volkes Heldengang, 1927/Des Volkes Not, 1928)*, realizado por Leo Lasko (nome adotado de Leo Schlamme) que, em 1938, foi excluído da Reichsfilmkammer pelos Nazis devido à sua descendência judaica. Considerando que Portugal tinha participado na guerra contra a Alemanha a partir de março de 1916, o comentário de J.N.G. do *Cinéfilo* adota uma perspetiva imparcial:

Quando já quási todos os países beligerantes tinham o seu filme de guerra, onde naturalmente exaltavam a bravura dos seus soldados, era lógico que a Alemanha também glorificasse os seus. Apresentou então um filme que, pelo

⁵⁰ *Cinéfilo*, III, 82, 15/03/1930, p. 27.

⁵¹ *Aquila*, III, 1, 17/05/1930, p. 25.

realismo, pela grandeza de muitas passagens, pelo valor histórico, se avanta, não poucas vezes, aos melhores que se tem produzido.⁵²

O crítico salienta o caráter documental da película, distribuída pela Sociedade Geral de Filmes, Ltd., que mostra tanto as figuras históricas envolvidas no conflito como «o tremendo conjunto de máquinas de guerra, empregadas, como em nenhum outro filme»:

Pintam-nos também a miséria do povo germânico, a sua tortura física e moral numa linguagem visual que nos recorda a de Griffith. Frequentemente a acção é esclarecida por gráficos animados, tam interessantes como valiosos. Entre os documentários, como traços de união, existem outras scenas realizadas em estúdio e onde as imagens comentam, em gritos tremendos, a tragédia. Muitas dessas passagens são realizadas com uma técnica verdadeiramente prodigiosa. *A outra verdade* talvez seja um filme parcial. Mas não o foram todos os outros? Basta lembramo-nos de que para a História é um documento precioso e que para o Cinema constitui uma obra que nos revela com um realismo e uma energia que não tem nenhuma outra, como os nossos inimigos de outrora sentiram um dos maiores dramas da História.⁵³

Mais de uma década após o fim das hostilidades, este comentário não aborda questões políticas ou morais; a ênfase está nitidamente na técnica cinematográfica e na «linguagem visual» desta película, apontando para um precursor do género: D.W. Griffith. A recensão da revista mensal *Cine* deste documentário da UFA, organizado por Ernst Krieger, foi igualmente favorável, sugerindo que *A Outra Verdade* mostra a «mais perfeita noção» do «conflito que se desencadeou no mundo no ano tragico de 1914»:

Os outros filmes da guerra projectados, entre nós, não conseguiram dar-nos essa visão tão profunda da maior das tragédias da humanidade. Nem «A Grande Parada», que foi, de todas a que maior exito alcançou; nem a «Hora Suprema» onde a guerra não se apresentava reconstituída de maneira a converter-se na parte mais bela da película; nem esse honesto e monotono filme «Verdum,

⁵² *Cinéfilo*, II, 68, 07/12/1929, p. 6.

⁵³ *Cinéfilo*, II, 68, 07/12/1929, p. 6.

visões de historia» com figuras simbolicas pouco expressivas e aceitaveis e um escasso numero de soldados; nem mesmo o «Preço da Gloria» onde a verdade psicologica e realidade brutal da peleja se impunham, impressionando fortemente os espectadores, ofuscaram «A Outra Verdade» «A guerra vista pelos alemães» – dizia-se, honestamente, em subtítulo. Hemos de confessar que foi encarada por um povo vencido com inteligencia, com bom senso e até, aparentemente, com pouca paixão. Não torce os acontecimentos; não procura, de maneira excessiva, fazer recair as simpatias para o lado dum país que, sem grandes países a apoia-lo, excepto a Austria, lutou contra o mundo inteiro. E assim se explica que ele tivesse sido projectado no *écran* do S. Luís sem que houvesse o menor protexto. (E é bom não esquecer que Portugal se bateu ao lado dos aliados contra a Alemanha e que o sangue portugues correu abundante na Flandres.)⁵⁴

Esta crítica anónima salienta que os «vencidos disseram da sua razão, isto é da razão da sua derrota, com nobreza e uma clara noção das proporções, oferecendo ao mesmo tempo, aos espectadores um documentário que supera, e em muito, os até aqui exibidos».

Daqui se infere: que a fama da «Ufa» se justifica amplamente; que a Alemanha, apesar de vencida, não deixa de ser uma grande nação e que os odios desencadeados durante a tormenta tentem a extinguir-se. Locarno começa a enraizar-se no coração do mundo, apesar do ceu da Paz se cobrir, de quando em vez, dalgumas nuvens cinzentas e inquietantes [...].⁵⁵

A interpretação alemã de episódios ficcionais da guerra continuou com filmes mais «patrióticos» como *Drei Tage auf Leben und Tod* (Paul, 1929), que não foi exibido em Portugal, e mais um de Leo Lasko, *Scapa Flow* (1930), cuja estreia em Portugal aconteceu ainda no ano da sua produção. Curiosamente, ambos os filmes contaram com a participação do ator português Artur Duarte.

⁵⁴ *Cine*, 16, dez. 1929, p. 29.

⁵⁵ *Cine*, 16, dez. 1929, p. 29.

No seu artigo «Portugal e os Filmes da Guerra», publicado em janeiro de 1931 na revista semanal *Imagem*, José Gomes Ferreira constata que este género cinematográfico está «em moda»:

Em Portugal já foram exibidos alguns. No estrangeiro andam os «écrans» cheios de tiros, de canhões, de desesperos e de raivas. Os êxitos sucedem-se. Temos *Os quatro de Infantaria*, *Nada de novo no [sic] frente ocidental*, *Anjos do Inferno*, etc. A guerra ainda não terminou. Parece que começou agora mesmo – pelo menos, para os burgueses, para os guarda-livros, para as mulheres, para todos que ouviam falar nela, sem fazer uma ideia do que se tratava; – ignorando o inferno; supondo que todas essas cenas doidas de crime e ferocidade se passavam num planeta aparte, num mundo triste, onde o sol brilhasse sangue e a terra lembrasse um cadáver descarnado em pedras, com músculos de lama. A guerra entrou, finalmente, por todos os olhos; tornou-se familiar; deixou de acontecer no longínquo, para se transformar numa realidade quási inverosímil.⁵⁶

Ilustr. 6 – «Portugal e os Filmes da Guerra», *Imagem* I, 18, 02/01/1931, p. 19



⁵⁶ *Imagem* I, 18, 02/01/1931, p. 19.

Os Quatro de Infantaria (*Westfront 1918. Vier von der Infanterie*, 1930) é uma produção alemã, baseada num romance de Ernst Johannsen, que combateu na Primeira Guerra Mundial, e o primeiro filme sonoro realizado por Georg Wilhelm Pabst. Anterior à sua estreia em Portugal, no dia 3 de março de 1931, o *Cinéfilo* expôs «algumas ideias do realizador sôbre o seu filme», objetivos formulados por Pabst enquanto projeto:

Até agora, os filmes da guerra dividiam-se em duas categorias: os documentários puros, género *Verdun*, moral e politicamente neutros, e os filmes de guerra, enodados por uma literatura duvidosa, sentimental, ou outra qualquer, género da *Grande Parada*. Ora, eu acho que o documentário absolutamente sêco é maçador e que o filme de aventuras não é admissível quando se trata de guerra. Penso, e digo-o com desassombro, fazer um filme *político*, audociasoamente anti-militarista.

Não apresentarei a guerra vista por um soldado, mas a guerra sentida pelo homem, por um homem que pensa, pelo *homo sapiens*.

O meu filme será a mais violenta acusação contra a guerra.⁵⁷

O Caçador de Imagem, autor anónimo da revista homónima, conta ironicamente aos leitores, na sua «Crónica da Quinzena», que tinha feito um primeiro esboço de «uma crítica enorme, genial sôbre a guerra, sôbre *4 de infantaria*, sôbre o Pabst, sôbre a imortalidade da alma e a influência dos avisos da Inspeção Geral dos Espectáculos no espírito do público»:

Enchi o papel de sínteses. Dizia que o *4 de infantaria* era a guerra com salchisas e gordura. E acrescentava, em versais, para que o leitor reparasse bem e não perdesse a intenção da frase: no *4 de infantaria* assistimos à guerra encarada sob o seu aspecto sexual! Em suma: às quatro horas da manhã, fui-me deitar, contente com a minha obra e ainda com os ouvidos cheios dequêle grito de loucura do tenente.⁵⁸

⁵⁷ *Cinéfilo* III, 80, 12/04/1930, p. 22.

⁵⁸ *Imagem* I, 23, 13/03/1931, p. 19.

Todavia, a redação da *Imagem* recusou esta versão e solicitou outra crítica, «com optimismo, muito optimismo! À francesa ...»⁵⁹.

Tal como *Anjos do Inferno* (*Hell's Angels*, Hughes, 1930), *Nada de Novo na Frente Ocidental*, ou seja, *A Oeste Nada de Novo* (1930), é uma produção norte-americana e baseia-se no célebre romance de Erich Maria Remarque, também um antigo combatente. Na opinião de José Gomes Ferreira, o cinema nunca se tinha apresentado «tão nobre» e «nunca conseguiu ser mais civilizado e mais inteligente», tornando-se «um panfleto contra as paixões exageradas da guerra». O seu apelo contra os nacionalismos e a favor de um cinema como «arte internacional, para todos os povos e para todas as raças», inclui um elogio da adaptação literária: «O cinema seguiu o caminho da sinceridade iniciada, na literatura, por Barbusse e Remarque, conseguindo, inteligentemente, equilibrar todos estes elementos: a campanha pacifista, a sinceridade, o espectáculo, e a certeza de poder conquistar todos os mercados. Para isso abandonou o tema da guerra decorativa e exclusivamente patriota para a encerrar sob o ponto de vista humano»⁶⁰.

A Oeste Nada de Novo (*All Quiet on the Western Front*, Milestone, 1930) só estreou em Portugal no dia 21 de abril de 1931 e não fica claro se José Gomes Ferreira viu o filme ou meramente leu a obra de Remarque. Todavia, pergunta-se o realizador (que se limitou a traduzir fielmente o livro em imagens) pode ser acusado de «um insulto à Alemanha?»: «Creio que não. Pelo contrário: essa atitude do escritor germânico enobreceu a Alemanha, humanizou-a! Pela primeira vez, depois da guerra, toda a gente, os próprios adversários, olharam para os soldados alemães com o coração nos olhos: afinal das contas, também tinham sofrido!»⁶¹.

O autor deste artigo não podia adivinhar que dois anos mais tarde, em 1933, os Nazis baniram e queimaram os livros de Remarque e com estes os sonhos pacifistas que a cinematografia tinha fomentado.

Em fevereiro de 1938, Manuel de Azevedo recorda que os filmes de Pabst *Quatro de Infantaria* (1930) e *A Tragédia da Mina* (*Kameradschaft*, 1931) foram

⁵⁹ *Imagem* I, 23, 13/03/1931, p. 19.

⁶⁰ *Imagem* I, 18, 02/01/1931, pp. 19-20.

⁶¹ *Imagem* I, 18, 02/01/1931, p. 20. No seu artigo «O célebre filme *Nada de Novo na Frente Ocidental*», publicado na *Imagem* I, 22, 27/02/1931, Fernando Soares refere na p. 17 que «é considerado pela crítica de todo o mundo como o mais completo representante dessa classe de obras purificadoras».

objetos da ira das autoridades nacional-socialistas, e ainda *A Mulher Que Destruiu Salónica* (*Mademoiselle Docteur*, 1936) que Pabst já tinha realizado após a sua emigração forçada:

A geração dos vinte anos, que não conseguiu fazer ouvir os seus primeiros vagidos (o tocar dos canhões da Grande Guerra dominava e ensurdecia tudo) mas que ora quer fazer ouvir a sua voz, já máscula, forte mas consciente, deve muito a Pabst. Com efeito, nós, jovens que no desejo de conhecimento e construção nos debruçamos sobre a existência em atitude que pretende ser de análise serena, temos na obra de Pabst – obra forte de temas, sugestiva e coerente, plena de humanismo – campo fértil de ensinamentos, sugestões de cooperação e amor (Azevedo, 1945: 14).

Poucos filmes mudos de expressão alemã tematizam a Primeira Guerra Mundial diretamente, mas, segundo Anton Kaes (2009), o cinema clássico durante a República Weimariana produziu filmes pós-traumáticos (*shell shock cinema*), que representam e revivem o trauma nas suas próprias narrativas e imagens⁶². Como exemplos, o autor refere obras paradigmáticas da época, como *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Nosferatu*, *Os Nibelungos* e *Metropolis*:

Articulating an indirect, but more poignant understanding of trauma than many traditional war movies, these films translate military aggression and defeat into domestic tableaux of crime and horror. They transform vague feelings of betrayal, sacrifice, and wounded pride into melodrama, myth, or science fiction (Kaes, 2009: 3).

⁶² «[...] the classical cinema of Weimar Germany is haunted by the memory of a war whose traumatic outcome was never officially acknowledged, let alone accepted. Though the Great War was more thoroughly documented in photographs, news-reels, and autobiographies than any previous armed conflict, the painful reality of defeat remained taboo for everyone except left-wing intellectuals and pacifists—the very parties held liable for this devastating outcome. The shocking conclusion to the war and the silence in its wake had disastrous consequences for the first German democracy and its culture. Unspoken and concealed, implied and latent, repressed and disavowed, the experience of trauma became Weimar's historical unconscious. The double wound of war and defeat festered beneath the glittering surface of its anxious modernity» (Kaes, 2009: 2).

No entanto, o cinema pós-guerra francês não obedece a este padrão interpretatório. Além disso, parece impossível limitar toda a expressão artística à fórmula do *shell shock cinema*. Também a interpretação da crítica portuguesa do simbolismo inerente a estes filmes difere da percepção alemã. Em Portugal prevaleceu o aspeto estético vanguardista e não a experiência traumática que, segundo Kaes, reside sob a superfície das imagens produzidas pela fábrica dos sonhos (e pesadelos) da indústria cinematográfica alemã dos anos 20.

1.4 O contexto económico-político para a (re)exibição de filmes de expressão alemã em Portugal após a Primeira Guerra Mundial

Com a abdicação do imperador Guilherme II em novembro de 1918, poucos dias antes da capitulação alemã, terminou a era monárquica de repressão e censura políticas. A situação sociopolítica e económica na Alemanha derrotada foi determinada pelas rigorosas condições impostas pelo Tratado de Versalhes assinado em 1919, que implicava além de perdas territoriais ainda o pagamento de indemnizações, o desmantelamento de indústrias, a acusação como responsável pela guerra e a humilhação. Após uma revolução socialista falhada (November Revolution 1918-19) instalou-se a pobreza, acompanhada por desemprego e por uma inflação dramática. Apesar de a Constituição democrática da República de Weimar ter acentuado a unidade alemã, o mito do exército invicto, mas traído pelos políticos (*Dolchstoßlegende*) e a frágil economia viriam a contribuir para a expansão dos movimentos radicais de esquerda e de direita que culminaram em vários assassinatos políticos (Liebknecht e Luxemburg em 1919). Após o falhado Hitlerputsch de 1923 houve um breve período de acalmia e de ilusória prosperidade entre 1925 e 1929, alicerçado no plano Dawes (EUA). Externamente, o então ministro dos Negócios Estrangeiros, Stresemann, conseguiu recuperar a igualdade de direitos para a Alemanha (Tratado de Locarno, 1925) e a sua integração na Liga das Nações em 1926. Perante este desenvolvimento, a emergência de um cinema nacional multifacetado que iria ter reconhecimento e fama internacionais, parecia pouco provável, mas o seu surgimento excecional baseava-se em muitas ideias inovadoras sobre *décor*, *mise-en-scène* e iluminação e, sobretudo, no campo tecnológico.

Alguns aspetos de instabilidade sociopolítica existiram também durante a primeira República Portuguesa: os confrontos revolucionários decorreram sobretudo na grande Lisboa, sendo a República proclamada no dia 5 de Outubro de 1910. No período entre 1910 e 1926, repleto de agitação social, de ameaças de golpe, confrontos nas ruas e crimes públicos e políticos (assassinato de Sidónio Pais em 1918); houve sete parlamentos, oito presidentes da República, 39 governos, uma junta constitucional e uma junta revolucionária. Segundo Vasco Pulido Valente (1997: 72), as lutas violentas em maio de 1915 causaram cerca de 200 mortos e 1000 feridos: «O 14 de Maio fez mais vítimas do que o 5 de Outubro, do que o 5 de Dezembro (Sidónio Pais), do que as incursões e mesmo do que a *Traulitânia* [Monarquia do Norte]».

No início da Grande Guerra, a República era um regime recente, apoiado por uma minoria da população, politicamente dividido. Os tumultos de maio de 1917 provocaram a morte de 38 pessoas e 117 feridos. A polícia e a GNR fizeram 547 prisioneiros. Um panfleto culpabilizou os «monárquicos, germanófilos e traidores» da «pilhagem e destruição» resultantes da aflitiva crise dos abastecimentos (Valente, 1997: 108). Embora a censura tivesse sido abolida, a Portaria n.º 1882 (dez. 1917) do então Ministério do Interior proibiu o reaparecimento dos jornais suspensos e a fundação de novos sem licença, bem como a divulgação de manifestos, moções, representações e deliberações várias do partido democrático. Existiu liberdade de imprensa, mas não para opositores do regime: publicações que pretendiam perturbar a segurança pública ficaram suspensas. A Igreja Católica, como instância moral, manteve sempre uma posição forte e crítica perante a sétima arte. Na obra *Pureza e Sensualismo* do bispo de Helenópolis, M. Trindade Salgueiro, cuja popularidade comprovam as várias edições durante os anos 30 e 40, o autor afirma a incontestável «influência poderosa do cinema, que se tornou um passatempo universal», e ao qual «acorem, gulosamente, multidões imensas, ávidas de diversões». Constata que «ainda hoje, apesar do aperfeiçoamento do cinema-sonoro, é principalmente pela vista que o mundo entra na alma» (Salgueiro, 1942: 96-97). Para demonstrar a «influência funesta do cinema imoral», o bispo refere casos de jovens delinquentes registados em França desde 1911 aos anos 20, nos quais se manifesta essa «influência perniciosa dos maus filmes sobre os cérebros dos novos, e os seus efeitos desastrosos nos espíritos ainda não formados»: «Foi o cinema que lançou no turbilhão do vício muitos rapazes e raparigas, que tinham dado provas de virtude angelical, até ao momento fatídico

de assistirem a cenas despudoradas que, incendiando-lhes os sentidos, lhes roubaram a paz e a inocência» (Salgueiro, 1942: 101)⁶³.

Logo após a guerra com a Alemanha, a importação de filmes provenientes deste país parecia improvável, não por razões morais, mas por motivos políticos. O título *Guilherme Tell* que se encontra na lista das obras cinematográficas exibidas em 1919, no cinema Condes em Lisboa⁶⁴, não levanta suspeitas. Disponibilizada pela distribuidora Castello Lopes, esta película retrata, de facto, a história do lendário herói nacional suíço, mas é, com alta probabilidade, a produção alemã *Die Befreiung der Schweiz und die Sage vom Wilhelm Tell* de 1913. O filme em cinco atos tinha uma duração de 90 minutos (1835 m) o que era nessa altura invulgar. Estreou em Berlim a 17 de setembro de 1913; em Viena no dia 24 de março de 1914, mas em Basileia só no dia 8 de março de 1916. Esta versão de *Guilherme Tell* baseia-se no drama homónimo, escrito em 1804 por Friedrich Schiller, e foi produzida pela Deutsche Mutoskop (Berlim) com o apoio de capital privado suíço, através de organismos de turismo e transporte, mas não com a intenção de glorificar a pátria. Realizado pelo austríaco Friedrich Fehér, que também assumiu um importante papel como ator, este precursor do género «Kulturfilm» destinava-se principalmente às escolas e procurava satisfazer as exigências do pessoal docente. É provável que, devido à sua temática, a película tenha sido considerada um filme suíço e encontrou o caminho para as salas portuguesas através do mercado helvético. Estreou no Condes no dia 12 de dezembro de 1919.

Após um período com escassas notícias sobre o cinema de expressão alemã, a revista *Porto Cinematográfico* publicou um extenso artigo intitulado «A Produção Alemã» na sua edição de março de 1920, descrevendo «o ressurgimento da sua indústria, que o conflito mundial tanto depreciou»:

A Alemanha tem, pelas notícias que nos chegam, grandes *stocks* de películas produzidas durante a guerra, tratando agora de as enviar para diversos países, nos quais certamente, serão facilmente admitidas, dado o seu custo barato,

⁶³ Com recurso ao livro *Solução do Problema Sexual* (1935), do P. Pascoal Lacroix, o bispo de Helenópolis alega, por exemplo, a falta de moralidade dos filmes americanos: «De 632 que foram inspeccionados, 113 representavam atentados contra o pudor; 117 giravam à volta de adultérios; 38 faziam a apologia do divórcio; 172 eram bazar de modas indecentes; 192 apresentavam cenas de “flirt” descarado e inconveniente» (Salgueiro, 1942: 98-99).

⁶⁴ Manuel Cintra Ferreira, in *70 Anos de Filmes Castello Lopes*, p. 68.

favorizado ainda com a baixa actual do marco. Estão já fechados contratos com certos alugadores de Italia para a colocação de films alemães naquele paiz, devendo brevemente aparecer grande quantidade de peliculas, em que figuram como protagonistas as estrelas alemãs Pola Negri, Ossi Oswalda, Eva May, Henny Porten, Fern Andra, Asta Nielsen, etc. No mercado espanhol estão tambem alguns milhares de metros de peliculas alemãs, que dentro em pouco deverão aparecer nos cinemas do paiz vizinho, entre elas *Madame du Barry*, *La Prima de las Otras* e *La Dueña del Mundo*.⁶⁵

Obviamente, este contributo insere-se no debate na «imprensa cinematografica estrangeira» sobre a readmissão dos filmes alemães nos diversos mercados dos países aliados com a «Entente Cordiale». Também menciona a produção atual, nomeadamente «peliculas que possam concorrer com as estrangeiras, [...] que se adaptem aos gostos de todos os povos, a fim de poderem obter o necessario agrado, e d'aí a preferencia»⁶⁶. Os filmes em questão são *Madame Du Barry* (1919), *Die Austernprinzessin* (*A Princesa das Ostras*, 1919), ambos de Ernst Lubitsch, e *Die Herrin der Welt* (*A Soberania do Mundo*, 1919) de Joe May. Esse último foi exibido «em Berlim com o maior dos exitos; logo após a abertura das bilheteiras, ficaram esgotados os bilhetes para os primeiros vinte e três dias de exibição. Ajudou o sucesso obtido, o *reclame* que fizeram a esta pelicula»⁶⁷. Sem dúvida, este filme de oito episódios fez parte de uma «ofensiva» da Alemanha para forçar o bloqueio que os países vencedores da guerra impunham à sua produção.

Além destas notícias sobre o êxito da cinematografia alemã pós-guerra no próprio país, os espectadores portugueses tiveram conhecimento do seu sucesso internacional através da divulgação de informação sobre filmes exibidos no país vizinho: «LA PRINCESA DE LAS OSTRAS A casa Monopolio Internacional, apresentou no Salon Cataluña a fita alemã com o titulo acima, que segundo a imprensa espanhola, é uma pelicula muito bem apresentada e de grande novidade. O exclusivo d'este film pertence á casa Verdaguer»⁶⁸.

⁶⁵ *Porto Cinematográfico*, I, 8, março 1920, p. 1.

⁶⁶ *Porto Cinematográfico*, I, 8, março 1920, p. 1.

⁶⁷ *Porto Cinematográfico*, I, 8, março 1920, p. 1.

⁶⁸ *Porto Cinematográfico*, I, 8, março 1920, p. 5.

O correspondente em Madrid da revista *Porto Cinematográfico* despertou ainda mais o interesse do público português:

[...] auguramos-lhe um enorme éxito; até à data exhibiu-se a película *MADAME DU BARRY* ou um drama na Corte de Luiz XV, apresentação pela U.F.A. de Berlim, cujo papel, ou seja o de Joana Vaubernier, mais tarde Duquesa Du Barry, corre a cargo da colossal artista Pola Negri. O publico unanime, elogiou a película pela sua estupenda organização e interpretação, enchendo duas vezes por dia o *Real Cinema*, onde se projectou. Este mesmo salão anuncia para breve a segunda película alemã *La dueña del mundo*, por Mia May, em oito capítulos; actualmente projecta-se *Hazañas del Submarino U 35*; de procedencia alemã, e que está dando boas enchentes, não só pelo valor da película, mas também porque, tendo sido anunciada ha duas semanas, as autoridades proibiram a estreia, por se tratar de assuntos de guerra, o que ainda mais despertou o interesse do publico.⁶⁹

Obviamente, foi a situação política pós-guerra que impediu a exibição de filmes alemães em Portugal. A lealdade com França durante e após a Primeira Guerra Mundial e a opinião de revistas francesas, especializadas na cinematografia, criaram grandes obstáculos nos processos de importação e de imparcial e objetiva recepção. Ainda em janeiro de 1922, o semanário *Cinémagazine* condenou veementemente a exibição do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, «cette oeuvre boche [...]».⁷⁰

Embora o veredicto da crítica francesa tenha mudado muito favoravelmente, na mesma revista, em março do mesmo ano⁷¹, a atitude reservada perante a cultura cinematográfica alemã manteve-se, também em Portugal, até o acordo entre a Unione Cinematografica Italiana e a UFA abriu um precedente. Outro acordo entre a KODAK e a AGFA iria assegurar «a estas duas potencias,

⁶⁹ *Porto Cinematográfico*, I, 10, maio 1920, p. 9.

⁷⁰ «Une maison française a osé... tenter d'importer em France cette production malsaine. Elle prétend – par sa publicite de mauvais aloi – que *la production cinematographique habituelle pâlit devant cette oeuvre étrange*. C'est là un “battage” intolérable et nous ne doutons pas que les Amis du Cinéma, dont beaucoup ont “fait la guerre” n'accueillent cette oeuvre boche comme il convient s'il y a des directeurs assez imprudentes pour la montrer à leur publique» (*Cinémagazine*, n.º 4, 27 de jan. 1922, p. 123).

⁷¹ *Cinémagazine*, n.º 8, 3 de março 1922, pp. 264-266.

o quasi monopólio do fabrico de película virgem»⁷². Antecipando um possível consórcio com «um grupo americano», este contrato estabelecia «que todas as películas italianas serão introduzidas na Alemanha por intermédio da U.F.A., e a produção alemã distribuída em Itália por conduto da *Unione* que servirá também de intermediária para o fornecimento à U.F.A. das películas francesas, americanas e inglesas»:

A imprensa franceza tem criticado a negociação feita entre aquelas duas grandes potências cinematográficas, arguindo a União Cinematográfica Italiana de ter feito um contrato com os inimigos de ontem, quando eles, francezes, acabam de formar um acordo entre si, para não exibirem películas alemãs durante os próximos dez anos.⁷³

Com o comentário que abre a edição de junho/julho de 1920, o redator do *Porto Cinematográfico* toma uma posição clara perante a «vontade inaudita» dos produtores germânicos em espalhar as suas películas pelos diversos mercados estrangeiros e a recusa francesa. Citando e partilhando a opinião de um «excelente crítico de *Hebdo-Film*» e referindo o exemplo espanhol, chega à conclusão de que «é natural que dentro em pouco sejam igualmente exibidas entre nós»:

«Acabou a guerra. Que a recordação das atrocidades boches se conserve nos nossos corações, é justo e obrigatório. [...] Era preciso guerrear os boches: era um dever. Precisamos de nos utilizar dos alemães; é a razão. [...] Falemos dos films. Isto é um artigo especial, de que nos poderemos fornecer de outros paizes sem ser da Alemanha. Mas se esses films forem artísticos? A Arte, temos dito muitas vezes, não tem pátria. Porque havemos de recusar, nós, os vencedores, as obras artisticas que nos oferecem os vencidos?» Como veem, aquele nosso colega, põe de parte toda a questão política, para tratar apenas da questão comercial. Damos-lhe razão.⁷⁴

⁷² *Porto Cinematográfico*, I, 10, maio 1920, p. 10.

⁷³ *Porto Cinematográfico*, I, 9, abril 1920, p. 1.

⁷⁴ *Porto Cinematográfico*, I, 11-12, junho a julho 1920, p. 1.

Todavia, a crescente internacionalização da indústria cinematográfica alemã após a Primeira Guerra Mundial, e a decisão das produtoras americanas Famous-Players e Goldwyn de se instalarem em Berlim, em 1921, deram importância e credibilidade à futura capital do cinema europeu. O correspondente especial da revista *Porto Cinematografico* em Berlim não deixou dúvidas sobre as prioridades económicas e as suas implicações. Numa entrevista com o diretor, Artur Ziehm, ficou claro que até a «França será distribuída pela Central de Berlin»:

– Berlin é mais central; as despesas de instalação são menores por causa do valor do marco, mais favorável que o franco; além disso, a tiragem de positivos é aqui muito mais barata do que em Paris, e em algumas dezenas de milhares de metros, vai já uma grande diferença. [...] Berlim tem mais uma vantagem: é que o mercado russo pode despertar de um momento para outro, e para fornecermos, Berlim está em melhor situação do que Paris.⁷⁵

Perante este pensamento estratégico da indústria cinematográfica americana, as ambições dos velhos aliados na guerra perderam importância.

Considerando estes factos, não surpreende que a revista *Porto Cinematográfico*, em 1921, já tenha um «correspondente especial em Berlim», Alfred Gheri, cujas cartas da Alemanha transmitem que a sua indústria cinematográfica «toma agora posições assustadoras, o que amanhã se tornará numa força quasi invencível». Informa em primeira mão sobre o esforço «tanto pelas empresas cinematograficas, como pelos proprios artistas», sobre a exportação para os Estados Unidos⁷⁶ e que um «representante da casa Rombauer & C.º, do Rio de Janeiro [...] comprou 60 films da produção *Ufa*, para o Brazil»⁷⁷. No final do ano, *Amor de Perdição* (Georges Pallu, 1921) obteve um grande sucesso e convenceu por não revelar «aqueles irritantes anacronismos, que por vezes se nos deparam em “films” estrangeiros»⁷⁸. Foi o primeiro filme português distribuído comercialmente nos EUA.

⁷⁵ *Porto Cinematografico*, II, 12, julho 1921, p. 2.

⁷⁶ «As fitas *Golem*, da *Ufa*, e *Les Noces de Figaro*, da *Terra Film*, foram vendidas para a America» (*Porto Cinematográfico*, II, 12, julho 1921, p. 6).

⁷⁷ *Porto Cinematográfico*, II, 12, julho 1921, p. 6.

⁷⁸ «O “Amor de Perdição” no Cinema Condes», *ABC. Revista Portuguesa*, II, 74, Lisboa, 8 de dezembro 1921 (sem n.º de páginas).

Ao mesmo tempo, nomeadamente a 12 de novembro de 1921, ocorreu a presumível primeira estreia «oficial» de uma produção alemã em Portugal: *Madame Du Barry*. Coincidiu com a notícia que «a imprensa alemã demonstra grande satisfação pelo facto de os ingleses terem terminado o boicott dos films alemães, e espera-se que dentro em pouco apareçam as primeiras produções germanicas nos écrans ingleses»⁷⁹. Ainda em 1926, a revista *Ilustração* sublinha o atraso da estreia desta película em França, predatando-a ligeiramente em Portugal:

O filme da U.F.A. «Madame Dubarry» que Lisboa viu há uns seis anos [sic], só agora foi exibido em Paris, onde por conseqüências da guerra, fôra interdito. Lá como ca, foi êste filme considerado uma obra prima e apreciadíssima a encenação de Ernest Lübitsch [sic] [...].⁸⁰

Para a época de 1922-1923, anunciava-se em vários cinemas do país a exibição de produções alemãs, como «CHERCHEZ LA FEMME, com Lucy Dorraine, PRINCIPE VERMELHO, com Alberto Capozzi, A PRINCEZA DAS OSTRAS e A PEQUENA MILIONARIA, com Ossi Oswald, etc. [...] as fitas [...] por Fern Andra e Emil Jannings, como A AMARGURA DE VIVER, A MULHER DO FARAO e OTHELLO. [...] O TUMULO INDIO, com Mia May»⁸¹.

Não admira que, em julho de 1922, a *Cine-Revista* tenha alertado para «A Semana da Pelicula Alemã»:

Depois das exposições cinematograficas de Milão, Paris e Barcelona e do congresso cinematografico de Estrasburgo, tem a palavra a «Semana da Pelicula Alemã», que terá lugar em Munich de 4 a 11 de agosto proximo, como noticiámos. Esperam os industriais da cinematografia alemã que a sua «Semana»

⁷⁹ *Porto Cinematográfico*, III, 4-5, novembro a dezembro 1921, p. 9.

⁸⁰ *Ilustração*, I, 10, 16/05/1926, p. 34. De facto, em 1922, a crítica francesa acusou a Alemanha de não utilizar o cinema como «moyen merveilleux d'éclairer la foule»: «... l'Allemagne se sert de la projection lumineuse, pour jeter le trouble dans les idées, et distiller son éternel venin sous les images mouvantes. Les films tels que *Henry VIII*, *La Dubarry*, sous le couvert de reconstitutions historiques n'ont qu'un seul but, montrer la corruption des cours anglaise et française et les mettre en parallèle avec les scènes si familiales et si chastes de la tendre Germanie» (Arnaud e Boisvyon, 1922: 284-5).

⁸¹ *Porto Cinematográfico*, III, 11-12, junho a julho 1922, pp. 1-2.

constitua um poderoso incentivo para o desenvolvimento comercial das suas películas. E não se devem enganar, porquanto as produções alemãs estão revestindo uma perfeição inexecedível e os seus argumentos são verdadeiramente sensacionais. Da comissão promotora da «Semana da Película Alemã» recebemos o respectivo convite-circular, que muito agradecemos e cuja tradução já inserimos no nosso ultimo numero.⁸²

Nessa altura, notícias sobre estrelas italianas contratadas pela UFA, fusões de firmas e salários fabulosos de Joe May e Emil Jannings – «O ordenado minimo de cada um, será cerca de 6 a 7 milhões de marcos por ano»⁸³ – deixavam prognosticar uma idade de ouro do sector cinematográfico alemão. Desde 1920, este desenvolvimento, impulsionado por «40 casas produtoras, das quaes 32 domiciliadas em Berlim»⁸⁴, foi registado pela imprensa especializada portuguesa: «As revistas de Berlim anunciam que a U.F.A., cujo capital era de 25 milhões de marcos, acaba de elevá-lo a 50 milhões, o que permitirá a esta casa fazer uma grande concorrência no mercado estrangeiro».⁸⁵ Esta tendência de expansão e aparente crescimento económico foi confirmada no ano seguinte:

A industria cinematographica alemã fechou o anno de 1921 com um capital, por secções, no valor de 291 milhões de marcos. Em Janeiro do anno corrente, esse capital achava-se aumentado de quasi 25 milhões de marcos.⁸⁶

⁸² *Cine-Revista*, VI, 62, julho, 1922, p. 3. O número anterior inclui, de facto, a tradução do circular sobre a Semana da Película Alemã, que «tem por fim fazer a propaganda em larga escala das películas alemãs e alemãs-austriacas»: «Durante a semana cinematografica alemã, organizar-se-ão reuniões mundanas com os interessados estrangeiros, para entabolar relações comerciais e pessoais entre todos os interessados da industria cinematográfica alemã e alemã-austriaca e do estrangeiro. [...] A apresentação de uma película representará a despesa de 5.000 marcos; mas com a declaração de tomar parte na empresa pagar-se-ão 2.000 marcos pelo direito dessa apresentação» (*Cine-Revista*, VI, 61, junho, 1922, p. 9).

⁸³ *Porto Cinematográfico*, III, 4-5, novembro a dezembro 1921, p. 9.

⁸⁴ *Porto Cinematográfico*, II, 3, outubro 1920, pp. 9-10.

⁸⁵ *Porto Cinematográfico*, II, 2, setembro 1920, pp. 9-10.

⁸⁶ *Cine-Revista*, VI, 60, março 1922, p. 6.

Contudo, estes dados enganam e são facilmente explicáveis pelos efeitos da inflação que desvalorizou a moeda no período pós-guerra. Uma estatística divulgada dois anos mais tarde pela *Cine-Revista* refere uma diminuição de produção de filmes, certamente provocada pela crise (inflação, pagamentos de «reparações») e pelas tendências de monopolização neste sector:

[...] a produção de films na Alemanha, diminuiu 65% de 1921 para 1922. Ao passo que, em 1921, havia ainda 550 casas aditoras [sic], mais ou menos importantes, no ano seguinte só existiam 351, e, como 98 destas só muito recentemente começaram a produzir, nada tendo apresentado em 1921, resulta que das 550 casas acima citadas viram-se 297 obrigadas a interromper o seu labor em 1922. Esta diminuição sensível da produção cinematográfica alemã não foi compensada pela importação, pois esta, no mesmo espaço de tempo, sofreu uma baixa de 30%. No ano corrente a diminuição registada deverá ser maior ainda; contudo, sob o ponto de vista da qualidade, a produção de «films», na Alemanha, tornou-se consideravelmente compensadora da depreciação quantitativa.⁸⁷

Comparado com o desenvolvimento da cinematografia alemã na República de Weimar, o cinema austríaco ficou em segundo plano, embora os seus progressos tenham sido noticiados em Portugal:

Apesar de todas as vicissitudes por que tem passado a Austria, a sua industria cinematographica nem por isso tem deixado de se afirmar nos seus progressos. Assim, acabam de ser produzidos pela casa Olympic-Film o drama historico da epoca dos Borgias «Merista, a bailarina» e a adaptação da peça de Shakespeare «O mercador de Veneza»; a casa Astoria-Film um film romantico de Henri Heine «William Ratcliff»; a casa Sun-Film uma adaptação do romance de Alexandre Dumas «A filha do brigadeiro». Todas estas produções são consideradas grandes obras cinematographicas.⁸⁸

⁸⁷ *Cine-Revista*, VII, 81, fevereiro 1924, p. 6.

⁸⁸ *Cine-Revista*, VI, 60, março 1922, p. 6.

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Em maio de 1924, a revista *Porto Cinematográfico* salienta a produção na Alemanha e na Áustria, cuja internacionalização oculta tendências de monopolização:

Na Alemanha, os estúdios seguem em plena laboração, e assim, estão terminadas as fitas: *Carlos e Elisabeth* (Conrad Veidt e Dagny Servaes), da RICHARD OSWALD, *La Nuite de St. Sylvestre* (Edith Posca), da REX-Film, *Nibelungen* e *Les Finances du Grand Duc*, da UFA-DECLA Bioscop, *Helena de Troia*, da EMELKA, *Le Secret de Marie Brinkenhoff* (Henny Porten), da DEULIG, *La Grande Inconnue* (Ellen Richter), da sociedade ELLEN Richter, e muitas outras que seria fastidioso enunciar. [...] Na Austria, a SACHA continua trabalhando com actividade, e a casa VITA terminou recentemente as fitas *La Courtisane de Venise* (Magda Sonja), *Le Pays defendu* (Vilma Banky), *L'Hotel Potemkin* (Jean Angelo), *Le Portrait* (Arlette Marchal) *Clown par Amour* (Max Linder), etc.⁸⁹

A «casa VITA» de Viena iria fechar poucos meses mais tarde por «falta de numerario»⁹⁰. A partir de 1922, com a fusão da UFA com a Decla-Bioscop, a percentagem de filmes mudos alemães e austríacos⁹¹ exibidos em salas portuguesas subiu permanentemente até ter atingido o seu auge com quase 90 títulos. Por outro lado foi constatado que «a cinematografia na confederação helvética de há uns anos estivesse paralisada», embora se dissesse que «actualmente [em 1926] está em formação uma grande empresa cujos capitais são financiados por bancos franceses e suíços [...]»⁹².

Durante os anos 20, as principais distribuidoras de películas alemãs eram a Cinematografia Verdaguer S.A. e a Castelo Lopes, Lda. Os espectadores portugueses viram filmes estrangeiros frequentemente com um atraso de dois ou mais anos, o que significa que, para eles, a época do cinema sonoro só se iniciou nos anos 30 com a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tóbis Klangfilm, embora o primeiro filme comercial de longa metragem deste género, *The Jazz-Singer* (Crosland, 1927), tenha estreado já em 1929.

⁸⁹ *Porto Cinematográfico*, V, 2 a 10, setembro 1923 – maio 1924, p. 7.

⁹⁰ *Porto Cinematográfico*, VI, 4, novembro 1924, p. 8.

⁹¹ As produções austríacas entre 1918-1931 são escassas (max. 3 por ano, como em 1923, 1925, 1926 e 1927). O cinema suíço ainda não consta entre as estreias de filmes de expressão alemã em Portugal.

⁹² *Invicta Cine*, IV, 24, 30/06/1926, p. 12.

Até ao final da década de 1920, a produção de expressão alemã desenvolveu e investiu em vários géneros cinematográficos e correntes estéticas. Ao conceito do Expressionismo seguiu, em contraste ou até em oposição, a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Entretanto, a fama do filme histórico nunca ocultou o sucesso do *Kammerspiel* naturalista que representa os dramas sociais e as tragédias familiares da pequena burguesia, ou do *Kulturfilm* com as suas características e qualidades documentais, científicas e didáticas. Além das produções comerciais havia igualmente filmes experimentais técnica e esteticamente inovadores que, na época, raramente foram exibidos no estrangeiro.

2. A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Vulgarizou-se para a cinematografia de expressão alemã dos anos 20 o rótulo de «expressionista», transposto de outras artes para a sétima arte, embora com um considerável atraso. A eclosão do movimento expressionista na pintura («Die Brücke», «Der Blaue Reiter»), na música (Schönberg, Webern e Berg / Wiener Schule), na literatura e no teatro (Benn, Lasker-Schüler, Trakl, Kaiser, Wedekind, Döblin) ocorreu principalmente na primeira década do século xx. Uma ponte inicial entre Expressionismo literário e cinematográfico foi o *Kinobuch*, uma coleção de *Kinodramen* (guiões) de vários autores, editado e publicado em 1913 por Kurt Pinthus.

Alguns dos aspetos específicos da receção do cinema mudo de expressão alemã em Portugal já foram abordados no artigo «‘Testemunho do génio romântico alemão’: Aspekte der portugiesischen Rezeption des deutschen Stummfilms» (Bär, 2012). As características dos filmes e da sua produção, bem como o contexto sociopolítico da época em questão, foram analisados em obras de Kracauer (1947), Eisner (1952), Elsaesser (2000) e Kaes (2009), entre outros. No *Ecran Demoníaco* (trad. 1960), perante a terrível carnificina da Guerra Mundial, a humilhação da derrota e os seus efeitos na sociedade e na cultura alemãs, Lotte Eisner realça a influência do Romantismo e do Expressionismo no imaginário coletivo expresso no cinema weimariano: «[...] os fantasmas, que tinham já povoado o romantismo alemão, avivam-se, como os espíritos de Hades a beberem sangue» (Eisner, s.d.: 11). Ao mesmo tempo adotou-se a estética do Expressionismo literário e pictorial já existente antes da Primeira Grande Guerra:

O gosto dos contrastes violentos que a literatura expressionista traduziu em fórmulas talhadas a golpes de machado, a nostalgia do claro-escuro e das sombras, nostalgia inata nos alemães, encontrou evidentemente na arte cinematográfica a sua forma de expressão ideal. As visões fomentadas por um estudo de

alma vago e perturbado não podiam encontrar um modo de evocação simultaneamente mais adequado, mais concreto e mais irreal (Eisner, s.d.: 19).

A migração de temas do Romantismo literário para o cinema mudo alemão incluiu a adaptação e a transformação de motivos, como o do duplo (*Doppelgänger*) que encontrou um novo *habitat* na tela (cf. Bär, 2005: 456-687). Projetado no ecrã, o *Doppelgänger* revela o homem – e no Expressionismo cinematográfico o seu interior, a alma – como obra de arte na era da reprodução mecânica. Além do surgimento do conceito benjaminiano⁹³ da aura, ou da falta dela nas produções fílmicas e questões estéticas (filmes de arte), continuou também o debate sobre a ausência de «alma» no novo *medium*, comparado com representações teatrais.

2.1 A receção tardia de dois filmes de autor

A receção tardia de várias obras cinematográficas alemãs da época do cinema mudo foi condicionada por fatores como a Primeira Guerra Mundial, a seleção das distribuidoras, as preferências do público português e a tradução dos intertítulos. Obviamente, a ausência nas telas portuguesas de relevantes filmes de expressão alemã, produzidos pouco antes ou durante a guerra, teve consequências para a crítica e para a perceção não só do cinema mudo alemão, mas também da história do cinema em Portugal.

Dois exemplos desta história de (não)receção são os filmes *O Outro* (*Der Andere*) e *O Estudante de Praga* (*Der Student von Prag*), ambos realizados em 1913, antes da eclosão da guerra. No dia 1 de janeiro de 1913, a produtora Deutsche Bioscop-Gesellschaft m.b.H. anunciou na revista *Kinematograph*: «Films berühmter Autoren sind die Zukunft des Kinos!» (Filmes de autores famosos são o futuro do cinema!). Foi mais uma iniciativa para valorizar o novo *medium* na opinião pública num debate que comparava a estética da sétima arte com a do teatro e, ao mesmo tempo, uma resposta ao «film d'art» francês. Nessa altura, imediatamente antes da Primeira Guerra Mundial surgiu a designação *Autorenfilm* para películas cujos argumentos foram escritos por

⁹³ Cf. Benjamin, Walter (1985). *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet.) São Paulo: Brasiliense.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

conhecidos autores do género épico ou dramático. Os dois filmes em questão pertencem a esta categoria. Os argumentos destas películas incluem temas da literatura romântica de autores como Hoffmann, Poe e Stevenson e desenvolvem variantes do motivo do duplo, ou seja do *Doppelgänger* (cf. Bär, 2005).

O primeiro, *O Outro*, realizado por Max Mack, baseia-se na peça de teatro homónima de Paul Lindau e conta com a participação do então famosíssimo ator Albert Bassermann. Franz Kafka, um grande admirador de Bassermann, ficou fascinado com as fotografias que anunciaram o filme no seu cinema em Praga. Após o visionamento da película, em março de 1913, Kafka ficou algo desiludido com as condições tecnológicas da cinematografia, lamentando a falta de influência do ator no produto final, mas continuou a defender o empenho de Bassermann:

[...] pelo menos nesta peça, entregou-se a algo que não é digno dele. Mas ele viveu a peça, carregou a excitação do enredo no seu coração do princípio ao fim, e o que essa pessoa experimentou é incondicionalmente adorável. [...] Mas quando há algum tempo atrás esperei lá em baixo que o portão da frente se abrisse e olhei em volta durante a noite, tive pena de B. na memória dessas fotografias, como se ele fosse a pessoa mais infeliz. A auto-indulgência do jogo acabou, imaginei, o filme está terminado, B. está excluído de qualquer influência sobre ele, nem sequer tem de perceber que se deixou abusar, e no entanto, ao ver o filme, pode tomar consciência da extrema inutilidade do esforço de todos os seus grandes poderes e – não exagero o meu sentimento de piedade – ele envelhece, enfraquece, é empurrado para o lado na sua poltrona e afunda-se algures no tempo cinzento. Que errado! Aqui está o erro do meu julgamento. Mesmo depois do filme estar terminado, Bassermann regressa a casa como Bassermann e como mais ninguém (cf. Kafka, 2001: 121).

Em termos de recepção em Portugal, *O Outro* pode ser considerado uma das primeiras vítimas da Guerra Mundial, tendo sido exibido só em dezembro de 2015 na Cinemateca Portuguesa.

Mais complicada ainda é a recepção de *O Estudante de Praga*, cujo grande sucesso fez surgir uma nova versão, embora mutilada (1921/Glombeck) e dois *remakes* (Galeen, 1926 e Robison, 1935)⁹⁴. A versão original de 1913 só

⁹⁴ O segundo *remake* estreou em Portugal no ano 1937: «Este filme, cujo assunto já vimos, há

foi exibida muito mais tarde em Portugal, décadas após a estreia do primeiro *remake* de Henrik Galeen em 1929. O *Cinéfilo* dedicou mais do que uma página inteira ao anúncio do evento, com o objetivo de reportar as impressões positivas da crítica francesa, que em meados dos anos 20, tinha descoberto o gosto pelo cinema alemão. Por isso, a versão expressionista do *Estudante de Praga* realizado por Galeen é considerada, também em Portugal, uma incontestável «obra-prima», muito anterior à sua estreia:

Os franceses esperaram dois anos por que lhes apresentassem êste filme que um crítico diz ser «incontestável obra-prima, testemunho do génio romântico alemão que a mais moderna das artes, o Cinema, restitui com a mais doce, a mais nobre e a mais poderosa das realizações». Assegura-se que em O estudante de Praga revive toda a inquietação de Hoffmann e, no entanto, descobrem-se no argumento influências de Edgar Poë [sic]. Considera-se como um dos melhores trechos cinematográficos produzidos a perseguição do homem pelo seu reflexo, desde a scena do desdobramento de personalidade, [...] a caça furiosa a que se entrega o Diabo, até às múltiplas aparições do *double* e à decadência do rico Balduin e final da tragédia. A realização de Henrik Galeen é muito elogiada, notando-se nela simultaneamente força e graça poética. De igual modo se louvam as decorações, as iluminações e a montagem.⁹⁵

Citando a fonte francesa («referências justamente elogiosas que a crítica francesa fez a esta película»), o crítico refere autores (Hoffmann, Poe) e motivos românticos (o duplo), elogiando a sua adaptação fílmica e aspetos expressionistas empregues por Galeen (decorações, iluminações).

Mas o facto de que o génio romântico alemão entrasse na mais moderna das artes não significa que a forma estética deste Romantismo cinematográfico, o Expressionismo, fosse apreciada pelo público português da época. Embora a apreciação positiva da película no *Cinéfilo*, após a estreia a 1 de maio de 1929 no cinema Odeon, não mencionasse a versão original de 1913, destaca

anos, cinematizado, numa notável versão silenciosa, com Conrad Veidt em protagonista, resultou, na sua nova adaptação à tela, um espectáculo vigoroso, cheio de emoção, que nos oferece, em imagens sombrias e densas de interesse, a palpitante odisséia dum homem que, para proporcionar tudo à mulher que ama, se vende ao Diabo. A acção, brilhantemente conduzida comporta sólidas qualidades de entretenimento» (A.L., *Cinéfilo* IX, 461, 19/01/1937, p. 8).

⁹⁵ J.N.G., *Cinéfilo*, I, 14, 24/11/1928, pp. 23-24.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

a iluminação característica do Expressionismo cinematográfico e a atuação de Conrad Veidt:

A realização de Henrik Galeen [sic] é sóbria, o que não impede que seja soberba. Há trechos no filme verdadeiramente grandiosos [...] A fotografia é primorosa em todo o filme, mantendo, sem sensível monotonia, o ambiente sombrio do drama, e as iluminações são dum gosto e duma inteligência notáveis. A interpretação é excelente, especialmente da parte de Conrad Veidt que encarnou o difícil papel do espadachim Balduino e da sua imagem duma forma que dificilmente igualou nos outros filmes que dêle temos visto. Werner Krauss houve-se com acêrto no papel do demoníaco Scapinelli, cuja composição nos recordou o seu célebre Caligari; [...].⁹⁶



Ilustr. 7 – *O Estudante de Praga* (1913)

⁹⁶ J.N.G., *Cinéfilo* II, 37, 04/05/1929, p. 7. O segundo *remake* estreou em Portugal no ano de 1937: «Este filme, cujo assunto já vimos, há anos, cinematizado, numa notável versão silenciosa, com Conrad Veidt em protagonista, resultou, na sua nova adaptação à tela, um espectáculo vigoroso, cheio de emoção, que nos oferece, em imagens sombrias e densas de interesse, a palpitante odisséia dum homem que, para proporcionar tudo à mulher que ama, se vende ao Diabo. A acção, brilhantemente conduzida comporta sólidas qualidades de entretenimento» (A.L., *Cinéfilo* IX, 461, 19/01/1937, p. 8).

Cinquenta anos após a estreia na Alemanha, A. Videira Santos e Alves Dinis publicam na *Revista Mensual de Cinema. Filme*, 56 (novembro 1963), «duas opiniões sobre “o estudante de praga”», versão de Wegener de 1913. Videira dos Santos classifica a produção como precursora do cinema expressionista alemão, mas ignora as suas principais fontes literárias, afirmando: «É inegável encontrarmos na lenda de Fausto a origem dos motivos de inspiração de Ewers para a confecção do argumento que serviu de base ao filme de Rye e Wegener. E não só o tema mas também a composição de muitas cenas anunciam já o expressionismo, [...]» (1963: 42). Com recurso a uma terminologia pouco freudiana interpreta o duplo que saiu do espelho como «a alma má que procura por todos os meios evitar que a boa se manifeste – e que o impede sempre de realizar o seu intento» (1963: 42). Alves Dinis aprecia a «grande interioridade» da ação dramática e o ritmo imposto por Lang «que exprime o sentido e a intensidade do drama. A fotografia dominada pelo famoso claro escuro, dá um ambiente fantástico à acção para o qual contribuem os cenários [...]» (1963: 43). Elogia ainda a força extraordinária da atuação de Paul Wegener apesar de alguma «influência do palco», concluindo que «“O Estudante de Praga”, por aquilo que significa na cinematografia mundial, bem merece ser meditado e estudado pelas modernas gerações» (1963: 43).

2.2 O cinema expressionista

O primeiro estudo alargado sobre o cinema expressionista foi *Expressionismus und Film* (1926) de Rudolf Kurtz, que esteve envolvido no movimento expressionista desde o início e, ao mesmo tempo, intimamente familiarizado com a indústria cinematográfica através do seu trabalho na UFA e na revista *Lichtbildbühne*. Kurtz incorporou as suas observações sobre o cinema expressionista nos discursos sobre literatura expressionista, arquitetura, escultura, música e outras artes, bem como sobre a «visão do mundo» expressionista, dirigida contra o impressionismo e a psicologia, que sublinha o seu espírito de mudança radical e a sua proximidade do Bolchevismo.

Expressionist film in Germany did not appear out of nowhere. It required a certain contemporary disposition, in order for the impulses to fall on fertile soil. The period around 1919 was propitious for its popularization. [...] Due to the

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

voluntarist stance of Expressionism and its constructivist character, it proved attractive to all those whose goal it was to seize, reshape and newly-create [the world]. Additionally, there is its decorative-revolutionary appearance, opposed to all conventionality and adapting itself easily to every revolutionary content (Elsaesser, 2000: 22).

Esta citação foi escolhida por Thomas Elsaesser para mostrar a percepção contemporânea do fenómeno que não confirma as conclusões de Siegfried Kracauer, cuja obra mais influente foi *From Caligari to Hitler* (1947), e que iria determinar as noções do Expressionismo cinematográfico alemão após a Segunda Guerra Mundial. Já no seu artigo «Wiedersehen mit alten Filmen» («Reencontro com filmes antigos», 1939), Kracauer tinha criticamente reavaliado os «chamados filmes expressionistas»⁹⁷, cujo curto período de existência se delimita entre o final da Primeira Guerra Mundial e 1923, aproximadamente. O autor atribuiu o ambiente irreal e a evocação do horror e do medo nestas produções ao «choque da guerra perdida», que Kaes mais tarde iria designar por «Shell Shock Cinema». Focada na nova estética, Lotte Eisner afirma que o «expressionismo não vê, tem “visões”» (Eisner, s.d.: 13), e que nas obras expressionistas «o mundo tornou-se tão “permeável” que a todo o momento parecem brotar simultaneamente o espírito, a visão, e os fantasmas; os factos exteriores transformam-se constantemente em elementos interiores e incidentes psíquicos são exteriorizados a cada passo» (Eisner, s.d.: 17). Consciente das teorias de Edschmidt, Worringer, Kurtz e Kracauer, e do carácter híbrido do cinema mudo (estilização de cenários, intertítulos e de palavras no filme, como em *Caligari*), a autora realça a influência do teatro de Max Reinhardt e a aparição do duplo «desdobramento demoníaco» em muitos filmes alemães. Mas enquanto Eisner salienta a sua herança do Romantismo (temas e motivos literários) e a arte da iluminação que produz as características sombras expressivas, Kracauer, também em retrospectiva, tenta mostrar um reflexo do surgimento do fascismo alemão no cinema da República Weimariana. Evidentemente, a sua análise partiu da estética e da crítica marxistas, apreciando o filme como obra de arte cujo carácter coletivo é comparável com a produção industrial. Tal como a literatura, o filme reflete a realidade social e as circunstâncias da sua

⁹⁷ Kracauer (1979, II: 578). Este artigo apareceu a 2 de maio de 1939 no jornal suíço *Basler National-Zeitung*.

produção, permitindo conclusões relativamente à sociedade na qual surgiu: «[...] films of fiction and films of fact alike capture innumerable components of the world they mirror [...]» (Kracauer, 1947: 7). Este raciocínio faria da história do cinema um duplo simbólico da história nacional.

Já em junho de 1923, a *Cine-Revista* anunciou dois exemplares de «“Film” de arte» de proveniência alemã, exibidos em Lisboa: *Ninho de Amor* (*Das Liebesnest*, 1922) do realizador austríaco Rudolf Walther-Fein «em 7 capítulos (18 actos), interpretação principal da notável atriz Lyda Salmonova. No Chiado Terrasse e Salão Foz em 14 de Maio» e *D. João Tenorio*, «interpretado por Margarete Lanner, Horns Adalbert [Hans Adalbert Schlettow] e Hermann Wlach. No Coliseu dos Recreios, em 4 de Junho»⁹⁸. O *Ninho de Amor*, produção da Althoff-Ambos-Film AG para adultos, conta também com a atuação de Paul Wegener. *D. João Tenorio* (*Don Juan. Ein Spiel aus verklungenen Zeiten*, 1922) foi realizado por Albert Heine e Robert Land para a companhia Vera-Filmwerke, mas existe outro filme espanhol do mesmo ano, *Don Juan Tenorio*, de Ricardo de Baños, cujo título pode ter causado confusão no anúncio da *Cine-Revista*. No entanto, estas películas consideradas «filmes de arte» não eram paradigmáticas do Expressionismo alemão como *O Gabinete do Dr. Caligari* ou *Da Aurora à Meia-Noite* (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1920), baseado na peça homónima de Georg Kaiser e realizado por Karl Heinz Martin. Enquanto os personagens de *Caligari* evoluem perante o grafismo dos *décors* sem poderem integrar-se neles, os intérpretes de *Da Aurora à Meia-Noite*, graças a pinturas feitas nos seus fatos e rostos, inserem-se nas telas pintadas. Deste filme experimental cujas inovações pictoriais e estilísticas ultrapassaram o que a maior parte do público da época poderia aceitar, não há registos nas estreias em Portugal.

Em dezembro de 1923 que marcou a ascensão do cinema alemão em Portugal, a mesma *Cine-Revista* anunciou a nova película de Arthur Robison (*Schatten – eine nächtliche Halluzination*, 1923) que o público português só iria ter o prazer de ver em 1928: «Sombras – “Film” de estilo moderno. A edição alemã, da marca “Pan-Film”»⁹⁹.

No entanto, *Sombras* foi um fracasso nas bilheteira. Produtos deste «estilo moderno», ou seja o cinema expressionista alemão, raramente foram exibidos

⁹⁸ *Cine-Revista*, VII, 73, junho 1923, p. 6.

⁹⁹ *Cine-Revista*, VII, 79, dezembro 1923, p. 8.



Ilustr. 8 – *Sombres* (1923)

em Portugal na altura da sua produção e poderiam ser meramente apreciados mais tarde em retrospectivas organizadas por cineclubes, ou como *remake*. *Sombres*, do realizador americano Arthur Robison, que cresceu na Alemanha, estreou na Alemanha a 16 de outubro de 1923. A realização da ideia do filme sem intertítulos representa um ponto alto no domínio dos feitos cinematográficos alcançados até esse ponto. Segundo Lotte Eisner, trata-se de um filme cheio de erotismo, tendo a ambiguidade das sombras um sentido freudiano, revelando desejos secretos, bem como aspetos escondidos de personalidades, como salienta também S.S. Prawer, no seu estudo *Caligari's Children – The film as tale of terror* (1980)¹⁰⁰.

Robinson [*sic*] joga magistralmente com os reflexos dos espelhos colocados nos ângulos de um corredor tenebroso; a câmara, habilmente manejada por Fritz Arno Wagner, capta sobre a sua superfície clara as formas da jovem que se dirige para o seu quarto. Num dos espelhos ver-se-á abrir e fechar a porta por

¹⁰⁰ «The possibilities inherent in the brilliant “shadow” episode of *Caligari* were to be developed to the full by Arthur Robison in (*Warning*) *Shadows*. In this last-named film a *montreur d’ombres* demonstrates to a cultivated and elegant group what dangerous potentials their character and situation hold by making their shadows act out – and thus literally “foreshadow” – what would happen if such potentials were translated into actuality» (Prawer, 1980: 181).

onde entra ou sai o seu amante; por esse mesmo espelho, o marido enganado observará o abraço adúltero, [...] (Eisner, s.d.: 85).

Também *A Morte Cansada* (*Der Müde Tod*, 1921) de Fritz Lang foi anunciado tardiamente, em dezembro de 1924, como «o film que obteve o Grande Prémio, em Paris, para produções de arte. Poema em estrofes, com a interpretação de Bernard [sic] Goetze, Rudolph Klein Rogger [sic] e Lil Dagover»¹⁰¹. Graças à sua excelente recepção em França foi exibido pela primeira vez no dia 31 de março de 1925 no cinema Condes. O *Diário de Lisboa* confirmou o sucesso de *A Morte Cansada*, incluindo o filme entre «Os Grandes Exitos do Écran»:

Cada vez se acentua mais o brilhante exito artistico, alcançado pela super-produção «A Morte Cançada» que se exhibe no Cinema Condes. As suas reconstituições maravilhosas da Veneza seiscentista, da aldeia medieval de Baviéra, do palacio e jardins encantados do imperador da China Li-Hang, a catedral gigantesca das sombras, o reino da morte e outras grande[s] scenas, assombram e deslumbram, como de extraordinario interesse é a «mise-en-scene» audaciosa e a interpretação inexcédível de Lil Dagover, Walter Jansen, Rudolf Klein Roger [sic], Hugo Doblin e o genial actor Bernard [sic] Goetze que, no papel de *Morte*, tem uma criação impressionante.¹⁰²

Metropolis (1927) atraiu ainda mais atenção devido ao estatuto excepcional atribuído ao filme já durante a sua produção. Antes da sua exibição em Portugal acompanhada por uma orquestra de 15 músicos, dirigida pelo maestro Pedro Blanc, a *Ilustração* revela alguns números impressionantes:

No grande arqui-super-filme *Metropolis*, a obra culminante de Fritz Lang e da cinegrafia alemã, utilizaram-se 620.000 metros de negativo; 1:300.000 metros de positivo; 8 atores principais, 750 secundários; figurantes homens 25.000 e femininos 11.000, crianças 750 e negros 25. Em certas scenas de fantasia foram utilizados 1:100 figurantes calvos (!!..). Os ordenados pagos aos artistas,

¹⁰¹ *Porto Cinematográfico*, Ano VI, n.º 5, dezembro 1924, p. 2. Em Portugal, o título alternativo do filme foi *As 3 Chamas*, baseado na tradução do título da versão francesa: *Les Trois Lumières*.

¹⁰² *Diário de Lisboa*, Ano 4, n.º 1222, 02/04/1925, p. 7.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

empregados e pessoal diverso atingiram 1:600.000 marcos (8 mil contos!) e para guarda roupa dispendeu-se a soma de 200.000 marcos (mil contos quá-sil). Também se fizeram 3:500 pares de calçado, 75 cabeleiras e 50 automóveis (!) com carroseries e planos especiais. Começou a filmagem em 22 de maio de 1925 e acabou-se em 30 de outubro de 1926, representado o esforço e o trabalho contínuo de 510 dias e 60 noites.¹⁰³

As fontes de Alfred Eibel, biógrafo de Fritz Lang¹⁰⁴, corroboram estas estimativas, acrescentando 100 figurantes negros e 25 chineses e gastos de 400 000 marcos só nas iluminações e *décors*. Dois meses antes da esperada estreia de *Metropolis* no cinema São Luiz, no dia 7 de abril de 1928, a *Ilustração* dedicou três páginas inteiras ao «argumento desta portentosa obra de arte moderna»¹⁰⁵. Várias fotografias acompanham esta narrativa de «um dos mais formidáveis filmes do mundo» cujo resumo apresenta a seguinte conclusão, verbalizando as impressionantes cenas finais (Ilustr. 9):

A falsa Maria vai através Metrópolis destruindo os laços da amizade e do amor. É a grande e insaciável corruptora. Os jardins eternos estão desertos. A mocidade aniquila-se no Yoshiwara. Estala a revolta, dominando tudo e destruindo a cidade monstro que só depois se reconstruirá pelo cérebro de Joh e as mãos dos que trabalham, quando já Freder e Maria, a operária, unidos, são o élo condutor, o coração.¹⁰⁶

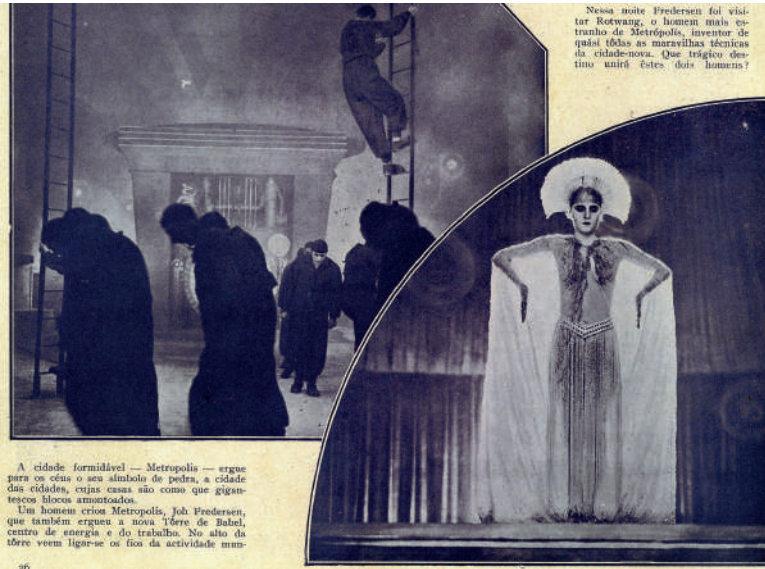
No entanto, a obra paradigmática do Expressionismo, *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), realizado por Robert Wiene, só chegou aos ecrãs portugueses dez anos após a sua estreia, quando foi reexibido nos Estados Unidos devido ao grande interesse na sua estética. Após uma enorme campanha publicitária organizada pela produtora Decla Film, tinha estreado em Berlim no dia 26 de fevereiro de 1920. Três dias depois, na revista *Berliner Börsen-Courier*, o crítico Herbert Ihering utiliza o título «Ein expressionistischer Film», para descrever e rotular a «aventura expressionista»

¹⁰³ *Ilustração* II, 35, 01/06/1927, p. 32.

¹⁰⁴ Eibel, Alfred (1964). *Fritz Lang*. Paris: Présence du Cinéma.

¹⁰⁵ *Ilustração*, III, 51, 01/02/1928, pp. 25-27.

¹⁰⁶ *Ilustração*, III, 51, 01/02/1928, p. 27.



Ilustr. 9 – *Metropolis*. Ilustração III, n.º 51, fev. 1928, p. 26

de Wiene¹⁰⁷. Em 1921, a sua recepção em França deu continuação ao controverso debate sobre o «Caligarisme», confirmando as ambições artísticas desta produção alemã. No seu artigo na revista *Cinéa Ciné*, «Un Film Expressioniste: Le Cabinet du Dr. Caligari», o poeta bilingue Yvan Goll até refere o grande sucesso da película em Nova Iorque¹⁰⁸. Na mesma revista, Blaise Cendrars critica a sua teatralidade sem ritmo, alegando que o filme não é cinematográfico, mas uma impostura («híbrido, histérico e pernicioso») que desacredita toda a arte moderna¹⁰⁹. Este primeiro debate fundamental e internacional após a Grande Guerra sobre o *medium* filme como arte moderna só foi retomado em Portugal muito mais tarde. Em julho de 1928, a distribuidora Raul Lopes Freire anuncia a apresentação de «um filme de celebridade mundial, que tanto tem tardado a chegar até nós: *O Gabinete do Dr. Caligari*, com Conrad Veidt e Werner

¹⁰⁷ Ihering, Herbert, «Ein expressionistischer Film», *Berliner Börsen-Courier*, n.º 101, 29 fevereiro 1920, p. 8.

¹⁰⁸ Goll, Ivan, «Un film expressioniste: Le Cabinet du Dr. Caligari», *Cinéa Ciné*, n.º 26, 4 novembro 1921, p. 5.

¹⁰⁹ Cendrars, Blaise, «Sur Le Cabinet du Docteur Caligari», *Cinéa Ciné*, n.º 56, 2 junho 1922, p. 11.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Krauss, dois artistas excepcionais, e ainda *As mãos de Orlac*, também com Conrad Veidt»¹¹⁰ (Ilustr. 10).

A reexibição do filme nos Estados Unidos, que despertou o interesse da crítica portuguesa, aconteceu contra as leis cinematográficas, como constata o *Cinéfilo*:

Um importante periódico de Filadélfia, o *Public Ledger*, anuncia que os méritos do filme alemão *O gabinete do dr. Caligari*, tam apreciado e discutido, motivaram na América numa reexibição feita por uma casa em riscos de quebra. A célebre película alemã da primeira vez não fora muito bem recebida além Atlântico. O mesmo jornal comenta: «A ideia não pode ser mais acertada. Trata-se de uma obra prima que ninguém deve deixar de ver e é de desejar que todas as casas americanas se encontrem à beira da falência para que, aconselhadas pela necessidade, se decidem a ter iniciativas semelhantes».¹¹¹

Finalmente, no dia 17 de janeiro de 1929, numa altura em que o autor de uma apreciação anónima no *Cinéfilo* coloca a fita na «secção arqueológica



Ilustr. 10 – *O Gabinete do Dr. Caligari*. *Cinéfilo*, I, 10, 06/10/1928, pp. 16-17

¹¹⁰ *Cinéfilo*, I, 5, 28/07/1928, p. 4.

¹¹¹ *Cinéfilo*, II, 21, 12/01/1929, p. 18.

das cinematecas», *Caligari* foi apresentado em Lisboa. O artigo destaca o seu conceito estético invulgar para a época, a sua realização e o subtítulo do filme: «visão fantástica». Elogia o trabalho dos atores Werner Krauss e Conrad Veidt, mas critica a críptica escrita dos intertítulos:

No momento de surgir foi uma audácia de concepção e de execução. Os arrojados subseqüentes ensombraram-no. O tema do filme de Robert Wiene justifica bem o sub-título de «visão fantástica». Assistimos à corporização da narrativa de imaginárias e estranhas aventuras de um louco feita por este a outro louco, seu companheiro de manicómio. No desempenho salientam-se Werner Krauss, no tipo do dr. Caligari, e Conrad Veidt, no de César, o sonâmbulo. Lil Dagover, no papel de Jane, dá-nos uma suave figura de lenda. Cenários e iluminações subordinam-se à morbida visão do louco narrador. Os letreiros, que segundo cremos, não são do pobre maluco, é que bem podiam ter sido compostos noutros caracteres e em disposição e com uma luminosidade que facilitassem a leitura.¹¹²

Já em 1928, a revista mensal *Imagem* tinha chamado a atenção para esta produção de Rudolf Meinert e Erich Pommer, entre outras que ainda não tinham sido exibidas em Portugal: *O Gabinéte das Figuras de Céra* (*Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924) e *Os Irmãos Karamazoff* (*Die Brüder Karamasoff* de Carl Froelich, 1920). Neste artigo foi também sugerida a reexibição da obra *A Carroça Fantasma* atribuída a Robert Wiene¹¹³.

Em 1929 o *Cinéfilo* pergunta: «Porque não se reexibiu agora o filme “A Morte Cansada?”», e responde: «Porque a Ufa assim o reclamou, alegando direitos seus que não foram respeitados». De facto, a UFA tinha pedido a imediata interdição da reexibição anunciada de «*A Morte Cansada*, que se considera a mais bela e pura de quantas o génio de Fritz Lang tem produzido», uma vez que os «direitos da firma Castelo Lopes sôbre o filme caducaram»¹¹⁴. Todavia, a apreciação do cinema expressionista em Portugal só ficou mais consensual após o seu apogeu.

¹¹² *Cinéfilo*, II, 23, 26/01/1929, p. 6.

¹¹³ Cf. *Imagem*, 2, julho de 1928, p. 32.

¹¹⁴ *Cinéfilo*, II, 66, 23/11/ 1929, p. 4.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Do filme expressionista *Genuine* (Wiene, 1920), não há registo no livro *Estreias em Portugal* de Pina, mas a sua produção foi atempadamente noticiada na revista *Porto Cinematográfico*: «*Genuine*, é o título duma película ha pouco tempo produzida pela casa *DECLA*, interpretada por Fern Andra»¹¹⁵.

I.N.R.I. (Wiene, 1923), uma versão cinematográfica da vida de Cristo, estreou a 7 de abril de 1925, mas a sua abordagem expressionista não agradou ao público português, embora o olhar crítico da *Ilustração* tivesse detetado algumas qualidades:

[...] em 1924, Rober Wiene (sic), o autor genial do «Gabinete do Doutor Caligari», tenta um filme e x p r e s s i o n i s t a com o eterno tême da vida do Senhor. Esse filme a que chamou «I.N.R.I.» que nunca conquistou popularidade nem aplauso, é contudo a pesar da leve germanização dos efeitos simples, clássicos, puro do argumento, uma forte maravilha técnica que, se não chega directamente a nossa alma latina de contemplativos, consegue uma dominadora impressão de largueza e de amplitude de factura que empolgam.¹¹⁶

Embora a combinação do tema religioso com o expressionismo tenha sido considerada um sacrilégio, as fotografias reproduzidas na revista sublinham os efeitos elogiados que se encontra igualmente na arte religiosa/expressionista do escultor Ernst Barlach. Outra película famosa de Wiene, *As Mãos de Orlac* (*Orlacs Hände*, 1924), só chegou a Portugal no final da era do cinema mudo, a 7 de julho de 1930. Para o editor e crítico do *Cinéfilo*, A. L. (António [Maria] Lopes), esse filme pertence, tal como a «obra notável» *Caligari*, na categoria do cinema fantástico. No entanto, contra os seus «bons desejos», Robert Wiene não conseguiu corresponder às expectativas de «receber valiosas manifestações de beleza cinemática»:

O seu novo filme, só agora apresentado, embora patenteie as mesmas tendências patológicas, ficou tam longe daquele seu outro trabalho [*Dr. Caligari*] em construção, valor intrínseco e sentido dramático, como da nossa simpatia.

¹¹⁵ *Porto Cinematográfico*, II, 2, setembro 1920, p. 9.

¹¹⁶ *Ilustração* I, 7, 01/04/1926, p. 29.

Não pelo entrecho, extraído do romance de Maurice Renard. Esse reputamo-lo extremamente criminoso, mas inverosímil.¹¹⁷

A apreciação positiva pela crítica portuguesa em termos de enquadramento cronológico e temático surgiu muito mais tarde, em retrospectiva:

O tema de Orlac's Hände tem ressonâncias profundas: ecoa o mesmo desdobramento demoníaco [...] visível em Caligari, a dupla personalidade de Mabuse de Fritz Lang, o «duplo» do Estudante de Praga, tudo espectros tão frequentes e nobres na cultura germânica.¹¹⁸

A produção de *Vanina* (1922) de Arthur von Gerlach foi noticiada na *Cine-Revista* em 1923 como «Drama passional, interpretado por Asta Nielsen e Paul Wegener»¹¹⁹, mas não exibida na época. O mesmo aconteceu com *Budhas Vivas* (*Lebende Buddhas*, 1924): «Grande “film” fantástico, interpretado por Paul Wegener (também seu autor e “metteur-en-scene”) e Asta Nielsen»¹²⁰. O emblemático *Golem* (1920) de Wegener só foi apresentado aos espetadores portugueses mais tarde, em sessões de retrospectiva.

Das obras de mestre de Friedrich Wilhelm Murnau *Phantom* e *Nosferatu* (ambos 1922)¹²¹ também não há registo, enquanto *O Último dos Homens* (*Der letzte Mann*, 1924) e *Fausto* (*Faust*, 1926) puderam ser vistos em novembro de 1926 e em abril de 1927 respetivamente. Em retrospectiva, o *Cinéfilo* regista em 1931 que Murnau «sobrecarregou o filme com tudo o que a sua imaginação concebeu a propósito de Fausto: a ambição, o amor, a cidade medieval, a

¹¹⁷ *Cinéfilo*, III, 99, 12/07/1930, p. 25.

¹¹⁸ M.S. Fonseca. Ciclo de Cinema de Ficção Científica, 4 de dez. 1984, Cinemateca Portuguesa / Fundação Calouste Gulbenkian.

¹¹⁹ *Cine-Revista*, VI, 68, janeiro 1923, p. 14.

¹²⁰ *Cine-Revista*, VII, 80, janeiro 1924, p. 14.

¹²¹ Em 1947, Pelayo escreve numa nota de rodapé: «Em *Nosferatu*, o *Vampiro*, onde se traduz livremente “Drácula”, um conto de Bram Stockler [sic], Frederico Guilherme Murnau dá-nos a atmosfera caligaresca de agonia e pesadelo valendo-se para tanto dos cenários de Albin Grau e da fotografia de Fritz Arno Wagner. E a sobre-impressão reafirma a ansiedade torturante do conto cujas personagens são interpretadas por Max Schreck [sic], [...] O mesmo estilo está ainda presente nos filmes seguintes de Murnau: *Der Brennende Acker* (*A Terra Ardente*, 1922), *Phantom* com Alfred Abel e *Expulsão*» (Pelayo, 1947: 31).

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

neve, a prisão; enfim, como nota Louis Chavance, o encenador encontrou-se em face dum tema enciclopédico e quis aproveitá-lo»¹²².

Não admira que um filme de Galeen, *Mandrágora* (*Alraune*, 1928) tenha estreado logo em 1929 em Lisboa. O *Cinéfilo* publicou o «estranho argumento deste filme alemão», perguntando «Como foi posto na tela?», e respondendo: «Por forma a aproveitar os notáveis recursos dramáticos dos dois principais intérpretes: Paul Wegener e Brigitte Helm. Qualquer dos dois grandes artistas germânicos não ultrapassa aqui o que já lhes temos visto fazer»¹²³.

O crítico da revista portuense *Aquila*, Alberto Armando Pereira, sublinha a atuação de Brigitte Helm, que após a sua «insofismável revelação» em *Metro-polis*, ofusca a de Paul Wegener:

[...] um actor consagrado do teatro alemão, que ao cinema tem dado algumas boas interpretações, muito embora as mais das vezes se resintam dessa influência. Em «Mandrágora», a despeito das contracções faciais de que abusa, o seu desempenho segue-se atentamente, e a gente chega a odiar aquela criatura e, ao mesmo tempo, a condoer-se da sorte a que o arrastou a sua terrível maquinação.¹²⁴

Embora o cenário «não estivesse escrito com clareza» e os «restantes elementos do filme não se harmonizassem para o agradável trabalho cinegráfico», a protagonista «passou por cima de tudo e de todos»: «... Brigitte Helm [...] contornou talentosamente o caminho torcicolado da sua personagem e deu-nos uma outra magnífica interpretação, um tudo-nada reeditando a sua criação de Maria, em “Metropolis”»¹²⁵.

A apreciação da revista mensal *Cine* também não poupa observações críticas:

Henrik Galeen tinha para os cinéfilos portugueses, como realizador de «O Estudante de Praga», um passado de tradições, que esta produção não veio

¹²² *Cinéfilo*, IV, 135, 21/03/1931, p. 7. O autor do artigo, M. da C. (Estêvão Adalberto Gonçalves Mota da Costa) é jornalista e escritor cinematográfico; técnico e planificador; mais tarde realizador, responsável, por exemplo pelo *Primeiro Portugal-Áustria em Futebol* (1936).

¹²³ *Cinéfilo*, II, 68, 07/12/1929, p. 6.

¹²⁴ *Aquila*, II, 39, 08/02/1930, p. 22.

¹²⁵ *Aquila*, II, 39, 08/02/1930, p. 22.

confirmar. A ideia principal do filme, a que não negamos valor pela rara qualidade de se afastar dos temas comuns, serviu de pretexto para «encaixar» algumas cenas de grande efeito, como a entrada de Madrágora na jaula dos leões, para que não é possível encontrar uma justificação feliz. De resto, a realização é nitidamente inferior. Os cenários são na sua maioria de péssimo gosto e a fotografia quási sempre detestável. Paul Wegener tem uma interpretação muito abaixo dos seus méritos, melhorando, contudo, de forma sensível nas últimas cenas. Brigitte Helm deve o seu triunfo, não às suas faculdades interpretativas, que a falta duma direcção conscienciosa dispersou, mas sim á extraordinária sedução da sua magnífica beleza.¹²⁶

O Expressionismo cinematográfico exerceu relativamente pouca influência sobre as primordiais produções portuguesas. Na década entre 1919 e 1929, o progresso tecnológico foi notável e o filme sonoro e novos conceitos estéticos surgiram. Contrária ao jogo expressionista com luz e sombra e com sonho e realidade, impôs-se a tendência em Portugal de retratar e expor o «lado obscuro» do ser humano no melodrama. Além disso, os contactos com a indústria cinematográfica alemã só se intensificaram a partir de 1928. Abordagens expressionistas encontram-se no primeiro filme de Manuel de Oliveira, *Douro, faina fluvial* (1931): a fotografia de António Mendes foi inspirada pelas imagens de *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Ruttman, 1927). No entanto, a curta-metragem de Oliveira (18 min) foi mal recebida pelo público; mesmo assim José Régio não esconde a sua alta estima na *Presença* (n.º 43 / vol. II, dezembro, 1934):

O *Douro* é uma pequena obra-prima; é um milagre não só de sensibilidade e inteligência – também de persistência, independência e vontade, dons que tanto nos faltam [...] A moderna poesia de ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e nuances, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia, – tudo, ao longo dum dia de actividade na margem do Douro, nos é dado com verdadeira grandeza. Precioso como documentário, o *Douro* excede e em muito o valor de um documentário [...] Manuel de Oliveira é artista e poeta, no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas [...] Conseguir boas imagens e

¹²⁶ *Cine*, n.º 16, dezembro 1929, p. 27.

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

uma boa montagem segundo processos mais ou menos conhecidos [...] E eis, entre nós, a grande novidade do *Douro*: Ser uma obra de arte.¹²⁷

No seu filme *Recordações da Casa Amarela* (1989), premiado com o Leão de Prata no Festival de Veneza, João César Monteiro cita a obra enigmática de Murnau *Nosferatu*.

2.3 O drama histórico – género cinematográfico preferido

Desde a segunda década do século XX foi notável o interesse durador das grandes audiências por filmes épicos, como *Gli Ultimi Giorni di Pompei* (Caserini e Rodolfi, 1913), *Cabiria* (Pastrone, 1914), *Intolerance* (Griffith, 1916), *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Ingram, 1921) e *Ben Hur* (Niblo / Brabin, 1925). Como já referimos, também o público português desenvolveu o gosto por películas deste género, que se manteve durante e após a Primeira Grande Guerra. Além das várias obras mencionadas no capítulo anterior, os relevantes trabalhos de Griffith e Ingram foram exibidos em 1923. Uma vertente deste subgénero cinematográfico foi o drama histórico.

Tanto Rotha (*The Film Till Now*, 1930) como Eisner salientaram a influência de Max Reinhardt nas produções alemãs do drama histórico. No entanto, os poucos filmes que ele próprio tinha realizado (*Sumurûn*, 1910; *Die Insel der Seligen*, 1913; *Eine venezianische Nacht*, 1914) não foram exibidos nos cinemas portugueses, com a exceção de *Sonho de Uma Noite de Verão* (1935), que foi produzido no exílio em Hollywood e estreou em 1938.

A maré de filmes históricos também chamados *Kostûmfilme*, o que é bastante significativo, não é mais que a expressão da necessidade de evasão para a sumptuosidade, dum povo empobrecido, desiludido, e que além disso sempre apreciou o esplendor das paradas (Eisner, s.d.: 43).

Eisner destaca a mestria de Ernst Lubitsch neste género, e no artigo «Lubitsch, o elíptico», Domingos Mascarenhas realça a sua colaboração com Pola Negri, «durante a qual Lubitsch se afirmou o melhor especialista europeu das

¹²⁷ Régio (1977: 195).

grandes máquinas históricas, lançadas pouco antes pelos Italianos à força de grandiloquência, de figurantes e de papelão»:

E vieram mais «Ana Bolena», «Henrique VIII» com Jannings e Hennie Porten, «A Mulher do Faraó». Lubitsch aparecia nessa altura como o Cecil de Mille da Europa – com o mesmo mau gosto pela traquitana complicada e fantasia das reconstituições históricas bombásticas e o mesmo *savoir faire* cinematográfico (recordam-se ainda hoje certos belos movimentos de multidões do último filme citado). Mas havia em Lubitsch uma truculência inédita, feita de realismo brutal e de sugestões sexuais que se ajustava maravilhosamente às teorias estéticas em voga no após-guerra (Mascarenhas, 1948: 26).

Após a Primeira Guerra Mundial, Pina (1993: 18) só identifica a exibição de um filme proveniente da Alemanha entre 1918 e 1921, nomeadamente o internacionalmente bem-sucedido *Madame Du Barry* (1919) de Ernst Lubitsch com Pola Negri no papel principal que estreou em Lisboa no Kino Central, em novembro de 1921. *Madame Du Barry*, o primeiro filme histórico de Lubitsch, foi um projeto dispendioso da UFA, mas uma das poucas produções alemãs que fez lucro nos Estados Unidos e que renunciou a carreira do seu realizador em Hollywood. A sua estreia na Alemanha, festejada no dia 18 de setembro de 1919, coincidiu com a inauguração da maior e mais esplêndida sala de cinema alemã da época: o UFA Palast am Zoo, em Berlim. Projetado em Nova Iorque no dia 12 de dezembro de 1920 com o título *Passion*, o filme fez sensação, transformando Lubitsch e Pola Negri em estrelas internacionais. Após largos elogios do estrangeiro, o anúncio da sua proibição na Holanda¹²⁸ já não impediu o seu visionamento em Portugal.

Outro filme histórico de Lubitsch, *Anna Boleyn* (1920), cuja estreia portuguesa em 1923 teve igualmente lugar no Kino Central, foi elogiado na altura da sua produção «nos arredores de Berlim», como «a maior e mais importante scena cinematografica até hoje feita na Alemanha. A película intitula-se ANA BOLEYN, e nela cooperaram 5000 pessoas, tendo sido construídos edifícios da parte antiga de Londres, bem como da Abadia de Westminster. ANA BOLEYN tem como protagonista a mais apreciada artista alemã Henny

¹²⁸ Porto Cinematográfico, III, 4-5, novembro a dezembro 1921, p. 9.

Porten»¹²⁹. Segundo o *Porto Cinematográfico*, a estreia em Berlim desta «grandiosa película» também com Emil Jannings «produziu grande sensação em todos os espectadores e na imprensa em geral»¹³⁰. Os enormes custos da produção incluíram ainda a elaboração de 380 esculturas, a utilização de 500 cavalos, de 16 vestidos à medida para Porten e de 10 fatos para Jannings.

Neste género de filme comercial, Lubitsch soube explorar o ridículo, sugerindo um traço cómico com uma imagem que mal emergia da ação, mas que revelava, com uma leve insinuação, o essencial de uma situação ou de uma personagem. O contraste entre a importância de uma personagem e o acessório de um pormenor seria utilizado vezes sem conta em filmes como *Madame Dubarry* e *Ana Bolena*. Ainda antes da exibição destas produções em Portugal, o *Porto Cinematográfico* observa que o «sucesso obtido pelos films historicos produzidos na Alemanha, induz os fabricantes a continuarem a filmar películas desta natureza»:

Assim, entre as ultimas fitas apresentadas, destacam-se *Frederic le Grand*, da *Csérépy-Film*, *Madame de Lavallière*, da *Transocean-Film*, *Les Intrigues de Mme. de La Pommeraye*, da *Decla-Bioscope*, e estão actualmente preparando *Guillaume Tell*, com Emile [sic] Jannings, e *Pierre le Grand*, ambas da *Efa*, la *Marquise de Pompadour*, da *National*, etc.¹³¹

De facto, Emil Jannings teve o papel principal em *Peter der Große* (Buchowetzki, 1923), produção da Europäische Film-Allianz, mas o filme *Wilhelm Tell* (1923) foi produzido pela Aafa (Berlim), realizado por Rudolf Walther-Fein e Rudolf Dworsky, com Conrad Veidt e Hans Marr como protagonistas. Um anúncio de *Lucrezia Borgia* de Richard Oswald (1922), «obra gigantesca» da UFA que só iria estrear em Portugal no dia 2 de junho de 1925, elogiou sobretudo as proezas alemãs no género de filme histórico e os vários atores de fama internacional:

As revistas alemãs ocupam-se agora do grande «film» em preparação *Lucrecia Borgia*, a propósito da qual traduzimos do «Film-Express» as seguintes

¹²⁹ *Porto Cinematográfico*, II, 3, outubro 1920, p. 3.

¹³⁰ *Porto Cinematográfico*, II, 4-5, novembro a dezembro 1920, p. 6.

¹³¹ *Porto Cinematográfico*, III, 4-5, novembro a dezembro 1921, p. 4.

informações interessantes: [...] Além disso, figuram neste «film» alguns dos actores mais celebres, já bem conhecidos no estrangeiro, como sejam Albert Bassermann, Paul Wegener, Conrad Veidt e a formosa Liane Haid. Citaremos, como prova da colossal encenação desta película, a circunstancia de ter sido construído em Tempelhof um castelo, no qual trabalharam cem operarios e se despenderam dois milhões e meio. Esse castelo mede a imponente altura de 45 metros e aloja nada menos de 5.000 soldados [...] Sem duvida, este «film», esperado com tanto interesse, não iludirá as esperanças que nele estão depositadas, porquanto nele se reúnem todos os predicados duma boa película – optimo manuscrito, direcção competente, «estrelas» insignes, edifícios magnificos e eminentes operadores.¹³²

É necessário constatar que este extenso texto se baseia igualmente em fontes alemãs, mas fica ao lado de um artigo em letras maiores sobre Rudolph Valentino, com a sua fotografia, um facto que esclarece as prioridades, apesar de tantos louvores. Todavia, a campanha publicitária sobre *Lucrecia Borgia*, lançada no *Diario de Lisboa* entre 30 de maio e 10 de junho de 1925, foi inédita. Os vários anúncios destacaram «A GRANDE SUPER-PRODUÇÃO» (*DL*, 30/05/1925, p. 6), «A maior super-produção de Richard Oswald LUCRECIA BORGIA com os geniais artistas Conrad Veidt Liane Haid Alberto Basserman» (*DL*, 01/06/1925, p. 6), culminando numa «pré-recensão» extremamente favorável no dia da estreia:

Poucas tragedias da historia têm alcançado tanta popularidade e tão grande divulgação como a historia tragica e nefasta dos Crimes dos Borgias, a familia marcada pelo estigma da fatalidade e do crime que ensanguentou a historia da Roma da Renascença com os mais terriveis crimes, fruto da sua paranoia, colocando o execravel Cesar Borgia num pé de igualdade com as grandes figuras classicas de tiranos, Nero, Caligula e Heliogabalo. A transposição cinematografica desta epoca feita por Richard Oswald, que tentou reabilitar «Lucrecia Borgia» das maculas que lhe lançaram alguns investigadores, roça o sublime. A encenação é de uma opulencia e maravilha nunca excedidas e os artistas são geniais e adequados fisicamente aos seus papeis. Vai ser uma das maiores sensações de beleza a

¹³² *Cine-Revista*, VI, 62, julho 1922, p. 13.

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

estreia deste «super-film» no Cinema Condes. Os nomes de Conrad Viet [sic] e Liane Haid, seus interpretes, são segura garantia (*DL*, 02/06/1925, p. 2).

Três dias depois, o *Diario de Lisboa* confirma as grandes expectativas e o sucesso do filme:

Esta grande super-produção de Richard Oswald que constitue, actualmente, o grande sucesso do Cinema Condes, além dos esplendores da sua «mise-en-scène» em que se reconstitue com toda a fidelidade e luxo, o Vaticano em plena Renascença, época de brilho sem igual, os festins lendarios dos Borgias, os crimes e infâmias de César Borgia, Duque de Gandia, e outros episódios historicos de grande relevo, avulta a superior interpretação de artistas como Conrad Veidt no «César Borgia», Liane Haid na protagonista, Albert Bassermann no «Papa Alexandre VI. Borgia» e Paulo Wegener no «Michellotte». É um incontestável acontecimento de grande arte (*DL*, 05/06/1925, p. 7).

No dia 8 de junho, o mesmo jornal afirma: «De dia para dia se acentua o enorme êxito da super-produção de Richard Oswald “Lucrecia Borgia”, em que o notavel encenador faz maravilhas, secundado pelos seus interpretes. [...] A primeira jornada retira em plano exito e a segunda e ultima epoca estreia-se amanhã no Cinema Condes. Este cinema mantem assim esse titulo de supremacia afirmando-se aquele em que mais secunda a parte artistica nos seus programas» (*DL*, 08/06/1925, p. 3). No dia seguinte lê-se: «Tem sido o maior sucesso de arte da temporada, a exhibição deste grande “film” no Cinema Condes, atraindo as «élites» intelectuais e mundanos que se teem extasiado ante as soberbas reconstituições regidas por Richard Oswald [...]» (*DL*, 09/06/1925, p. 7). A conclusão desta campanha impressionante para celebrar a qualidade da cinematografia alemã termina com o superlativo: «Hoje e sempre vejam no «Condes» Lucrécia Borgia A maior super-produção até hoje realisada» (*DL*, 10/06/1925, p. 6).

Apesar deste triunfo, a produção de *Christoph Columbus* (Garas, 1922), igualmente com Albert Bassermann, não foi exibida em Portugal, embora tenha sido noticiada na revista *Porto Cinematográfico* em 1920¹³³.

¹³³ *Porto Cinematográfico*, II, 3, outubro 1920, p. 3.

No dia 17 de fevereiro de 1922, o cinema Condes incluiu no seu programa a produção austríaca-alemã *O Marquês D'Or* (*Der Graf von Cagliostro*, 1920), realizada e protagonizada por Reinhold Schünzel. A vida do aventureiro, alquimista e impostor Cagliostro é o foco desta biografia cinematográfica em grande escala. O filme, que conta também com a participação de Conrad Veidt, obteve boas críticas na imprensa austríaca¹³⁴, embora esse facto não tenha sido decisivo para convencer a distribuidora Filmes Castello Lopes a importá-lo.

O épico *Danton* (Buchowetzki, 1921), com Emil Jannings no papel do protagonista e Werner Krauss como Robespierre, demorou pouco tempo a ser visto. Foi exibido em 1922 em Lisboa (Coliseu) e no Porto: «Drama historico, em 5 partes, baseado na Revolução Francesa. No Jardim Passos Manuel, em 30 de maio»¹³⁵.

Em outubro de 1922, os leitores da *Cine-Revista* viam a seguinte notícia que confirma a ascensão e a internacionalização das produções alemãs, também no género do drama histórico:

A Alemanha está atraindo artistas de varias nacionalidades, desde que sejam verdadeiras «estrelas». Assim, a insigne actriz italiana Maria Jacobini e a famosa actriz francesa Gina Rely trabalham actualmente na capital alemã, a primeira na protagonista do «film» intitulado «A Bohemia», a segunda no «film» de grande espectáculo «Demetrius», em que interpreta o papel de «Nastja», trajando segundo a época de Ivan, «O Terrível» (seculo XVI).¹³⁶

Enquanto a co-produção alemã / italiana *Bohème – Künstlerliebe* (Righelli, 1923) chegou aos cinemas portugueses em 1924, Pina (1993) não refere o drama histórico *Der falsche Dimitry* (Steinhoff, 1922).

¹³⁴ «Der Wert des Films liegt vor allem in der kulturhistorischen Treue der Regie, in der Strafftheit der Handlung, in den schauspielerischen Höchstleistungen und in dem Rahmen, den das Schloß Schönbrunn bietet. [...] Der außerordentliche Eindruck des Films geht nicht nur von den Massenszenen, sondern noch im erhöhten Maße von den Leistungen der Hauptdarsteller aus. Die mimische Leistung Reinhold Schünzels in der Doppelrolle als Phönix und Cagliostro erreicht Wirkungen, die man bisher nur von der Bühne her kannte.» (*Neue Freie Presse*, 22/12/1920, p. 7).

¹³⁵ *Cine-Revista*, VI, 62, julho 1922, p. 5.

¹³⁶ *Cine-Revista*, VI, 65, outubro 1922, p. 9.

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Outro filme histórico alemão, *Fridericus Rex* (Cserépy, 1921/2) atraiu igualmente, muito antes da sua estreia portuguesa, a atenção da *Cine-Revista* por ter levantado suspeitas de «propaganda nacionalista e monarquista»:

Referiu o «Vorwaerts», de Berlim, que, em Gassol, no dia 21 de março, o regimento da Reichswehr, com os seus oficiais à frente, se dirigiu, em formação compacta, para uma exibição especial do «film» monarquista intitulado «o rei Frederico». A propósito diremos que esta grandiosa película, edição da Ufa, de Berlim, foi acusada de servir a propaganda nacionalista e monarquista, acusação esta que a imprensa alemã se apressou a repelir, com a afirmação categórica de que se trata pura e simplesmente duma obra baseada no mais imparcial rigor histórico.¹³⁷

Também a partir de 1923, o *Jornal dos Cinemas* começou a divulgar notícias de uma forma mais sistematizada e pormenorizada sobre a indústria cinematográfica alemã e a sua produção:

«Fridericus Rex», a ultima película de Arsen V. Czérépy, tem como protagonista Otto Gebuehr. [...] A Micco-Film G.M.C.H. de Berlin está filmando uma adaptação do D. João, a qual tem por titulo «As trez Marias e o dono de Marana». Os interpretes principaes são Anita Berber, Lya de Putti e Reinhold Schuenzel. A Ufa (Union Film Akt Ges) de Berlim, está filmando uma parodia aos Mestres Cantores de Nuremberg. O scenario é de Alfred Fekete e tem por titulo «Os Mestres Salteadores de Nuremberg» [...].¹³⁸

Fridericus Rex (Cserépy, 1921/2), com Alfred Abel e Erna Morena, estreou finalmente em 1926 no cinema Olimpia, mas não há registos de exibição em Portugal dos filmes *Die drei Marien und der Herr von Marana* (Schünzel, 1922) e *Die Meisterspringer von Kürnberg* (Fekete / Zürn, 1923). Em junho de 1923, destacam-se na mesma revista:

«A Vida de Luther», é o título da película em que entram Karl Wustenhagen e Charlotte Kruger.

¹³⁷ *Cine-Revista*, VI, 61, junho 1922, p. 9.

¹³⁸ *Jornal dos Cinemas*, n.º 10, maio 1923, p. 149.

A «Gespar Film Korporation de Berlin», começou filmando a película «Adão e Eva». Os principais interpretes são Werner Krauss e Dagni Servaes.

Uma nova empresa alemã propõe filmar as seguintes obras, bem conhecidas do publico: «Mignon» de Goethe; «Fausto» da celebre opera de Verdi e «Manon Lescaut» do abade Prevost.

«A mão do Morto», d'Alexandre Dumas, continuação da celebre obra «O Conde de Monte Cristo», foi filmada e apresentada em Berlim, sendo considerada um verdadeiro fracasso, não tendo obtido êxito algum.¹³⁹

Já em janeiro de 1923 (n.º 68, p. 14), a *Cine-Revista* tinha anunciado onze recentes filmes de «PRODUÇÃO ALEMÃ», entre eles cinco dramas históricos. No mesmo número, cita-se Hans Wollenberg que explica a estratégia da indústria cinematográfica do seu país após a Primeira Guerra Mundial:

Temos tratado, principalmente, de criar o «film» de exportação e de favorecer a venda dos nossos «films» no estrangeiro. É por isso que as firmas alemãs dão o melhor do seu esforço para a realização dos «films» historicos. Temos, neste particular, um duplo interesse: – o «film» historico é, efectivamente, aquele que melhor permite aos nossos «metteurs-en-scène» manifestarem as suas qualidades e ... a sua consciencia artística.¹⁴⁰

Certamente, a concorrência internacional impediu que os alemães se tornassem os donos das imagens que determinam o imaginário coletivo relativamente à reconstituição e à interpretação de eventos históricos, embora na época tenham fornecido grande parte das películas (Ilustr. 11).

Em março de 1923, o cinema Condes, «o mais amplo e aristocrático da capital», anunciou três produções alemãs: «OTELLO com Werner Krauss e Lya de Patti [sic] A FILHA DO FARAO com Pola Negri – O TÚMULO INDIANO»¹⁴¹. Este último filme de Joe May (*Das Indische Grabmal*, 1922), baseado num argumento de Fritz Lang e Thea von Harbou, contava com as estrelas Mia May, Lya de Putti e Conrad Veidt. A sua estreia em Lisboa teve lugar em maio de 1924, no cinema Condes.

¹³⁹ *Jornal dos Cinemas*, n.º 13, julho 1923, p. 217.

¹⁴⁰ *Cine-Revista*, VI, 68, janeiro 1923, p. 17.

¹⁴¹ *Jornal dos Cinemas*, n.º 5, março 1923, p. 63.

CASTELO LOPES, LIMITADA

Sede em Lisboa - Avenida da Liberdade, 131, 1.º
Estabelecimento teatral PATHÉ

Temper - NORTE 3678

Sucursal no Porto - JARDIM PASSOS MANUEL

Representação única para Portugal e Colónias da Casa PATHÉ FRÈRES,
a mais importante do Mundo

Concessionários do exclusivo das melhores produções e mercês
AMERICANAS, FRANCEZAS, ITALIANAS, ALEMãs E PORTUGUEZAS

Continuamos hoje a lista das sensacionais produções a apresentar n'esta temporada:

O TUMULO INDIANO
Super-produção

Quatro formosíssimos episódios em que o fulgurante talento da senhora actriz Nina May, Conrad Veidt e Lea Foltis, em conjugação com um brilhantíssimo scenario, revelando toda a grandiosidade e todos os esplendores da arte, marcam um conjunto de sete e lousa outros egualados em films de episódios.

NINA MAY

Lucrecia Borgia
Super-produção

2 jornadas das mais dramáticas e das mais brilhantemente interpretadas da cinematografia alemã. Reconstrução historica imparevel, drama grandioso de scenario verdadeiramente surpreendente e com um desempenho de Conrad Veidt e de grande actriz Liane Haid, uma das maiores formosouras da Alemanha! Não lido a lio profundamente real, que em todos os pormenores foi considerada uma autentica obra prima da arte do silencio.

LIANE HAID

Ilustr. 11 – Publicidade Castelo Lopes, Limitada. *Cine-Revista*, VII, 80, jan. 1924, p. 15

O mesmo Condes inaugurou a época de 1924/5, a 21 de outubro de 1924, com o filme *A Mulher do Faraó* (*Das Weib des Pharaos*, 1922) de Ernst Lubitsch. O folheto do programa da distribuidora Castello Lopes Limitada prometeu:

Monumental reconstituição, em duas jornadas, (habitos, costumes e grandes da antiga civilização egipcia) com um colossal desempenho das eminentes actrizes DAGNY SERVAES e LIDA SALMONOVA e dos celebres actores EMILE JENNING'S [sic] e HARRY LIEDTKE.¹⁴²

Sem dúvida, *A Mulher do Faraó* foi uma das mais caras produções da época, rodada nos estúdios de Berlim e nos arredores, com milhares de figurantes e estreou primeiro nos Estados Unidos e só depois na Alemanha.

Em janeiro de 1925, o público português pôde apreciar *Lady Hamilton* (Oswald, 1921), com as estrelas Liane Haid, Conrad Veidt, Werner Krauss e Reinhold Schünzel. A 11 de junho de 1925 estreou *Kean*, que o jornal *Diário de Lisboa* considerou «uma super-produção admiravelmente concebida e realizada, marcando uma étape verdadeiramente triunfal na vida de cinema em todo

¹⁴² Fernando Lopes in *70 Anos de Filmes Castello Lopes*, p. 43.

o mundo»¹⁴³. No entanto, persiste a dúvida sobre se este filme exibido no âmbito de uma mostra «das ultimas novidades cinematograficas estrangeiras» no Politeama e no Olympia, organizado por Leopoldo O'Donell e pelo «conhecido e activo empresario Luiz Pereira», foi a produção alemã *Kean* (Biebrach, 1921) ou realmente a mais recente francesa *Kean, ou Désordre et Génie* (Volkoff, 1924), ambos baseados na obra dramática de Alexandre Dumas.

O Conde de Charolais (*Der Graf von Charolais*, 1922) de Karl Grune também só estreou no cinema Condes em 1925. No mesmo ano, o Tivoli exibiu outros dramas históricos de proveniência alemã, como *I.N.R.I.* (1923) de Robert Wiene. Partindo de um conto publicado em 1905 por Peter Rosegger, esta primeira epopeia alemã sobre temas bíblicos, em sete atos, conta com Asta Nielsen, Henny Porten e Werner Krauss nos principais papéis. Incorporado numa história contemporânea, a adaptação cinematográfica da Paixão de Cristo não obteve só boas críticas na Alemanha, nem em Portugal. Seguiu-se, no dia 16 de novembro de 1925, *A Ilíada* (*Helena, Der Untergang Trojas*, 1924), uma película em duas partes baseada num argumento de Hans Kyser e rodada no ano de 1923 sob a direção de Manfred Noa (Ilustr. 12).

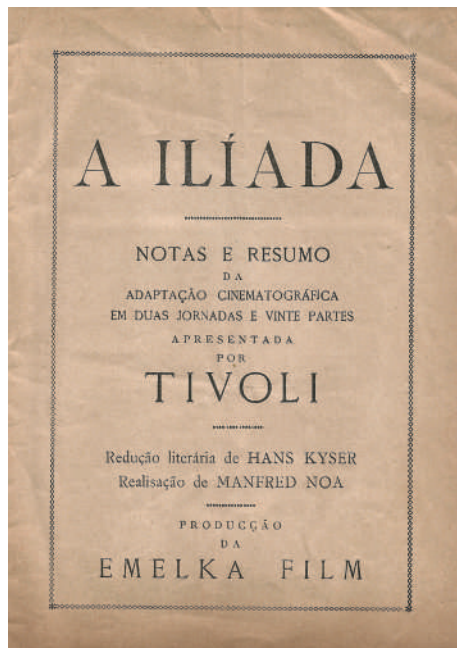
Produzido pela Bavaria Film, nos estúdios Emelka/Munique, este filme apresentou as dimensões épicas conhecidas da grande produtora UFA, mas as enormes despesas quase arruinaram a mais modesta Bavaria Film. O programa distribuído na ocasião destaca o seu valor em vários níveis («vitória artística dos seus autores e interpretes», «larga erudição», «formidável dispendio de capitais»), mencionando também aspetos educativos do *medium* e o seu potencial em termos de divulgação («obra admirável de vulgarização»).

À cinematografia alemã coube a honra de tentar êsse empreendimento e de levá-lo a cabo com indiscutível sucesso. Trata-se evidentemente duma adaptação larga do grandioso poema grego, contendo apenas os seus mais interessantes e conhecidos episódios. Foi o célebre escritor Hans Kyser que se ocupou da redução à qual um notável cinéasta de Alem Rheno, Manfred Noa, deu realização. A parte material do *film*, tendente a uma reconstituição impressionante, foi

¹⁴³ *Diário de Lisboa*, Ano 5, N.º 1275, 08/06/1925, p. 3.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

estudada durante anos com o maior cuidado. A interpretação foi escolhida com o mais severo critério e é um dos mais apurados conjuntos que a arte muda nos tenha apresentado.¹⁴⁴



Ilustr. 12 – *A Ilíada*.
Programa Tivoli (1925)

Devidamente anunciado e realçando o «grande actor Paul Richter», a primeira parte da «Epopêa Dramatica» *Os Nibelungos* chegou aos cinemas portugueses a 14 de dezembro de 1925, acompanhada de fragmentos musicais das obras wagnerianas: «Entre as joias literárias da Edade Média, ocupa um lugar proeminente êste poêma germanico» (Ribeiro, 1978: 223). Além das referências literárias sobre a «Célebre epopêa escrita na Alemanha do Sul cerca do ano 1200», o catálogo da distribuidora de Raul Lopes Freire acrescenta outras informações que situam a película como obra de arte entre a literatura e o teatro:

O maravilhoso realismo das scênas deste «film», a impressionante e sugestiva força dramatica com que os célebres actores alemães identificam o tétrico Hagen,

¹⁴⁴ *A Ilíada*, adaptação cinematográfica apresentada pelo cinema Tivoli (1925), sem numeração de página.

o impetuoso Sigfredo e a rude e selvagem Brunilda dão uma admirável unidade dramática ao célebre poema imortalizado pelo portentoso genio de Wagner. É, sem contestação, uma das mais empolgantes produções cinematográficas cuja exibição tem despertado um interesse mundial» (Ribeiro, 1978: 223).

O filme foi recenseado ainda antes da sua estreia portuguesa pela revista *Cinema* em 1924. Basta a leitura do título deste artigo, «Les Nibelungen», para evidenciar a grande divulgação e a influência da crítica francesa em Portugal (Ilustr. 13).

A obra de Lang é considerada um «monumento de beleza», cuja «técnica maravilhosa nas reconstruções históricas», «interpretação genial» e «assombrosa magnificência dos cenários» merece o reconhecimento entusiástico do crítico que neste contexto não se esquece de elogiar «Wagner, o divino maestro» e o engenho do «fantástico dragão». Sendo mais publicidade do que apreciação do filme histórico, o artigo deteta «um grande ineditismo nos seus quadros» com «uma poesia arrebatadôra» e «uma barbarie trágica»: «[...] o “Nibelungen” está cheio do lirismo dos bósques e da beleza escultural dos corpos»¹⁴⁵.

Sem dúvida, este género cinematográfico foi muito apreciado em Portugal. Os primeiros números da revista *Cinema* dedicaram o artigo «O “film” histórico educador das multidões» em várias partes a esta temática, elogiando «a super-produção alemã *Os Nibelungen*», com referência ao *Cine-Magazine*, segundo o qual este «“film” é a última palavra do que se tem feito no cinema»: «Sendo um film que trata de lendas antiquíssimas da velha Germânia, despertou um entusiasmo formidável em Inglaterra, com o que se espantou muito a revista francesa *Cine-Magazine*, que diz achar inexplicavel êste sucesso, considerado sobre o ponto de vista do assunto»¹⁴⁶.

O autor do artigo, Augusto Kruss Afflalo, tenta explicar o sucesso de *Os Nibelungen* confiando na sua fonte francesa e invocando também um dos compositores icónicos da cultura alemã, Richard Wagner:

Terminamos êste artigo, apresentando os nossos maiores votos de saudações aos directores-artísticos que realizaram o *super-film* «*Os Nibenlungen*» [sic], a

¹⁴⁵ *Cinema*, Ano I, n.º 5, 15/11/1924, p. 5.

¹⁴⁶ Augusto Kruss Afflalo, «O “film” histórico educador das multidões», *Cinema*, Ano 1, n.º 2, 01/10/1924, p. 19.

Ilustr. 13 – «Les Nibelungen»,
Cinema, Ano I, n.º 5,
15/11/1924, p. 5



maior prova prática que um dirigente artístico poderia dar do seu talento e alcance intelectual, e que é ao mesmo tempo uma formidável manifestação de homenagem ao Grande Homem a quem a Alemanha presta um culto quasi místico em *Bayreuth*: **Wagner!**¹⁴⁷

Os Mestres Cantores de Nuremberg (Der Meister von Nürnberg, 1927), realizado por Ludwig Berger, foi outro sucesso, anunciado pela *Ilustração* no ano da sua estreia na Alemanha. «A “Phoebus” de Berlim apresentou no “Capitol”, com o mais retumbante sucesso, um extraordinário filme “Os mestres cantores de Nuremberg”, executado sobre o libreto célebre de Wagner»¹⁴⁸. Rapidamente, esta película chegou a Portugal e estreou em março de 1928, no cinema lisboeta Olímpia. Pouco antes, a *Ilustração* dedicou-lhe duas páginas inteiras, com fotografias, apresentando um resumo desta «graciosa e sentimental comédia» histórica:

¹⁴⁷ Augusto Kruss Afflalo, «O “film” histórico educador das multidões», *Cinema*, n.º 2, 1/10/1924, p. 12.

¹⁴⁸ *Ilustração* II, 44, 16/10/1927, p. 26.

A cinematografia alemã, tão apreciada pelos cinéfilos portugueses, que a conhecem sobretudo pelas produções mais célebres da U.F.A., acaba de lançar nos mercados mundiais um filme de grande arte destinado a soberbo sucesso. Trata-se da adaptação do célebre poema musical de Ricardo Wagner que se chama «Os mestres cantores de Nuremberg», e cuja beleza perdurará durante muitas gerações na alma dos artistas.¹⁴⁹

No entanto, surgiram também observações menos lisonjeiras relativamente ao drama histórico *made in Germany*, como foi o caso de *A Morte do Duque Ferrante* (*Herzog Ferrantes Ende*, 1922), realizado por Paul Wegener e Rochus Gliese, o «Filmófilo», crítico do *Porto Cinematográfico*, observou que «houve quem não gostasse desta fita»: «O grande actor do cinema alemão, que é Paul Wegener, não foi muito feliz nesta película, porquanto as suas qualidades interpretativas não podem sobressair no papel que lhe coube – o principal, – bastante delimitado em relação ao que do seu nome poderíamos esperar e ao que se adivinha nos poucos momentos que se lhe proporcionam para brilhar como artista de valor»¹⁵⁰.

Também *O Jovem Medardus* (*Der junge Medardus*, 1923), uma produção austríaca de Michael Kertesz (Michael Curtiz), não agradou muito ao crítico, quando estreou em 1925:

Mais um episodio da época napoleónica levado ao «écran», de todos o mais imponente no que respeita à movimentação scenica, mas fraco na vida interior do enredo, que não tem a importância requerida por tão deslumbrante encenação, nem o interesse suficiente para conservar esperta a atenção do publico durante 10 partes – duas horas de projecção.¹⁵¹

No mesmo ano, duas produções da Emelka (Münchener Lichtspielkunst AG), que apostavam na popularidade do drama histórico, foram alvos de duras críticas por parte do «Filmófilo» portuense: o primeiro filme, *Aventuras na Corte*, um «Foto-drama alemão, sem grandes merecimentos, pobre de assunto, regularmente movimentado, medíocre de interesse. Fita para encher programa».

¹⁴⁹ *Ilustração* III, 49, 01/01/1928, p. 26.

¹⁵⁰ *Porto Cinematográfico*, VI, 5, dezembro 1924, p. 22.

¹⁵¹ *Porto Cinematográfico*, VI, 7, fevereiro 1925, p. 20 (Filmófilo).

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

O segundo, *Rainha pelo Povo*, por «sua excessiva metragem»: «Uns córtesi-nhos em algumas cenas [...] e seria uma boa película»¹⁵². Ainda em 1926, a revista quinzenal *Ilustração* confirmou o gosto da classe média portuguesa por filmes alemães de teor histórico-literário:

Os melhores filmes da produção alemã deste ano, são: «Fausto» de Goethe, realização de Murnau e com Jannings no Mefistofeles, «Manon» do abade Prevost, com Huguette Dufflos e Jacque Catelain nos protagonistas e «Sonho de Valsa» segundo a célebre opereta de Strauss. Serão todos distribuídos na Europa pela casa francesa L. Aubert.¹⁵³

A produção da UFA *Manon Lescaut* (Robison, 1926) contava com Paul Leni no *décor* e costumagens, mas o elenco de atores desta versão incluía Lya de Putti, Wladimir Gaidarow e Marlene Dietrich, entre outros. Contudo, o continuado interesse nesse género cinematográfico acelerou a sua importação. A produção da Emelka *O Favorito da Pompadour* (*Marquis d'Eon, der Spion der Pompadour*, 1928), do realizador austríaco Karl Grune, foi apresentado pouco tempo após a sua produção ao público português e obteve boas recensões:

As rùbricas relativas às duas côrtes estão admiravelmente observadas e tratadas. Nem outra coisa era de esperar do seu talentoso realizador Karl Grune. A sua encenação é óptima, assim como toda a planificação de campo. Alguns ângulos, grande número dêles, deslumbram. Algumas scênas encantam pelo seu maravilhoso recorte e poder anímico. A morte do tsar é formidável. Liane Haid, no Marquês d'Eon, tem deficiências. Em pequenas passagens brilhou, no entanto. Anès Esterhazy, na Marquesa de Pompadour, muito bem. Casou com inteligência a sua elegância, a sua finura e a sua distinção com as da sua personagem. Fritz Kortner tem em Pedro III uma das suas mais notáveis criações. Espantoso trabalho de máscara. Mona Maris, Alfred Gerasch e Dene Morel completam a contento. A fotografia, boa. Luz e interiores, bastante cuidados.¹⁵⁴

¹⁵² *Porto Cinematográfico*, VI, 7, fevereiro 1925, p. 20 (Filmófilo).

¹⁵³ *Ilustração*, I, 11, 01/06/1926, p. 26.

¹⁵⁴ *Cinéfilo*, II, 30, 16/03/ 1929, p. 7 (A.L.).

Menos favorável foi o veredicto sobre a película *Cagliostro* (1929) do famoso realizador Richard Oswald, «que fez um filme pouco cinematográfico, aparatoso, com merecimentos técnicos, mas sem rigôr histórico»¹⁵⁵. Mesmo na Alemanha, esta primeira produção custosa do consórcio franco-alemão Albatros-Wengeroff não convenceu os críticos. A crítica portuguesa, baseada numa apreciação francesa que ficou «*terriblement deçu*», demonstra a existência de expectativas próprias e parâmetros estéticos não só para o filme histórico, mas também para todas as produções do *medium* cinematográfico. Na sua coluna «Últimas Exibições», Alberto Armando Pereira da revista *Aquila*, reconhece o mérito de Richard Oswald, «animador de “Lady Hamilton”», cuja especialidade são «produções baseadas em assuntos históricos, de grande aparato scénico». Todavia, não o convence «uma película de rica encenação, grandiosas decorações, guarda-roupa luxuoso, etc., onde a visão cinegráfrica do director, por muito profunda que seja, não se deixe levar pela necessidade de aproveitar toda essa riqueza, mostrando-a tanto quanto possível, mesmo em prejuízo da condução fílmica da obra»¹⁵⁶.

Estas observações levam o crítico a uma reflexão sobre o género cinematográfico em questão, concluindo que:

Estas películas, ganhando em pormenores de simples aspecto físico, mêmamente descritivo ou documental, perdem em características absolutamente cinegráficas, em que o dinamismo das imagens, atuando só por si, saliente toda a potência do valor intrínseco da produção. Ora uma fita histórica – a menos que o argumento se resuma a determinado e restrito episódio, como, por exemplo, «A Paixão de Joana d’Arc», de Dreyer – visa quási exclusivamente à função descritiva, e não pode, pois a crítica, exigir-lhe, no todo, as qualidades de uma obra inteiramente *cinema*. E «Cagliostro» está neste caso. Deixa de ser um primoroso trabalho fílmico, para ser uma obra de valor como espectáculo – vá lá – cinematográfico.¹⁵⁷

Todavia, no final dos anos 20 a cinematografia alemã tinha deixado a sua marca inconfundível e internacionalmente reconhecida não só no género do

¹⁵⁵ *Cinéfilo*, II, 63, 02/11/ 1929, p. 6 (M.N.).

¹⁵⁶ *Aquila*, II, 27, 16/11/1929, p. 24.

¹⁵⁷ *Aquila*, II, 27, 16/11/1929, p. 24.

drama histórico, mas também na concepção estética e na técnica de filmar, como se pode verificar numa recensão de *Ben-Hur* (Wallace, 1925), escrita por Gualter Cardoso, redator-chefe da revista brasileira *Cinelandia*:

É interessante a filmagem das «quadrigas» de baixo para cima, avulta a impressão de movimento, mas esta tecnica recorda-me os processos alemães, as transcendentales concepções do cinema na Alemanha. E se «Ben-Hur» fôsse alemão? Se a textual narração da epoca, fôsse sintetizada, apenas, na emoção geral do enredo, na vibração nervosa do seu *interior*?¹⁵⁸

A conclusão deste crítico soa algo ideológica quando afirma, na mesma página, que entre «a América e Alemanha vai a distancia dum banqueiro para um musico d'almas».

2.4 Comédias, filmes de aventura, de amor e de dança

Além dos dramas históricos, outros géneros cinematográficos como comédias, filmes de amor e de aventura despertaram desde sempre o interesse, e não só do público português.

Em 1919 lê-se a notícia de que a «*Luna-Film*, uma das mais antigas casas produtoras da Alemanha, anuncia a sua nova pelicula *As Memorias de Lucifer*, em 4 episodios». ¹⁵⁹ No entanto, este drama sobre amor e tentações, baseado no romance de Wilhelm Hauff e realizado por Robert Heymann (*Die Memoiren des Satans*, 1917), nunca foi exibido em Portugal.

Na lista das «Fitas em Series» da Cinematografia Verdaguer S.A. de Raul Lopes Freire, do ano de 1922, consta *Misericordia* (*Misericordia – Tötet nicht mehr!*, 1919), um drama contra a pena da morte, com Lupu Pick como realizador e protagonista. Além deste filme, esta distribuidora apresentou *A Máscara da Morte* (*Maske des Todes*, 1920), produzido por Hans Mierendorff, com realização e argumento de James Bauer¹⁶⁰. Bauer, um cineasta de Hamburgo,

¹⁵⁸ *Cinelandia*, n.º 1, 22 de dezembro 1928, p. 15.

¹⁵⁹ *Porto Cinematográfico*, I, 4, novembro 1919, p. 5.

¹⁶⁰ Estas referências encontram-se na revista *Cine Lisboa*, Ano I – n.º 1, 15 de julho de 1923, p. 2 e Ano I – n.º 2, 31 de julho de 1923, p. 8. Raul Lopes Freire continua a apostar em filmes alemães de qualidade. Em 1928, o *Cinéfilo* anuncia a exibição de filmes como *O Gabinete do*

emigrou para Espanha e Argentina, após a chegada ao poder dos Nazis em 1933. Com *A Máscara da Morte*, a distribuidora Raul Lopes Freire escolheu, em maio de 1922, para exibição no cinema Central, uma produção alemã sobre crimes, cometidos no final do século XVII em Paris, e com o famoso Hans Mierendorff e Margit Barnay num papel duplo.

No dia 6 de maio de 1922 consta na programação do cinema Condes *Moriturus* (1920), um filme sobre os crimes do diretor de um sanatório, realizado por Carl Hagen e protagonizado por Max Landa (detetive), Reinhold Schünzel, Conrad Veidt (vilão) e Hilde Wörner, que era também a produtora da obra. Os cenários foram concebidos por Mathieu Oostermann. Ainda em maio do mesmo ano, o Condes apresentou ao seu público o filme alemão *O casamento de Figaro* (*Figaros Hochzeit*, 1920) do realizador Max Mack e com Alexander Moissi no papel principal. As películas que chegaram a Portugal através da distribuidora Filmes Castello Lopes foram apresentadas no cinema Condes.

A 29 de setembro de 1922, estreou, em quatro atos, *A Princesa das Ostras* (*Die Austernprinzessin*, 1919) de Ernst Lubitsch. Noticiado pela *Cine-Revista*¹⁶¹, esta produção dispendiosa da UFA (250 000 marcos) e proibida para a juventude alemã, evidenciou o talento satírico do realizador e da protagonista Ossi Oswalda:

É uma boa comédia, a que a direcção de Lubitsch deu uma faustuosa apresentação, que suporia de exagerada, se não se depreendesse que ele quis pôr em ridículo, numa charge bem aproveitada, a riqueza e luxo desses concessionários dos grandes monopólios. Ossi Oswalda, Harry Liedtke e Victor Janson são os protagonistas, e como são três artistas consagrados na cinematografia alemã e ainda assim dirigidos por Lubitsch, é fácil de prever que agradou o seu trabalho.¹⁶²

Dr. Caligari, As Mãos de Orlac, «O caso do professor Mathias (*Geheimnis Einer Seele* [sic]) [...], filme de um género especial, baseado nas teorias de Freud e *A última tipóia de Berlim* (*Die Letzte Droschke von Berlin*), [...]». A apresentação de filmes desta envergadura significa, além de inegável arrojo, um critério artístico, merecedor de que o compreendam e o aplaudam» (*Cinéfilo*, I, 5, 28/07/1928, p. 4).

¹⁶¹ *Cine-Revista*, VI, 65, outubro, 1922, p. 7. Este filme em seis partes foi exibido no Porto em maio de 1923 (cf. *Cine-Revista*, VII, 73, junho, 1923, p. 6).

¹⁶² *Porto Cinematográfico*, IV, 11, junho 1923, p. 12.

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Um projeto que permaneceu inacabado de Lubitsch, *Karneval in Toledo*, foi igualmente anunciado:

O habil director scenico alemão Ernst Lubitsch prepara uma nova pelicula intitulada «O Carneval de Toledo». Em seguida, dirigirá a filmagem de uma comedia, na qual Harry Liedtke interpretará o principal papel. Este actor distinguiu-se nos «films» «A mulher de Faraó» e «Homem sem reputação».¹⁶³

Em 1923, a distribuidora Castello Lopes Limitada incluiu *A Soberana do Mundo* (*Die Herrin der Welt*, 1919) de Joe May no seu elenco de «films em episódios». De facto, o crescente interesse por filmes de proveniência alemã ficou patente numa publicidade muito divulgada nesta distribuidora com um implícito *ranking* das preferências: «Concessionarios do exclusivo das melhores produções e marcas **Americanas, Francezas, Italianas, Alemãs e Portuguezas**»¹⁶⁴.

O *Jornal dos Cinemas* comenta a película alemã da «May Film» *Caprichos de Milionaria* (provavelmente *Fräulein Zahnarzt*, 1919; realizado por Joe May)¹⁶⁵:

[...] nela se mostra que uma mulher para ser feliz, deve amar a casa e o marido e não querer viver independente. É bem posta em scena, tendo por vezes scenas dum efeito magnifico, posto que a «mise-en-scene» seja um pouco pesada, como é habito entre os alemães. A fotografia é muito nitida, sendo a interpretação bem conduzida, apontando-se como unico defeito o de Mia May, já ser pesada para ingenua, sendo apezar disso o seu trabalho, bastante bom.

Em janeiro de 1925, a revista *Porto Cinematográfico* publicou uma apreciação da estreia de um outro filme em episódios da produtora May: *Tragédias de Amor* (*Tragödie der Liebe*, 1922/3):

Mia May, actriz alemã, que interpretações varias já celebraram em Portugal, deu-nos, nesta pelicula, mais uma criação do seu genio comediante.

¹⁶³ *Cine-Revista*, VI, 61, junho 1922, p. 6.

¹⁶⁴ *Jornal dos Cinemas*, 1923, n.º 12, p. 187, n.º 13, p. 203, n.º 14, p. 226.

¹⁶⁵ *Jornal dos Cinemas*, 1923, n.º 13, p. 220. Luís de Pina (1993: 22) refere a estreia deste filme em Lisboa (Chiado Terrasse, 22 de junho de 1923) sob o título *Extravagâncias de Millionário*.

A colaboração dos não inferiores artistas Emil Jannings e W. Gaidarowsky, sem ofuscar o trabalho de Mia May, nivelou tudo o desempenho, o que é extremamente agradável para o espectador. Mesclado de amor e aventura, o decorrer do cenário, que provocou um fiozinho de curiosidade, merece atenção do público. Bela fotografia, poucos exteriores, mas interiores magníficos de luz e de não exagerada mas suficiente decoração.¹⁶⁶

O filme exótico de aventuras *O Túmulo Índio* (*Das Indische Grabmal*, 1921) de Joe May, baseado num romance de Thea von Harbou, estreou em maio de 1924. *Sumurun* (*Sumurum*, 1920) de Lubitsch «em 6 actos, de costumes orientais» e com a popular artista alemã» Pola Negri¹⁶⁷, foi anunciado em Portugal no ano da sua produção, mas só exibido em 1925. A produção da UFA *Sapho* (*Sappho*, 1921), um drama sobre uma *femme fatal* realizado por Dimitri Buchowetzki, obteve igualmente boas críticas no Porto:

A exquisita Pola Negri, que é, por assim dizer, quasi desconhecida do nosso público, poucas oportunidades tem tido para justificar a fama de que goza no estrangeiro. No entanto, em «Sapho», já o público que só viu «Madame du Barry» e «Tenente do Cruzeiro Vitoria» poderá melhor render a preço ao valor artístico daquela actriz polaca. Bem coadjuvada a interpretação por bons artistas, dos quais só conheci Alfred Abel, com um cenário bastante suficiente para se vêr com agrado, esta película deve satisfazer a maioria do público.¹⁶⁸

O Rei da Prata (*Der Silberkönig*, 1921) de Erik Lund (sogro de Joe May) valeu ao ator principal, Bruno Kastner, uma fotografia na capa da *Cine-Revista* n.º 68, de janeiro de 1923 (Ilustr. 14).

O argumento deste «Grande “film” de aventuras, em 16 episodios» enche duas páginas no interior da revista, um verdadeiro precursor dos Cine Romances populares sobretudo nos anos 50:

¹⁶⁶ *Porto Cinematográfico*, VI, n.º 6, janeiro 1925, p. 16 (Filmófilo).

¹⁶⁷ *Porto Cinematográfico*, II, n.º 2, setembro 1920, p. 9.

¹⁶⁸ *Porto Cinematográfico*, VI, 6, janeiro 1925, p. 16 (Filmófilo).



Ilustr. 14 – Bruno Kastner.
Cine-Revista, VII, 68, jan. 1923

O REI DA PRATA Sensacional série novelesca, interpretada pelos insígnies artistas **Bruno Kastner** e **Eva Speier** em exibição com grande sucesso no SALÃO CENTRAL.¹⁶⁹

Outro filme de aventuras de Jaap Speyer, *Jimmy* (*Jimmy, ein Schicksal von Mensch und Tier*, 1922), foi anunciado como «grande espectáculo em 6 partes, com interpretação do famoso lutador Marcussen»¹⁷⁰. O «policia» *Ultima Mascara* (*Die letzte Maske*) de Emmerich Hanus e *D. João Tenorio* (*Don Juan*) de Albert Heine e Robert Land, produzidos pela Vera-Filmwerke AG em 1922, estrearam no ano 1923 em Lisboa no Coliseu dos Recreios. No entanto, Manuel Joaquim, o crítico do *Jornal dos Cinemas* responsável pela secção «Cinécríticas», parece não ter sido grande adepto destas produções alemãs, ou então das condições técnicas do Coliseu dos Recreios:

Jimmy. – É uma película alemã, tendo ainda a assassina-la o pessimo ecran do Coliseu. É uma película sem critica possivel. **D. João Tenorio**. – Outra película

¹⁶⁹ *Cine-Revista*, VII, 68, janeiro 1923, p. 11.

¹⁷⁰ *Cine-Revista*, VII, 73, junho 1923, p. 6.

alemã. **Ultima Mascara**. – Nova película alemã. Não nos pronunciamos sobre elas porque não as conseguimos vêr.¹⁷¹

Um mês mais tarde, o mesmo crítico elogia um filme austríaco, *Porque o Matou* (*Frau Dorotheys Bekenntnis*, 1921), de Michael Kertesz, exibido no Central Cinema:

Porque o matou, película austríaca da casa Sascha, na qual uma mulher é levada ao crime, assassinando o homem que a leva á deshonra, depois de muito lhe ter querido, quando mais tarde vem a saber que tinha sido o joguete da sua ambição. O cenário é bem feito, sendo bem realizado. A decoração é pesada mas dum luxo e riqueza maravilhosa. A fotografia é um prodígio de luminosidade, sendo a interpretação boa, sob todos os aspectos, feita por Lucy Doraine, Otto Tessler, Afonso Tryland, Kurt Lessen, etc.¹⁷²

Em 1925, a *Invicta Cine* (n.º 18, p. 2) anunciou outra produção austríaca da empresa Sacha, em cinco atos: *A Vingança dos Pharaós* (*Die Rache der Pharaonen*, 1925) de Hans Theyer, cujos «mise-en-scene» e argumento sobre as aventuras durante escavações nos túmulos dos reis do Egito «tem recebido aplausos dos críticos»¹⁷³.

No dia da estreia do drama *Lavinia Morland* (*Die Schuld der Lavinia Morland*, 1921) de Joe May, o *Diário de Lisboa* informou os seus leitores de que o argumento do filme se baseava num caso jurídico «que agitou a alta sociedade berlinesa». Esta produção sobre adultério, ciúme e homicídio foi exibido a partir do dia 23 de junho de 1925 em Lisboa, «tendo na protagonista a celebre Mia May, um dos idólos do nosso publico»¹⁷⁴. Na altura, o cinema Condes apos-

¹⁷¹ *Jornal dos Cinemas*, n.º 12, junho de 1923, p. 194.

¹⁷² *Jornal dos Cinemas*, n.º 13, julho de 1923, p. 219.

¹⁷³ «A Vingança dos Pharaós» pode, pelo menos no que diz respeito ao esplendor das imagens e ao seu valor instrutivo, ser considerada uma realização completamente louvável. Cairo, os desertos, as pirâmides, Luxor, as Colunas de Memnon e a Esfinge, o Vale dos Reis e o caminho para um passado milenar, [...] – tudo isto transmite impressões de grande intensidade, impressões pelas quais o filme e os seus produtores merecem agradecimentos. [...] A direcção de bom gosto de Hans Theyer, mas também a apresentação merece todos os elogios» (trad. do artigo «Die Rache der Pharaonen». In *Neue Freie Presse*, 20 de janeiro 1925, p. 11).

¹⁷⁴ *Diário de Lisboa*, Ano 5, N.º 1288, 23/06/1925, p. 2.

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

tava numa programação diversificada, como mostra um anúncio no mesmo jornal dois dias após a estreia (Ilustr. 15):

Mais uma «super-produção da U.F.A. de Berlim», *O Caçador Furtivo* (título original: *Der Wilderer*, 1926) estreou no Tivoli, em 16 de maio de 1927. Este filme de aventuras nas florestas alemãs, cujo título no programa do Tivoli insinua uma adaptação da ópera *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, pode ser considerado um precursor do género *Heimatfilm*, tão apreciado na Alemanha apolítica após a segunda Guerra Mundial (Ilustr. 16).



Ilustr. 15 – *Diário de Lisboa*,
Ano 5, N.º 1290, 25/06/1925, p. 3



Ilustr. 16 – *Der Freischütz*. Programa Tivoli (1926)

No início de 1928, a *Ilustração* constatou que o «cinema alemão progride a olhos vistos. Nem só as grandes realizações assombram o mundo. Também as belas e moderníssimas realizações de dramas e comédias de ambiente conquistam as élites de todo o orbe. Nêste difícil género são mestres, igualmente, os alemães»¹⁷⁵.

¹⁷⁵ *Ilustração*, III, 50, 16/01/1928, p. 26.

Além de *Metropolis* consta mais uma produção alemã no elenco de «Filmes bons» (maio/junho de 1928) do «Balanço da quinzena» do *Cinéfilo*: a comédia *Qual das Duas (Die Tolle Lola)*, realizada por R. Eichberg em 1927. Esta adaptação da opereta de Gustav Kadelburg estreou a 11 de maio no São Luiz e conta com Lillian Harvey no papel principal. No final de junho, a comédia *Um Provinciano em Berlim (Der Provinzonkel)*, 1926) de M. Noa, com o protagonista Jakob Tiedtke, não teve a mesma sorte no *ranking* elaborado por esta revista especializada; só se encontra entre os «filmes regulares». *Mata-Hari, A Dancerina Vermelha (Mata Hari, die rote Tänzerin)*, 1927) de F. Feher e a película austríaca *O Arquiduque e a Dansarina (Der Ballettherzog)*, 1926) de M. Neufeld foram ambos mostrados no verão de 1928 e considerados «filmes bons». O subtítulo deste último revela os ingredientes quase programáticos: «eine Geschichte von Liebe, Leben und Lachen» (uma história de amor, vida e riso). Antes da sua estreia, a *Ilustração* comentou esta produção, distinguindo o humor austríaco do alemão:

A cinematografia austríaca envereda por um caminho muito curioso. Lembrando-se do êxito que em todo o mundo obtiveram as suas operetas vienenses, tenta, nos seus filmes, reproduzir historietas entre joviais e românticas, de verosimilhança embora discutível mas sumamente agradáveis, pelos meios luxuosos em que se passam, pela picardia dos seus tipos e pelo seu ar de verdadeiro divertimento, que tanto as faz distinguir das pesadas elocubrações alemãs destinadas a sugerir no espectador sentimentos que vão muito além da diversão fácil que o público, com certa lógica, pretende tirar do cinema. Esgotados os argumentos das operetas célebres, seguiram-se-lhe os argumentos do mesmo tipo, um dos quais, *O arquiduque e a dansarina*, vamos dar a conhecer como muito original e interessante.¹⁷⁶

Após esta contextualização do filme, segue, como de costume, em duas páginas, o resumo do argumento, profusamente ilustrado. Devido à sua favorável recepção foi anunciada, com muita antecedência, uma produção alemã tematicamente relacionada: *As mais Lindas Pernas de Berlim (Die schönsten Beine von Berlin)*, 1927), realizada por Willi Wolff para a firma da sua esposa

¹⁷⁶ *Ilustração*, III, 54, 16/03/1928, p. 30.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

(Ellen Richter-Film GmbH). No entanto, *As mais Lindas Pernas* só foram mostradas no dia 7 de janeiro de 1929 em Portugal:

A «bela Dolores» [Ellen Richter], bailarina espanhola, nascida na Hungria, é o atractivo do repertório de um grande teatro, onde se lhe deparou Arpad, o atirador, que nela reconhece Etelka, a filha do estalajadeiro da sua terra, e a quem amára quando tenente no exército austro-hungaro. No instante de partir para a guerra, prometera-lhe que no regresso lhe satisfaria todos os desejos. Waldemar Rasmussen, filho de uma opulenta família de Hamburgo, assiste à primeira representação na qual Dolores alcança ruído êxito. Apaixona-se por ela [...].¹⁷⁷

Apesar de «peripécias hilariantes» e «outras sentimentais», a crítica após a estreia foi pouco entusiasta: «O entrecho não desperta um vivo interêsse; alguns pormenores são bem achados, mas o conjunto do filme está longe de corresponder à fama que tem precedido muitas outras obras germânicas. Ellen Richter não é aqui a intérprete ideal»¹⁷⁸.

A arte de ser amado (*Schatz, mach' Kasse*, 1926) é uma comédia sobre um «marido milionário mas apático, uma esposa ultra-moderna, uma mamã que o dinheiro do genro salvou da ruína e um vagabundo duma semelhança com o marido – tímido tam flagrante como inverosímil». Este filme, cujo interesse reside no motivo do sózia, estreou em outubro de 1928 em Portugal e obteve uma recensão benéfica no *Cinéfilo*:

O espírito desta comédia está quasi á altura da verosimilhança. Salva-se com o desempenho de Siegfried Arno, que se houve com louvavel acerto no duplo papel de César, o marido, e do vagabundo seu sózia; Ossi Oswald, que em Olimpia, a esposa, esteve inferior ás suas anteriores criações; Lydia Potechina, que foi a inteligente mamã e Hans Albers, no peravilho Renz. A realização de Felix Basch, é digna de referência, mercê da sua notável técnica.¹⁷⁹

Na semana seguinte estreou outra comédia sobre amor e malentendidos no cinema Tivoli: *A Tia de Mónaco* (*Ihr letztes Liebesabenteuer. Achtung – Ehe*

¹⁷⁷ *Cinéfilo*, I, 4, 14/07/1928, p. 25.

¹⁷⁸ *Cinéfilo*, II, 21, 12/01/1929, p. 6.

¹⁷⁹ *Cinéfilo*, I, 13, 17/11/1928, p. 24.

in Gefahr!, 1927) cuja apreciação no «Balanço de Estreias» é igualmente positiva: «É uma agradável comédia com linda fotografia e boa realização de Max Reichmann. Carmen Boni, na formosa tia, tem um papel inferior áqueles em que estamos habituados a vê-la»¹⁸⁰. O comentário sobre *O Céu na Terra (Der Himmel auf Erden)*, 1927) destaca que esta comédia da UFA foi «correctamente desempenhada» pelos atores. Alfred Schirokauer e Reinhold Schünzel foram os responsáveis pelo guião e pela realização do filme, no qual revelam a vida dupla de um deputado moralista que herdou um cabaré de péssima reputação: «Pela primeira vez se apresenta ao público lisboeta um belo actor: Reinhold Schünzel. A encenação de Schirokauer é acertada, mas vê-se que lutou com falta de meios»¹⁸¹. Esta «falta de meios» deve ser entendida no contexto dos elevados custos da produção de *Metropolis* que levou a UFA à beira da falência.

Outra produção da UFA, com orçamento bastante reduzido, foi *O Rato Azul (Die blaue Maus)*, 1928) de J. Guter que o proprietário de várias salas de cinema, Lopes Freire, apresentou aos lisboetas a 3 de fevereiro de 1930, também no Tivoli. Mesmo no final da era muda, a *Cinegrafia* categorizou a película como «uma das mais interessantes comédias da UFA, em que a formosa e gentil Jenny Jugo é a “estrela”», embora «uma actriz como Lilian Harvey estaria melhor colocada neste filme»¹⁸².

O *Cinéfilo* elogiou igualmente o desempenho dos protagonistas e a fotografia, «muito boa»:

Merece que seja considerada uma das mais belas comédias ligeiras da presente época. Embora que apresente uma construção semelhante a muitas outras, é adorável pela leveza de espírito. Dirigiu-a Johannes Gunter [sic]. É na sua realização que reside o maior valor da película. Encadeou as cenas com tal habilidade e mestria, que as suas situações surgem, naturalmente, provocando o riso com facilidade.¹⁸³

¹⁸⁰ *Cinéfilo*, I, 13, 17/11/1928, p. 25.

¹⁸¹ *Cinéfilo*, I, 16, 08/12/1928, p. 7.

¹⁸² *Cinegrafia*, Ano I, n.º 20, 20/02/1930, p. 14.

¹⁸³ *Cinéfilo*, III, 16, 08/02/1930, p. 26.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

É interessante observar que o humor alemão transmitido no cinema mudo recebeu geralmente boas críticas no *Cinéfilo*. Certamente, os temas escolhidos vão ao encontro de um sentido humorístico internacional. Até menos prestigiados realizadores e intérpretes que não passaram no «teste do tempo», foram elogiados. Devido à participação de estrelas *en vogue*, a apreciação positiva repetiu-se no caso do filme *O Sinalzinho Preto (Ihr dunkler Punkt, 1929)* que estreou pouco mais tarde que *O Rato Azul*. Lilian Harvey encanta duplamente num papel duplo (baronesa e ladra de joias):

– Lilian Harvey conta inumeros admiradores, e o seu nome é segura garantia de um bom cartaz. São já bastantes os filmes em que a sua graça e o seu talento tem brilhado, com inteiro agrado do publico. Nesta graciosa comédia da Ufa, mais uma vez se lhe ofereceu ensejo, para, ao lado de dois outros bons actores – Willy Fritsch e Harry Halm – nos mostrar as suas grandes qualidades de artista. Valoriza também êste filme uma boa realização de Johannes Guter.¹⁸⁴

Já em novembro de 1928, o público português pôde visionar a produção austríaca *Beethoven* (Löwenstein, 1926) sobre a infância do compositor, «o seu encontro com Haydn, os seus amores com Julieta Guicciardi e Tereza de Brunswick, a criação de algumas das suas obras e a sua morte». Neste caso, a crítica foi menos benevolente:

Como biografia, a fita é incompleta. Como Cinema, é uma serie de quadros mal ligados que dificilmente interessará um cinefilo que não seja músico. Tem scenas muito fracas. [...] Na interpretação apenas se salienta Fritz Kortner, que se distinguiu, em especial, nas scenas de surdês. Também foi só aí que a realização de Hans Otto [Löwenstein] saiu da banalidade. No entanto Kortner mostrou conhecer pouco o piano e ainda menos o órgão.

Maior sucesso teve *A Última Valsa (Der letzte Walzer, 1927)*, a primeira produção conjunta da UFA e da Paramount. Realizada em seis atos por Arthur Robison e proibida a jovens, esta película, na sua estreia no remodelado

¹⁸⁴ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 24, 19/04/1930, p. 20.

Central Cinema (17/11/1928), foi considerada «um filme de primeira classe, primor da cinematografia alemã»:

De uma conhecida opereta de Strauss, extraiu Arthur Robinson [sic], o encenador de *Sombras* e de *Manon Lescaut*, um filme de extraordinário valor, em que o argumento, uma dessas historietas que se desenrolam em imaginários reinos do oriente europeu, serve de pretexto para um encadeamento de cenas que permitem a um animador de talento estadear a sua imaginação, o seu sonho, o seu saber, a sua técnica, a ponto de realizar uma obra-prima. É o caso de Robinson, servido por um fotógrafo excepcional como Théodor Sparkhul [Theodor Sparkuhl], que conseguiu prodígios, e por um grupo de artista de primeira plana, cujo trabalho é de uma harmonia, de um equilíbrio e de uma dinâmica incomparáveis. Não há assuntos insignificantes nem temas inverosímeis com um conjunto destes, uma direcção de tal modo inteligente e segura e uma fotografia que opera a maravilha do cinema em relevo, sem o apregoar. O que ali se pode aprender!¹⁸⁵

Os elogios continuam sobre os protagonistas de *A Última Valsa* que incluem «von Schletow, o inesquecível Hagen-Trongi dos Nibelungos», «Willy Frisch, o belo galã», «Suzy Vernon, a insinuante estrêla francesa», Liane Haid e «Fritz Rasp, excelente cómico».

Em dezembro de 1929, a revista *Cine* anunciou «o primeiro filme sonoro da “UFA”», *Melodia do Coração* (*Melodie des Herzens*, 1929), realizado por Hanns Schwarz:

A «Ufa» acaba de apresentar a sua primeira; produção sonora, interpretada por Dita Parlo e Willy Fritsch. O assunto desta película promete-nos um filme romântico de sequro sucesso. O comprimento dos diálogos foi, segundo se diz, reduzido ao indispensável e acompanhado por excelentes trechos de música húngara. Bons comerciantes, os alemães iniciam a verdadeira defesa dos mercados europeus contra a invasão dos «talkies» americanos. «Melodia do Coração» foi filmado em quatro línguas-alemão, francês, inglês e húngaro, o que lhe assegura um vasto mercado de exploração.¹⁸⁶

¹⁸⁵ *Cinéfilo*, I, 14, 24/11/1928, pp. 6-7.

¹⁸⁶ *Cine*, n.º 16, dezembro 1929, p. 20.

2.5 Filmes contra a corrente, desenhos animados, ficção científica, o *Bergfilm* e desporto

Além de filmes que tematizaram o amor, a dança e a música, vale a pena mencionar ainda as *Aventuras de uma nota de banco* (*Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*, 1926), um filme da nova objetividade (*Neue Sachlichkeit*), com a assinatura de Béla Balázs como argumentista. Após a sua estreia no modesto cinema Olimpia, a 12 de novembro de 1928, o *Cinéfilo* atesta ao filme «originalidade e filosofia»: «[...] as mil e uma vicissitudes por que passa uma nota de dez marcos se desenrolam a nossos olhos, servindo de fundo a um caso de amor, mas envolvendo-o e dominando-o. O estilo germânico caracteriza e valoriza a obra realizada por Berthold Viertel»¹⁸⁷.

Grande Hotel (*Grand Hotel ...!*, 1927) de Johannes Guter e também baseado num guião de Béla Balázs, mereceu o destaque na coluna «Filmes que vamos ver» do *Cinéfilo*. Um mês antes da sua estreia em Portugal, no dia 30 de agosto de 1928, a revista revela o enredo do filme, guarnecido com reflexões sobre a natureza da vida no hotel:

O hotel, onde se cruzam as existências estranhas, misteriosas, aventureiras, é o símbolo da vida caótica. Quantas e que pessoas nêlo hospedadas! O indivíduo que cometeu uma fraude e anda fugido, o diplomata estrangeiro que não tem casa própria, o boxeur negro, a condessa incógnita com o seu amante; o provinciano com a sua família, os anarquistas com a bela cantora, e tantos outros que no coração ocultam o seu segredo. Entre estes, Anni, a criadinha, que, na verdade, é uma pobre estudante de medicina que, para poder completar o curso, ganha assim o pão de cada dia. O segredo da sua alma é o amor que consagra a um jovem sábio, pobre como ela, e que habita o quarto mais modesto e mais barato do hotel, entregue aos seus estudos [...].¹⁸⁸

Siegfried Kracauer criticou *Grand Hotel ...!* pelo cenário pouco realista e pelo guião demasiado literário, questionando ironicamente: «Desde quando e que professores moram neste tipo de hotel?» («Seit wann wohnen Professoren in solchen Hotels?» / *Frankfurter Zeitung*, 24/06/1928). Todavia, com esta

¹⁸⁷ *Cinéfilo*, I, 14, 24/11/1928, p. 6.

¹⁸⁸ *Cinéfilo*, I, 5, 28/07/1928, p. 25.

experiência Balázs contribuiu para a famosa produção norte-americana *Grand Hotel* (1932), um filme sonoro do género drama romântico, dirigido por Edmund Goulding (guião de W. A. Drake e B. Balázs), baseado na peça homónima de Drake, por sua vez inspirada no romance *Menschen im Hotel*, de Vicki Baum). O elenco ficou repleto de *stars*: Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford, entre outros.

No entanto, existiram igualmente conceitos estéticos e políticos contra a corrente, contra o capitalismo e contra a excessiva comercialização e publicidade. Essa abordagem ficou patente, por exemplo, no congresso internacional do cinematógrafo independente, anunciado pelo *Cinéfilo* em 1929, e no filme *A Vertigem do Progresso* (*Sprengbagger 1010*, 1929), obra de estreia do desconhecido realizador Carl Ludwig Achaz-Duisberg e produzido pela pequena Terra-Filmkunst:

Na altura em que o Cinema é viciado pela presença de uma caterva de gente insípida, apenas aguentada pelas bases douradas da publicidade violenta, travamos conhecimento com um indivíduo genial que prova, pelo flagrante argumento da própria obra, as suas altas qualidades, motivo para verdadeiro regozijo, nos cultores do Cinema verdadeiro. [...] A excelência do desempenho da parte de Heinrich George, que só agora é que confirma a excelente impressão que o contramestre de *Metrópolis* produziu; [...] Avantaja-se a tudo a portentosa realização, o bom gosto com que Achaz-Duisberg nos descreve, em quadros que são maravilhas de fotografia, a invasão desse flagelo necessário que é o progresso, numa região calma e linda, em que a máquina brutal violenta a Natureza, em que o fumo das altas chaminés de ciclópicas fábricas enegresse o ar que tempos antes as asas brancas do moinho acariciavam.¹⁸⁹

Contrariamente à benevolente recensão no *Cinéfilo* (por J.N.G.), que apreciou este filme precursor do ambientalismo, a crítica alemã foi devastadora, alegando que se tratava de uma dispendiosa e esteticamente mal concebida «cópia russa» (no sentido «bolcheviquista») de um realizador amador, que explora o excelente material disponibilizado pelas fábricas de produção industrial da firma Leuna¹⁹⁰.

¹⁸⁹ *Cinéfilo*, III, 122, 20/12/1930, p. 26.

¹⁹⁰ «*Sprengbagger 1010* [...] ist der ebenso kostspielige wie filmfremde Kurbelversuch eines

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Inspirado pelas sugestões de Abel Gance, Jorge Brum do Canto já tinha apresentado em dezembro de 1928 aos leitores do *Cinéfilo* uma apologia do cinema não comercial, mencionando «películas que fundaram escolas e levantaram polémicas, concebidas de modos diversos e de modos diversos realizadas»; filmes enigmáticos, como *O Gabinete do Dr. Caligari*, *O Gabinete das Figuras de Cêra*, *As Mãos de Orlac*, *O Estranho Caso do Professor Matias*, *Nosferatu*, *O Vampiro*, *Os Nibelungos* e *A Morte Cansada*, entre outros, que «influenciam poderosamente o espírito do espectador, que abstrai ideias e firma opiniões, requintando-o e guiando-o para um mais elevado grau de arte»¹⁹¹. Neste elenco, o crítico incluiu também *As Aventuras do Príncipe Ahmad* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926), «feito inteiramente em sombras chinesas» e realizado por Lotte Reiniger e Walther Ruttmann:

É uma sucessão de cenas decorativas e artísticas, de incomparável beleza e poesia, em que, como alguém disse, o admirável é verdadeiro e a verdade é admirável, e onde a vida é bela, como num sonho de crianças. [...] O Teatro dos Campos Elíseos, em Paris, converteu-se em sala de exposições para poder projectar esta fita à qual a crítica francesa teceu os maiores elogios, chegando a dizer que Lotte Reiniger e Walther Ruttmann abriram, ao Cinema, novos horizontes.¹⁹²

Contra a corrente da nova objetividade, o filme impressiona pela imaginação, pela técnica e pelo empenho: 1800 metros de película em três anos de trabalho minucioso. Já em agosto de 1926, a revista *Ilustração* tinha mencionado este «grande acontecimento cinematográfico de Paris», elogiando os responsáveis pela produção:

Lotte Reiniger, artista e mulher, dotou a cinematografia com uma das suas mais belas obras de arte. Raras vezes se terá apresentado um espectáculo que nos dê uma sensação tão completa de integral utilização da luz que, neste filme

Regieamateurs, Carl-Ludwig Achaz, der das großartige Material, das ihm aus den Fabriken und Betriebsanlagen der Leuna-Werke zur Verfügung gestellt wurde, zu einer planlos umherirrenden Russenkopie ausbeutet» (H. Sahl, jornal *Der Montag Morgen*. N.º 48, Berlim, 2 de dezembro de 1929).

¹⁹¹ *Cinéfilo*, I, 16, 08/12/1928, p. 12.

¹⁹² *Cinéfilo*, I, 16, 08/12/1928, pp. 12-13.

não se limita ao modesto papel de iluminar os quadros, marcando os planos ou as figuras. Nesta grande obra de arte, a luz é parte integrante do próprio quadro pictural, a própria matéria da imagem animada. [...] Foi o grande técnico Walther Ruttmann que se encarregou em especial da iluminação, cenários e tomada de vistas.¹⁹³

Com uma visão retrospectiva António Lopes Ribeiro no seu artigo «As Realidades e os Símbolos» (*Imagem* 1, 1928, pp. 19-20) expressa o seu fascínio pelo cinema fantástico alemão, no qual incluía a obra «As aventuras do príncipe Ahmed» de Reiniger «e tantos outros que a indiferença do público português não anima os distribuidores a adquirir». Mas só em março de 1930 foram anunciadas as «silhuetas animadas» das *Aventuras do Príncipe Ahmad* no cinema Tivoli (Ilustr. 17).

A exibição desta película serviu para publicitar uma produção portuguesa da Ulissea Filme sobre a lenda de Miragaia, segundo a versão do *Romanceiro* de Garrett. Este projeto dos artistas António Cunhal (irmão de Álvaro Cunhal) e Raúl Faria da Fonseca foi obviamente inspirado pela obra de Reiniger. Numa entrevista com Fernando Fragoso do *Cinéfilo*, os criadores compararam *A Lenda de Mirageia*, que chegou aos cinemas em 1931, com a produção alemã: «Nós dois, somente, desenhamos, recortamos, animamos e filmamos. Os alemães, quando fizeram *As Aventuras do Príncipe Ahmad*, tinham numerosos auxiliares, desenhadores dos mais distintos e meninas, até, para recortar as silhuetas. Nós acumulamos todas essas funções. Somos os dirigentes e os operários, simultaneamente»¹⁹⁴ (Ilustr. 18).

Em junho de 1928, a *Cine* tinha anunciado a estreia de um filme realizado por Georg Asgaroff, *A Cigarra e a Formiga* (*Jugendrausch*, 1927), que integra cenas de desenhos animados para criar efeitos alegóricos:

«A Cigarra e a Formiga» é uma película da U.F.A. de Berlim. Para aqueles que andam ao corrente das coisas cinematográficas, as três letras U.F.A. são a maior garantia de êxito. Quem não conhece as inúmeras produções que nos estúdios desta Empresa se confeccionam? «Fausto», «Nibelungos» «Variedades»,

¹⁹³ *Ilustração*, I, 16, 16/08/1926, p. 22.

¹⁹⁴ *Cinéfilo*, III, 80, 01/03/1930, p. 7. Mais tarde, o foco será em Walt Disney (cf. Negreiros, «Desenhos animados, Realidade imaginada» (1938) e Aragão, «“fantasia” e o cinema» (1957).

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

«O Último dos Homens», «Metrópolis» e tantos outros filmes atestam e comprovam o alto critério dos seus dirigentes técnicos. «A Cigarra e a Formiga» pelo seu afabulado lógico e humano, prende, scena após scena, e cada vez mais, a atenção do espectador. Para classificar a sua realização bastam os lindos quadros em que, comparando a acção com a imortal fábula de La Fontaine, as cigarras e as formigas executam algumas cenas de primoroso efeito descritivo. E que bizarros contrastes se não encontram no ritmo dos bonecos articulados que tão bem dão a impressão das impenitentes cantadeiras e das activas formigas! Camila Horn, que admirámos no e «Fausto» e Gustav Frohlich [sic], que em «Mestres Cantores de Nuremberg» apreciámos, são os principais intérpretes de «A Cigarra e a Formiga». Qualquer desnecessidade de adjectivos porque estão consagrados pelos seus anteriores trabalhos. [...] A fotografia é primorosa.¹⁹⁵



Ilustr. 17 – *Aventuras do Príncipe Ahmad*. Cinéfilo, III, 81, 08/03/1930, p. 27



Ilustr. 18 – *A Lenda de Mirageia*. Cinéfilo, III, 80, 01/03/1930, p. 7

Segundo uma notícia da revista *Imagem*, «os primeiros desenhos animados da Ufa» só se estrearam no São Luís em 1930, junto com «um notável filme, *T*.

¹⁹⁵ *Cine*, n.º 1, junho 1928, p. 27.

S. F. de Ruttmann, o célebre realizador da *Sinfonia duma Capital* e de *Melodia do Mundo*»¹⁹⁶.

Nessa altura, Raul Lopes Freire já tinha adquirido os direitos dos primeiros oito filmes sonoros da UFA. Numa entrevista sobre a nova temporada, concedida ao diretor do *Cinéfilo*, Avelino de Almeida (A.L.), em outubro de 1929, o empresário afirmou a continuação da sua aposta nas produções da UFA, anunciando películas como:

Mãos de Orlac, filme realizado por Robert Wiene, animador do «Gabinete do Dr. Caligari». Interpretam-no dois artistas cujo valor histriónico diz tudo: Conrad Veidt e Fritz Kortner; *Sua Excelência, o morto*, outro magnífico filme com Willy Fritsch e Olga Tschekowa; *O dominador da morte*, impressionante drama de aventuras; o espelho misterioso, drama estranho realizado por O. Hoffmann e R. Teschner, e desempenhado por Fritz Rasp e Rina de Linguoro; *Condessinha engomadeira*, linda comédia com Ossi Oswald; *Sua Majestade a Mulher*, produção notável que vai revelar uma artista de grande merecimento: Margita Alfvén; *A tragédia da rua*, uma tragédia com toda a inquietante e sugestiva dramatização dum caso de tuberculose social; *O grande salto*, filme jocoso; *O palhaço do circo Romanelli* e *Tudo por Amor*, dois filmes com o belíssimo artista Reinhold Schünzel; *O castelo da morte lenta*, filme pleno de terror e mistério; *O culpado*, bom filme com Suzy Vernon e Willy Fritsch [...] *Não roubarás!*, uma deliciosa comédia que reúne duas das mais queridas artistas do nosso público cinéfilo: Lilian Harvey e Dina Gralla.¹⁹⁷

Além de películas com estrelas da UFA já bem conhecidas, das quais constaram quatro filmes com a famosa Brigitte Helm (*Mandrágora*, 1928; versão falada 1930), *A Mentira de Nina Petrowna*, *O Amor de Joana Ney*, *Um Escândalo em Baden-Baden*), Lopes Freire anunciou ainda «outros filmes que constituem a garantia máxima do sensacional programa», como «*Canção hindú*, formosíssima produção dirigida por Franz Osten» e *Shéhérazade* [...]. Este último título refere-se ao filme exótico e talvez algo «escapista» da UFA *Os Segrêdos do Oriente* (*Scheherazade*, 1928), uma coprodução franco-alemã que foi menos original, mas comercialmente bem-sucedida. Realizado por

¹⁹⁶ *Imagem*, I, 4, 20/06/1930, p. 20.

¹⁹⁷ *Cinéfilo*, II, 61, 19/10/1929, p. 20.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Alexander Volkoff com um elenco internacional de atores, a película pôde ser apreciada nos cinemas portugueses em dezembro de 1929. Considerado uma «superprodução» e «um grandioso espectáculo visual» que convence tanto pela «muito boa» fotografia, como «pela sua admirável factura, plena de fantasia e interesse», esta curiosa história inspirada nas «Mil e Uma Noites» é o sonho de Ali, «humilde sapateiro duma ruela do Cairo»:

A realização é do mestre Alexander Volkoff. É notável de visão anímica e fica pertencendo ao número das que não se esquecem mais. O desempenho é todo êle soberbo.¹⁹⁸

Do exotismo e escapismo para o futurismo e a ficção científica: com *Metropolis* Fritz Lang tinha apresentado, em 1927, a obra paradigmática deste género. Uma nota no romance homónimo de Thea von Harbou não situa a história em nenhum lugar ou período em particular, no passado ou no futuro. Os intertítulos do filme também não especificam um ano. Antes da reconstrução da película, em 2010, Lotte Eisner e Paul M. Jensen colocaram os eventos por volta do ano 2000. Todavia, o fascínio do público pelo futurismo de *Metropolis* fez Lang e a UFA sonharem com a continuação da exploração do género de ficção científica, mas só após a recuperação das enormes despesas através das receitas do filme *Espiões* (*Spione*, 1928). A sua recepção pouco entusiástica pela crítica alemã verificou-se, embora só parcialmente, também em Portugal, onde chegou aos ecrãs logo em fevereiro de 1929:

Espiões. – Filme de aventuras, filme policial, filme de amor, filme fantástico, é uma história algo confusa na tela, para quem não conheça, ao menos nas suas linhas gerais, o pletórico argumento. As aventuras são, na quasi totalidade, inverosímeis, mas servem, como todo o resto de pretexto para novamente Fritz Lang patentear o seu talento admiravel de animador, que brinca com as dificuldades e as vence maravilhosamente.¹⁹⁹

Desculpando o «mestre», o crítico (A. de A.) lamenta que Thea von Harbou não «arranje argumentos mais aceitaveis e menos folhetinescos, que possam

¹⁹⁸ *Cinéfilo*, II, 71, 28/12/1929, p. 6.

¹⁹⁹ *Cinéfilo*, II, 26, 16/02/1929, p. 7.

cinematografar-se com o mesmo esplendor, a mesma audácia e o mesmo virtuosismo por Fritz Lang» como em *Metropolis*:

No argumento, muito atafalhadinho de episódios enastrados até à confusão, deparou Fritz Lang mil ensejos de realizar mil prodígios cinematográficos, entre algumas raras vulgaridades, e que eram bem dignos de melhor tema, embora êste, com as suas inverosimelhanças do maior calibre, corresponda à própria essência do cinema – porque é todo movimento.²⁰⁰

No entanto, este «Balanço de Estreias» reconhece que a produção da UFA selecionou um elenco de «artistas de primeira plana, de nome feito e consagrado», destacando Lupu Pick no papel de Dr. Masimoto, o «soberbo» Rudolph Klein-Rogge, «actor característico de mérito singular e o «aplaudido galã» Willy Fritsch, como agente n.º 326. A convincente atuação da atriz Gerda Maurus mereceu-lhe, além do seu retrato nas capas das revistas *Imagem* (n.º 13, 24/10/1930) e *Cinéfilo* (n.º 114, 25/10/1930), o papel principal noutro filme da UFA sobre espionagem: *Alta Traição* (*Hochverrat*, 1929), realizado por Johannes Meyer²⁰¹. Concluindo, o crítico do *Cinéfilo* recomenda que von Harbou deixasse de interferir com o «génio cinegráfico» de Fritz Lang, que «devia reservar-se para criações mais sublimes».

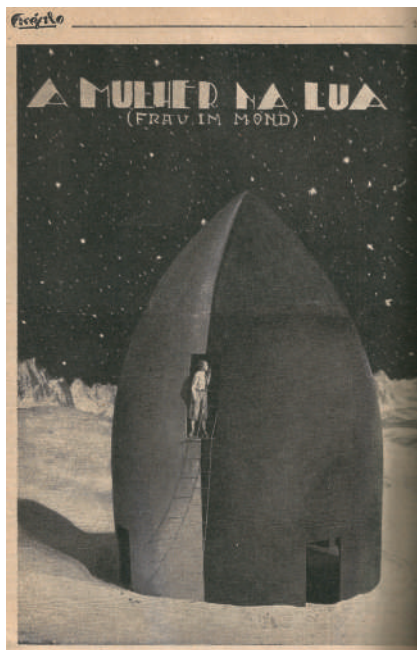
Esta criação mais sublime foi apresentada em forma de *A Mulher na Lua* (*Frau im Mond*, 1929), cuja estreia no dia 15 outubro no UFA-Palast am Zoo em Berlim atraiu uma audiência de 2000 espetadores (Ilustr. 19).

Uma publicidade no *Cinéfilo* de duas páginas com alusivas fotografias da película iniciou a campanha preparativa da estreia de *A Mulher na Lua* em Portugal com muita antecedência²⁰². Na semana anterior publicou-se um texto de Raymond Cogniat, intitulado «Ante-Critica»; com uma fotografia de Thea von

²⁰⁰ *Cinéfilo*, II, 26, 16/02/1929, p. 7.

²⁰¹ Após a sua estreia, a apreciação da película *Alta Traição*, pelo crítico A.L. no *Cinéfilo*, tornou-se numa apologia do cinema mudo, já em tempos de filmes sonoros: «Que superbo espectáculo visual e que formal desmentido a todas as crassas insinuações de certos indivíduos que afirmaram, mais que uma vez, ter morrido o cinema silencioso! Apreciem êste filme com olhos de ver e digam depois se, em obras como esta, o sonoro é capaz de destronar a sedução visual de tam formosas imagens, como só o silencioso as pode plasticizar! Narrar o argumento seria tirar-lhe todo o sabor imprevisito que êle nos comunica de scena para scena» (*Cinéfilo*, III, 115, 01/11/1930, p. 12).

²⁰² *Cinéfilo*, II, 44, 22/06/1929, pp. 16-17, III, 119, 29/11/1930, pp. 42-43, III, 120, 06/12/1930, pp. 6-8, 15 e III, 121, 13/12/1930, p. 5.



Ilustr. 19 – *A Mulher na Lua*. *Cinéfilo*, II, 44, 22/06/1929, pp. 16-17

Harbou, assinada e dedicada à revista *Cinéfilo*. Cogniat evoca a «impressionante beleza da máquina» em *Metropolis*, «que os portugueses souberam, em devido tempo, apreciar nos seus justos méritos»:

O grande encenador alemão acaba de retomar a mesma fórmula com *A Mulher na Lua*. Levou ainda o processo mais longe, chegando até a situar a acção na nossa época, nas nossas arquitecturas lineares, no nossos móveis metálicos. Comove-nos por qualquer coisa que nos é própria e não por uma fantasia de artista, por uma imaginária aventura. Este filme vem, além disso, no momento em que os nossos jornais falam, mais freqüentemente que nunca, de viagens e relações inter-planetárias; no momento em que, na própria Sorbonne, se acaba de realizar uma conferência sôbre as possibilidades de explorações dos espaços estelares.²⁰³

Após este enquadramento na atualidade portuguesa e francesa segue uma análise da película segundo critérios cinematográficos. Aponta o argumento como ponto fraco, mas...

²⁰³ *Cinéfilo*, III, 120, 06/12/1930, p. 6.

[...] *A Mulher na Lua* contém grande quantidade de belos quadros: Fritz Lang joga com os contrastes de branco e negro, utiliza toda a gama de cinzentos com rara mestria. Os ângulos de tomada de vistas são variados, oferecem curiosas sínteses. Tudo o que passa na terra está situado em excelentes decorações de linhas puras e sombras precisas, que anunciam o papel essencial – o reino da Máquina. Esta, que era a opressão em *Metrópolis*, é, pelo contrário em *A Mulher na Lua*, motivo de exaltação.²⁰⁴

Também a revista *Cinegrafia* aumentou as expectativas do público português através de um anúncio, «com algumas fotografias desconhecidas desta obra que tanta curiosidade tem despertado á sua volta», ligando o filme ao estrelato atingido pelo seu realizador:

Fritz Lang é hoje um dos realizadores europeus de mais nomeada; os seus filmes, por vezes muito discutidos, conseguem impor-se, ora pela originalidade do argumento, ora pela grandeza da obra. Aliado á escriptora Thea von Harbou, – hoje sua mulher, – o grande encenador alemão produziu ultimamente uma película que, provavelmente, veremos em Lisboa em Janeiro de 1930 – «Uma mulher na Lua».²⁰⁵

No entanto, os espectadores portugueses podiam apreciar o filme só a partir do dia 8 de dezembro de 1930 no Central Cinema. Ainda anterior à sua estreia, a película inspirou a «CARTA DUM HOMEM QUE FICOU NA LUA por causa duma mulher» que António Lopes Ribeiro publicou em três páginas, ilustradas com aliciantes fotografias do filme, na revista *Imagem*²⁰⁶. Esta «Paráfrase a um filme de Fritz Lang» descreve o desespero e a paixão da personagem Wolf Helius que ficou na lua, pensando que se tinha sacrificado pela amada Friede Velten que, despercebidamente, também tinha decidido não voltar para a terra.

Na apreciação do *Cinéfilo* (por A.L.), o título francês entre parênteses indica a proveniência da cópia adquirida por H. da Costa, representante no estrangeiro das distribuidoras Raul Lopes Freire e Melo, Castelo Branco, Lda.

²⁰⁴ *Cinéfilo*, III, 120, 06/12/1930, pp. 7-8.

²⁰⁵ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 3, 23/05/1929, p. 17.

²⁰⁶ *Imagem*, I, 15, 21/11/1930, pp. 11-13.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

A Mulher na Lua (*La femme sur la Lune*). – Um filme de Fritz Lang! É ponto assente que êle tem de constituir um grandioso espectáculo cinematográfico. Quando não empolga as plateias, deixa-as estonteadas com o poder quasi mágico das suas fantásticas realizações.²⁰⁷

António Lopes refere obras-primas, como o «formidável poema macabro» *A Morte Cansada* e retoma tópicos do artigo anterior, como o «soberbo cântico à máquina» *Metropolis* que considera «orgulho da arte do silêncio e glória duma geração de poetas de imagem». Comparando a imaginação de Lang com a de Júlio Verne e H.G. Wells, o autor do artigo chega à conclusão de que «a realização tem magníficos momentos de emoção dramática. A partida do bolido, os quadros da multidão que a presencia, como as scenas passadas dentro da aeronave durante os primeiros oito minutos da ascensão, absorvem-nos inteiramente»²⁰⁸.

Além da ficção científica, surgiu um novo subgénero cinematográfico na Alemanha, tematizando o alpinismo: o *Bergfilm*. Em 1927 estreou em Portugal *A Montanha Sagrada* (*Der heilige Berg*, 1926) de Arnold Fanck, com Leni Riefenstahl e Luis Trenker nos papéis principais. Devido ao grande sucesso, Max-Cine exibiu outra fita de Fanck no ano seguinte: *O Drama do Monte Cervino* (*Der Kampf ums Matterhorn*, 1928) também com Luis Trenker, como destaca a *Cinegrafia*:

O Drama do Monte Cervino é uma pelicula alemã da Hom-Film, que tem merecido na Europa as mais elogiosas referencias, tendo sido até escolhido para a inauguração do mais sumptuoso cinema de Genebra, onde o seu êxito foi retumbante. O desempenho foi confiado a um grupo de artistas entre os quais se destacam Luis Trenker (*no guia Anton Carrell*), Marcella Albani (*na deliciosa Felicitas, mulher de Trenker*), [...]. Toda a acção decorre á volta da escalada ao celebre pico. Uma intriga, propositamente feita por Giacomo, origina um mal estar no feliz lar de Anton Carrell. Essa intriga conduz ao formidavel embate de duas paixões: – o dever e o ciúme que clama vingança, vencendo, por fim, aquele no espirito do grande guia do Monte Cervino.²⁰⁹

²⁰⁷ *Cinéfilo*, III, 121, 13/12/1930, pp. 32-33.

²⁰⁸ *Cinéfilo*, III, 121, 13/12/1930, p. 33.

²⁰⁹ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 4, 27/06/1929, p. 14.

Segundo Kracauer (1947: 257), o *Bergfilm* não é tão inócuo como pode parecer: «The surge of pro-Nazi tendencies during the pre-Hitler period could not better be confirmed than by the increase and specific evolution of the mountain films. Dr. Arnold Fanck, the uncontested father of this species, continued along the lines he himself had developed».

Outro filme deste subgénero «típico» alemão, com atores principais conhecidos de prévias obras, foi *O Grande Salto* (*Der große Sprung*, 1927) – realização e argumento de Fanck – que o Central Cinema mostrou em maio de 1930. António Lopes (A. L.) caracteriza e analisa convincentemente a receita deste subgénero híbrido:

O grande salto. – Realizado segundo um argumento do dr. Arnold Frank [sic], o animador dêsse magestoso poema visual que se intitula *A montanha sagrada*, não possui aquelas soberbas qualidades que o eminente director costuma imprimir a todos os seus trabalhos. A efabulação, de estrutura bastante simples, é um pretexto para nos mostrar formosíssimos quadros naturais. Algumas cenas, como as da corrida dos skis, na neve, prendem a atenção e despertam, por vezes, a hilaridade. A interpretação de Leni Riefenstahl e Hans Schneeberger, isenta de reparos.²¹⁰

Produzido no mesmo ano, uma aposta cinematograficamente bem-sucedida combina elementos dramáticos e cómicos com o desporto: *O Rei dos Avançados-Centro* (*Der König der Mittelstürmer*, 1927) foi uma das primeiras películas sobre a fascinação do futebol, cujo protagonista junta «ao valor e ao brio de desportista» a «nobreza de carácter». Este filme estreou no São Luiz, no dia 9 de julho de 1928:

Formosíssima comédia desportiva e sentimental, que se vê com agrado e encantos absolutos. Não apenas os rapazes do desporto sentirão prazer em admirar a realização de Fritz Freisler, porque o mesmo sentimento será compartilhado por aqueles que não frequentam os estádios, nem sequer como espectadores. Se são variados os exercícios físicos que se enastram na comédia

²¹⁰ *Cinéfilo*, III, 91, 17/05/1930, p. 26.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

e não há nenhum que deixe de interessar, é o futebol que predomina, coroando o filme um desafio internacional, cuja sorte se decide pela intervenção de um jogador emérito, que no caso é Paul Richter, o galã-atleta que nos *Nibelungos* tem a sua maior criação.²¹¹

A produção já sonora *Amor no Ringue* (*Liebe im Ring*, 1930), realizada por Reinhold Schünzel, também pertence a esta categoria, apresentando os campeões de boxe Max Schmeling e José Santa, além da participação de Artur Duarte.

No final desta década mais auspiciosa da «arte do silêncio», em outubro de 1929, a *Aquila* recorda os recentes êxitos da UFA no estrangeiro: «“Adeus Mascote”, com Lilian Harvey; “A Mentira de Nina Petrowna”, com Brigitte Helm; “Rapsodia Hungara”, com Dita Parlo; “O Escandalo de Baden-Baden”, com Brigitte Helm; “Fugindo do Amor”, com Jenny Jugo; “A Última Valsa”, onde se destacam as formidáveis qualidades de Willy Fritsch»²¹².

Já em setembro de 1929, numa altura em que o canto de cisne do cinema mudo era bem audível, foi lançado o filme *Narkose* de Béla Balázs, uma produção dirigida pelo ator Alfred Abel e baseada na novela de Stefan Zweig *Carta de Uma Desconhecida* (*Brief einer Unbekannten*). Foram sendo exibidos filmes sonoros em Berlim desde junho desse ano. Numa última tentativa de pôr em prática o que defendeu em trabalhos teóricos²¹³, o objetivo de Balázs foi relembrar as grandes realizações artísticas do cinema mudo que não devem ser esquecidas perante o novo fascínio pelo filme sonoro. Tal como o livro de Balázs, *Der Geist des Films* (*O Espírito do Cinema*), pode ser lido como reavaliação do que foi alcançado, em termos estéticos e de normas estabelecidas, o filme *Narkose* pode ser interpretado como uma tentativa de demonstrar o mesmo. É a história comovente do amor eterno e sacrificial de uma mulher por um escritor da moda que, no final da sua vida, dita a esta mulher, sem a reconhecer, o seu próprio destino como novela. Os críticos franceses prestaram homenagem à alta qualidade do filme que chegou ao

²¹¹ *Cinéfilo*, II, 30, 16/03/1929, p. 6.

²¹² *Aquila*, II, 24, 26/10/1929, p. 25.

²¹³ Cf. *Der Sichtbare Mensch* (*O Homem Visível*, 1924) e *Der Geist des Films* (*O Espírito do Cinema*, 1930).

ecrã do Cinema S. Luís a 15 de abril de 1930. Na sua crítica, J.N.G. do *Cinéfilo* não menciona Balázs:

Alfred Abel, no desenvolvimento dum tema mais literário do que humano, evidencia qualidades a par de fraquezas que tornam a sua obra, onde em especial nas primeiras partes há retalhos de bom Cinema, desigual, longa e para o final fastidiosa. Não duvido de que em obras futuras o intérprete de *Metrópolis*, e que aqui tomou para si um modesto papel, consiga evitar defeitos e apresentar obras impecáveis. *Narcese* é nêsse sentido uma promessa. As scenas da aplicação do narcótico, da representação, da livraria são notáveis.²¹⁴

É notável que, na crítica portuguesa do final da década de 20, a obra-prima de Fritz Lang, *Metrópolis*, se estabeleceu como importante ponto de referência para a avaliação de filmes de proveniência alemã. Todavia, com poucas exceções, as produções tardias do cinema mudo alemão que tiveram de competir com os filmes sonoros não obtiveram muito boas críticas. Dois deles estrearam em Portugal no dia 5 de março de 1930 em Lisboa: *Quarto Mobilado* (*Möblierte Zimmer*) e *Adeus Mascote* (*Adieu, Mascotte*), ambos de 1929. O veredito do *Cinéfilo* sobre o *Quarto Mobilado* alega que o interesse do filme é «limitado» e que «perde por desnecessariamente longo», embora reconheça a «correctíssima» realização de Fred Ganer e a «sempre perfeita fotografia»²¹⁵. Nem a produção da UFA *Adeus Mascote* convenceu este crítico (J.N.G.), com exceção da atuação «deliciosa» de Lillian Harvey: «[...] houve a errônea preocupação de alongar a acção que para tanto não dava, puxando o enredo pelos cabelos, o que acaba por originar uma monotonia prejudicial para a boa impressão que as primeiras partes possam originar»²¹⁶.

Certamente, com o advento do cinema sonoro, tanto as expectativas estéticas e de divertimento como os hábitos de visionamento de filmes estavam a mudar.

²¹⁴ *Cinéfilo*, III, 87, 19/04/1930, p. 30.

²¹⁵ *Cinéfilo*, III, 82, 15/03/1930, p. 26.

²¹⁶ *Cinéfilo*, III, 82, 15/03/1930, p. 26.

2.6 O *Kammerspiel*

Filmes, do género *Kammerspiel*, que destacaram a problemática social nas grandes cidades (perda de estatuto e dignidade, etc.), encontraram, sobretudo na segunda metade dos anos 20, um público interessado em Portugal. O seu nome deriva do teatro de Max Reinhardt, que por sua vez o derivou da música de câmara (*Kammermusik*). No palco, este género foi caracterizado pelo uso minimalista de cenários e figurinos e apresentava apenas um elenco muito pequeno. Também os filmes destacaram a constelação e a psicologia de um pequeno grupo de personagens, normalmente de baixa classe social, utilizando cenários realistas e naturalistas que formavam um forte contraste com os cenários exagerados e artificiais que tinham prevalecido durante a era do Expressionismo. Ainda assim, o *Kammerspiel* partilha com o Expressionismo alemão o uso de iluminação de alto contraste.

No seu artigo «As realidades e os símbolos», publicado em junho de 1928, António Ribeiro enaltece as produções alemãs mais recentes, que, «focando realidades, subentendem uma orientação puramente imaginativa»:

«O último dos homens», de Murnau, que faz da história dum homem a história da humanidade, com o seu declinar [...] e o seu eventual mas tam pouco frequente ressurgimento; «Rua sem Sol», acção a que Pabst, por um «tour de force» genial, soube eliminar todo o detalhe alegre, compensador, pois até no final, quando o amor reúne os dois protagonistas, o espectador tem a intuição de que eles não podem ser felizes [...].²¹⁷

No ano seguinte, apareceu no *Cinéfilo* a tradução de um artigo do ator alemão Emil Jannings, no qual justifica a sua ingressão no Realismo cinematográfico intitulado «Emil Jannings e o Realismo»:

O benévolo acolhimento que o público fez às minhas incursões no realismo incitou-me a procurar as razões dêsse facto. É infelizmente verdade que, nos primeiros tempos do cinema, nenhuma história seria admitida, se tanto o herói como a heroína não fôsem modêlos de virtude e o traidor requintadamente mau. Como conseqüência, o cine gosava da fama de lhe faltar fundamento e

²¹⁷ António Ribeiro, «As realidades e os símbolos», *Imagem*, 1, junho de 1928, pp. 19-20.

realidade. Passou tempo primeiro que os argumentistas chegassem a compreender que nas pessoas inteligentes não podia a comoção ser excitada pela representação de semelhantes caracteres, (ou semelhantes caricaturas, podia-se dizer) na tela. E, quando os autores começaram a criar tipos reunindo em si bom e mau na proporção habitual da vida, houve, e da parte do público, uma reacção imediata.²¹⁸

Embora este género realista, ou seja o *Kammerspiel*, tenha algumas características do Expressionismo, revela uma nova objetividade (*Neue Sachlichkeit*) com a problemática social num ambiente urbano. *Quem Teve a Culpa?* (*Nju*, 1924), de Paul Czinner, só estreou em Portugal em abril de 1930, na era do filme sonoro, e não obteve as melhores críticas:

– Não é impunemente que o tempo passa sôbre os filmes, porque estes, como as mulheres, perdem em formosura o que ganham em idade. Se esta produção tivesse sido apresentada alguns anos atrás, a impressão de desgosto que deixaria, não seria tão grande. [...] E assim, um filme que reúne o nome de dois grandes actores da tela – Jannings e Conrad Veidt – é, apenas, uma coisa insignificante, mercê duma realização antiquada e de um argumento infeliz. A fotografia, irregular.²¹⁹

Além disso, *Quem teve a Culpa?* tematiza adultério e suicídio, assuntos que a maioria do público português não apreciava no ecrã.

Ainda antes da estreia portuguesa de *O Último dos Homens* (*Der letzte Mann*, 1924), de Murnau, em novembro de 1926, José Lopes Gaya tinha referido «o mais lisongeiro acolhimento dos críticos americanos» desta película, «uma das mais recentes criações do grande Emil Jannings»²²⁰. O *Porto Cinematográfico* confirma mais em pormenor:

The Last Laugh (*Der Letzte Man* [*sic*]), a mais recente pelicula alemã interpretada por Emil Jannings está sendo exibida em New-York com o maior dos

²¹⁸ «Emil Jannings e o realismo», *Cinéfilo*, II, 33, 06/04/1929, p. 15.

²¹⁹ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 24, 19/04/1930, p. 20. Cf. também: *Cinéfilo*, III, 86, 12/04/1930, p. 26.

²²⁰ Gaya, José Lopes, «A Alemanha e a cinematografia», *Invicta Cine*, III, 18, 20/06/1925, p. 3.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

sucessos. A crítica americana, sempre avara em elogios às poucas fitas europeias que se exibem nos Estados Unidos, tece grandes encomios àquela fita, e diz: «Tão invulgar, tão importante como técnica moderna, constituindo uma raridade, «The Last Laugh» é uma das mais notáveis fitas que se tem exibido na America.²²¹

Em retrospectiva, o *Cinéfilo* lembra que esta obra de Murnau «trás ao écran uma formula nova», a «supressão, quasi total, dos subtítulos». Além disso, foi nesta película «onde pela primeira vez se emprega o movimento de objectiva, a imagem móvel (*travelling-camera*)». Reproduzindo as palavras do crítico Jean Prudhomme, *O Último dos Homens* conta «um simples conto filosófico, que se desenrola na nossa época e que, pela fantasia e o simbolismo, tende a sintetizar certos lados da vida moderna»:

Em *O último dos homens*, Murnau foi duplamente virtuose: como cinegrafista e como criador de personagens. O realismo, tocante pela simplicidade diz-nos com uma agradável clareza qual a sua concepção cinegráfica, aliás bem secundada e compreendida pelos intérpretes, a principar por Jannings.²²²

Em Portugal, o referido *Kammerspiel Rua sem Sol* (*Die Freudlose Gasse*, 1925), realizado por Georg Wilhelm Pabst, com estrelas como Greta Garbo, Asta Nielsen e Werner Krauss, foi exibido em janeiro de 1927. *A Última Tipóia de Berlim* (*Die letzte Droschke von Berlin*, 1926) de Carl Boese, só em março de 1929. Anunciado em setembro de 1928 como «tragédia contemporânea», a crítica destaca o protagonista deste filme, vítima do surgimento do automóvel que provoca o declínio das tipóias:

[...] Lupu Pick, com uma louvável consciência artística, êle o animador de *A grande Burla*, que ainda há pouco vimos, e do *Rail* e do *Pato Bravo*, que Raúl Lopes Freire igualmente apresentará, encarna em *A última tipóia de Berlim* o seu complexo papel de uma forma tão real, que, embora sem desmerecer a provada competência do realizador Carl Boese, quasi que nos ocorre perguntar se Lupu Pick necessitaria das indicações de outro director. Em *Espões*, que

²²¹ *Porto Cinematográfico*, VI, 8, março 1925, p. 10.

²²² *Cinéfilo*, IV, 135, 21/03/1931, p. 7.

também Raúl Lopes Freire apresentará – não há dúvida que êste exibidor só porfia em nos facultar coisas boas!»²²³

No «Balanço de Estreias» do *Cinéfilo*, A. de A. (Avelino de Almeida) elogiou esta «história sentimental, narrada com tanta verdade e tanta nitidez que dispensa as legendas», realçando o «vigor e um movimento que não afrouxam no seu perfeito ritmo, nem se dispersam em inúteis digressões, abunda em traços psicológicos, em interessantes episódios bem integrados na acção»:

O desempenho em conjunto, é excelente mas por parte de Lupu Pick crêmo-lo, como diriam os espanhóis, insuperável. O seu velho cocheiro, comprovando-nos o talento da sobriedade que caracteriza o artista e já notado na composição do diplomata japonês de *Espiões*, demonstra também nos nossos olhos que, se como realizador vale muito e é dos grandes, como intérprete conta-se entre os melhores e maiores da actualidade.²²⁴

De facto, filmes como o *Kammerspiel A Noite de S. Silvestre* (*Sylvester – Tragödie einer Nacht*, 1924), *A Grande Burla* (*Das Panzergewölbe*, 1926), o remake homónimo de um filme policial de 1914, e *Pato Bravo* (*Haus der Lüge*, 1926), uma adaptação de Ibsen, foram encenados por Lupu Pick e aumentaram a sua fama em Portugal como realizador:

Rail foi um dos seus primeiros filmes sem subtítulos. Uma película de três personagens e duma simplicidade evangélica. Uma reacção contra o mau filme pornográfico e policial – rei do cinema em 1918. «Este *Rail*, confessou uma vez o mestre alemão, fez nascer todo o mundo psicológico alemão, uma avalanche de imundícies.» Depois vieram *O Veleiro Trágico*, *A Noite de S. Silvestre*, que o próprio autor considera um ultrapasse de psicologia para atingir a metafísica; *Imagens de Nápoles e da Sicília*, um documentário famoso; *A Casamata blindada* (estreado em Lisboa com o título *A Grande Burla*); *O ovo de Colombo*, poesia da frescura moral, [...].²²⁵

²²³ *Cinéfilo*, I, 9, 22/09/1928, p. 14.

²²⁴ *Cinéfilo*, II, 30, 16/03/1929, p. 6.

²²⁵ *Cinéfilo*, IV, 135, 21/03/1931, p. 9.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Uma Noite em Londres (*Eine Nacht in London*, 1928), uma co-produção anglo-alemã realizada por Pick, com Lilian Harvey no papel principal, estreou ainda no dia 20 de janeiro de 1930 no Central Cinema.

Em janeiro de 1928, a revista *Ilustração* tinha chamado a atenção dos seus leitores para o facto de que o «cinema alemão progride a olhos vistos»: «Nem só as grandes realizações assombram o mundo. Também as belas e moderníssimas realizações de dramas e comédias de ambiente conquistam as élites de todo o orbe. Neste difícil género são mestres, igualmente, os alemães»²²⁶.

Em duas páginas, a *Ilustração* apresenta o resumo de «um dos últimos filmes da sua produção moderna», sem mencionar o título, o realizador (Erich Waschneck), a produtora (Eiko Film / Erich Waschneck-Film) e o elenco, o que demonstra um considerável nível de internacionalização: Lee Parry, Harry Liedtke, Vivian Gibson e Albert Steinrück, entre outros. Trata-se do *Kammerspiel O Preço de Um Juramento* (*Regine, die Tragödie einer Frau*, 1927) que estreou em Portugal no dia 18 de maio de 1928. Este drama conjugal apresenta dois distintos e atraentes modelos de mulher: a esposa exemplar, «uma suave e sossegada rapariga, Regina, uma loira ideal», contrastando com «uma jovem pintora, a linda Doris». Após infundadas suspeitas de infidelidade do seu esposo, a «desventurada havia tentado enforcar-se, depois de escrever ao marido uma carta que as lagrimas manchavam e na qual lhe contava tôda a verdade, todo o seu doloroso segredo. Depois de algumas horas de luta, de novo a vida volta a animar o corpo da desventurada. A tragedia está tocando o seu termo. E um delicioso pressentimento de futura felicidade começa então a pôr fim áquilo que fôra um horrivel pesadelo»²²⁷.

No entanto, o final feliz não é característico do género *Kammerspiel*. Em *Bigamia* (*Bigamie*, 1927)²²⁸, realizado pelo holandês Jaap Speyer e com Heinrich George e Maria Jacobini, a protagonista morre envenenada por si própria, depois de ter acusado o marido de bigamia. Antes da estreia do filme, no dia 15 de abril de 1929, o público português teve a oportunidade de ler o resumo

²²⁶ *Ilustração*, III, 50, 16/01/1928, p. 26.

²²⁷ *Ilustração*, III, 50, 16/01/1928, p. 27.

²²⁸ Existe um filme alemão homónimo de 1922, realizado por Rudolf Walthers-Fein, com Alfred Abel, Margit Barnay e Reinhold Schünzel nos principais papéis. Não foi exibido em Portugal.

no *Cinéfilo* que justifica o desfecho triste com a incapacidade da esposa para cumprir o seu papel:

Ada e Engel casam-se, mas, decorrida a lua de mel, surgem as primeiras desarmonias. Ela, mulher desordenada e má dona de casa, começa a ter saudades da vida de outros tempos. Ele, que procura o sossego do lar, sofreu uma desilusão. Ada pretende, cada vez com maior ardor voltar para o teatro.²²⁹

O filme *A Tragédia da Rua* (*Dirnentragödie*, 1927) de Bruno Rahn, com a estrela Asta Nielsen, foi anunciado como «drama realista» e exibido só em maio de 1930, em Portugal. No breve sumário do conteúdo, o *Cinéfilo* prepara os espetadores para uma problemática social sem *happy end*:

Um filho-família, transviado num meio de baixesa e de vício, inspira um violento e sincero amor a Léa, pobre pecadora que mercadeja com o seu corpo. Êle, porém, apaixona-se por uma visinha de Léa, mais nova e mais bonita. Os ciumes fazem desvairar a despresada que mata a sua rival e, em seguida, dá cabo de si própria. Êle, aturdido, regressa ao lar paterno onde o aguardam o perdão e a paz.²³⁰

Utilizando elementos expressionistas e a «câmara libertada», o retrato do proletariado nas ruas da capital alemã e de uma das «mulheres que mercadejam o seu corpo» convence:

A Tragédia da Rua é de um realismo impressionante, sem que chegue a ser brutal. Nem o assassinio nem o suicídio se vêem. Mas a pintura do meio e o desenho dos tipos é de uma exactidão e de um vigor empolgantes. Acima de tudo, porém, impõe-se o trabalho magistral de Asta Nielsen na protagonista. A mulher na decadência física, apaixonada, como se tivesse vinte anos, pelo filho-família, sonhando talvez com a reabilitação, desesperada, quando se vê posta de banda, é um estudo admirável, minucioso, estupendo de análise psicológica de um tipo, assombroso de composição, da primeira à última scena

²²⁹ *Cinéfilo*, I, 6, 11/08/1928, p. 27.

²³⁰ *Cinéfilo*, I, 4, 14/07/1928, p. 13.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

e que justifica plenamente o renome de Asta Nielsen como uma das primeiras trágicas do nosso tempo. Os outros artistas coadjuvam-na briosamente.²³¹

Outra película deste género foi *Asphalt* (1929) de Joe May, considerado o último grande filme mudo da UFA na República de Weimar. Segundo o crítico Charles Ford, este *Kammerspiel* é paradigmático para o realismo cinematográfico alemão, que foi anunciado pelo *Cinéfilo* (II, 69: 22-23) ainda no ano da sua produção (14/12/1929) com um extenso relato do argumento, acompanhado por imagens alusivas. Na altura da sua exibição em Portugal, em 1931, teve de competir com as primeiras fitas sonoras. Mesmo assim, *Asfalto*, um drama sensual que na Alemanha foi interdito para menores, obteve boas críticas. Na revista *Imagem*, Américo Nogueira dá um resumo alargado da «história simples e profundamente humana» de *Asfalto*, antecipando a sua estreia portuguesa e elogiando tanto o realizador como os atores:

Quanto à realização, julgo que é o bastante sabermos que ela é de Joe May – um dos maiores realizadores da U.F.A. – e que é considerada a sua obra prima, para que possamos imaginar o valor e o interêsse do *Asfalto* como técnica cinematográfica. Dos intérpretes, também é inútil realçar as qualidades artísticas. Quem não conhece ainda e não admira o simpático Gustav Fröhlich? Betty Amann, pouco conhecida entre nós, há muito que se revelou como uma artista excepcional.²³²

Nogueira sublinha o «interêsse físico» e o «*charme*» da atriz, concluindo «que a crítica francesa foi unânime em declarar que o *Asfalto*, tecnicamente, é do melhor realizado nos estúdios da U.F.A.»²³³.

Também o *Cinéfilo* considera a «fotografia admirável» e o desempenho dos atores «altamente notável»:

A realização de Joe May não podia deixar de ser magnífica. O reposante espectáculo que nos oferece a voluptosa cinematização das suas claras, formosíssimas e embriagadoras imagens, constituem, na verdade, uma talentosa

²³¹ *Cinéfilo*, III, 90, 10/05/1930, p. 27.

²³² *Imagem*, I, 21, 13/02/1931, p. 11.

²³³ *Imagem*, I, 21, 13/02/1931, p. 11.

afirmação do seu insigne director. A superioridade de execução visual que todo o filme acusa, assim como as esplêndidas iluminações, a reconstituição das ruas, o movimento dos transeuntes, as cenas da sedução, a luta entre os dois rivais e a scena de Herbert com os pais, representam títulos de legítimo orgulho para a cinematografia alemã.²³⁴

Contando com o sucesso de *Rua sem Sol* e uma semana após a estreia do «filme de um género especial» de G. W. Pabst, *O Estranho Caso do Professor Matias*, seguiu outro *Kammerspiel* deste realizador, no dia 15 de maio de 1929, – o drama conjugal *Crise* (*Abwege*, 1928). Já desde julho de 1928, o público português conhecia a sinopse do desenredo:

RECEM-CASADOS, Irene e Roberto teem génios incompatíveis. Roberto, natureza fria e séria, só pensa no trabalho. É advogado. Irene sente-se abandonada e sofre com isso uma certa irritação. A crise estala. Irene faz crêr a seu marido que tem como amante um amigo da casa, o pintor Walter Frank, o que é falso. Roberto reclama e obtem o divórcio. Mas a crise passa. Os dois esposos reconciliam-se e tornam a casar.²³⁵

Segundo Avelino de Almeida (A. de A.), diretor e crítico do suplemento *Cinéfilo*, este filme foi realizado em função do papel da protagonista, Brigitte Helm:

A grande actriz alemã, com a sua beleza tam fóra do trivial que, em mais de um lance chega a ser andrógina, e tendo um admirável poder de exprimir os temperamentos mórbidos, anormais, enche a obra de G.-W. Pabst, em que a arte do animador se ostenta pessoal e magnífica no domínio da técnica. Mas convém frisá-lo – só com Brigitte Helm se aceitaria *Crise*. É adorável, atraente, perturbante, excepcional, no meio do seu desequilíbrio [...].²³⁶

²³⁴ *Cinéfilo*, IV, 132, 28/02/1931, p. 26.

²³⁵ *Cinéfilo*, I, 4, 14/07/1928, p. 12.

²³⁶ *Cinéfilo*, II, 40, 25/05/1929, p. 27. A estreia de *Crise* já tinha sido anunciada em julho de 1928, no *Cinéfilo* I, 4, p. 12.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

No entanto, A. de A. não foi o único admirador incondicional desta atriz. *A Boceta de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929), mais um *Kammerspiel* de Pabst, estreou no dia 7 de abril de 1930 em Portugal. O crítico da revista *Aquila* admitiu que «pouco ou nada» percebeu desta fita:

Eu sei que «A Boceta de Pandora» foi muito censurada em França, e é muito provável que já não viesse para Portugal tal qual Pabst a realizou! É muito provável, também, que aqui fosse continuada a obra da censura francesa! Mas o que é certo é que, a-pezar-de isso, imagina-se facilmente que «A Boceta de Pandora», mesmo na sua versão integral, não devia ser um grande trabalho de cinema, nem acrescentaria grandes louros ao homem que fez «A rua sem sol» e «Crise».²³⁷

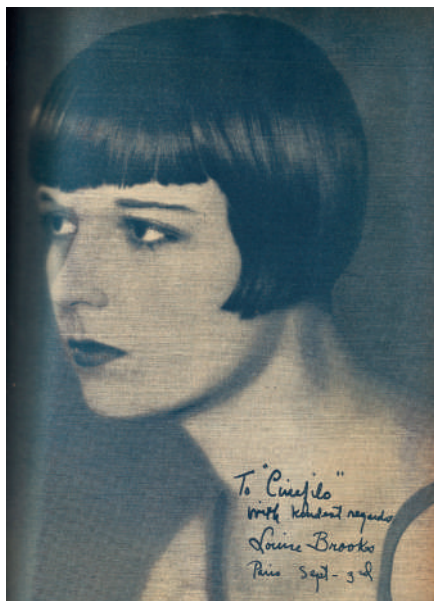
Nem a beleza e a sensualidade de Louise Brooks conseguiram convencer A. A. Pereira, que lhe negou «as qualidades que poderiam impô-la como a encarnação da moderna Pandora»:

Para esse papel possui a Alemanha uma artista que era a indicada, uma actriz com todas as desejadas qualidades, uma artista única, insubstituível – Brigitte Helm. Mas Pabst preferiu a Louise Brooks, e a principal personagem de «A Boceta de Pandora» aparece-nos parada, deslocada, como contrafeita, numa interpretação que podia ser – mas não é – uma das poucas boas qualidades da película. Assim, só a fotografia merece elogios.²³⁸

É pouco provável que a óbvia preferência do crítico A. A. Pereira por Brigitte Helm tenha provocado uma «guerra de estrelas» em solo português; até a *Aquila* publicou, a 19 de outubro de 1929, uma capa com o seu retrato (a 15 de junho de 1929, a capa pertencia a Louise Brooks). O *Cinéfilo* n.º 48 (20/07/1929) introduziu Brooks na contracapa, juntando no n.º 60 (p. 5) uma fotografia com dedicatória, enquanto Helm figurava, por exemplo, nas capas do n.º 50 (03/08/1929) e do n.º 168 (07/11/1931) a cores (Ilustrs. 20 e 21).

²³⁷ *Aquila*, III, 1, 17/05/1930, p. 25.

²³⁸ *Aquila*, III, 1, 17/05/1930, p. 25.



Ilustr. 20 – Louise Brooks.
Cinéfilo, II, 60, 12/10/1929, p. 5



Ilustr. 21 – Brigitte Helm.
Cinéfilo, IV, 168, 07/11/1931

Todavia, a abordagem crítica francesa, partilhada pela *Aquila*, foi igualmente adotada pela revista *Cinegrafia*, que sublinhou as particularidades do novo *médium* em comparação com a obra literária:

Um grande realizador como Pabst, e um bom livro de Wedekind, não chegam para produzir uma razoável obra no cinema. Livros há que vivem exclusivamente da prosa e das considerações dos seus autores, e dificilmente suportam o transporte para a realidade objectiva do cinema. Neste filme, o próprio espírito da obra foi perdido, metamorfoseando-se um temperamento de mulher, complexo e apurado, numa pobre rapariga, mais fatalista que fatal, sofrendo estoicamente os golpes do destino. Louise Brooks, artista de comprovado talento e grandes recursos naturais, emprestou todo o encanto da sua mocidade e do seu sorriso, a um papel que às suas faculdades não calhava. Os próprios pormenores com que se pretendeu fazer realçar o seu poder de sedução, por bruscos e mal preparados, desviam a atenção da linha geral do entrecho e resultam quasi que incompreensíveis.²³⁹

²³⁹ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 24, 19/04/1930, p. 21.

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Contudo, o crítico «Boneste» da *Cinegrafia* louvou a atuação de Fritz Kortner, a excelente fotografia e a muito boa «realização, como todas, de Pabst». É de salientar que *A Boceta de Pandora* obteve uma apreciação melhor na revista *Cinéfilo*:

– G.W. Pabst, o notável realizador de algumas valiosas películas já exibidas entre nós, correspondeu, mais uma vez, e de forma brilhante, àquela simpatia que costumamos dispensar às suas manifestações filmicas. Esta, como todas as outras, magnificamente plasticizada segundo o seu estilo e a sua forma de desenhar as mais estranhas paixões humanas, acusa um tão elevado poder de penetração analítica, que nos sentimos maravilhados deante das suas imagens. Que admirável e cristalina linguagem visual, a de Pabst, opulenta e riquíssima de animismo mórbido! Deslumbra e arrebatava o realismo bárbaro dos seus caracteres! Este novo filme próprio moralizador, é dos que se exaltam e não se esquecem. Tem, quanto a nós, um pequeno *senão*: é um pouco longo. Aparte esta restrição, que em nada diminui o seu grande valor cinematográfico, todo ele é essencialmente belo, sobretudo sob o ponto de vista de ordenação técnica. As primeiras cinco partes são magistrais. O entrecho gira em volta dum monstro feminino, que semeia a discórdia e arrasa à desgraza os que se prendem nos seus encantos.²⁴⁰

Até o desempenho da atriz Louise Brooks que, segundo o crítico A. L., «avançou um passo decisivo na sua carreira», foi distinguido como «Belíssima interpretação».

Perante as diferentes perspetivas e abordagens dos vários críticos, é evidente o desenvolvimento de uma pluralidade de critérios, vozes e estilos independentes na análise e avaliação de filmes que influenciaram a opinião pública sobre o cinema de expressão alemã no final dos anos 20.

Nessa época, não há registo da exibição do *Kammerspiel Diário de Uma Perdida* (*Tagebuch einer Verlorenen*, 1929) de Pabst. Esta película «moralmente ousada»²⁴¹ conta também com Louise Brooks no papel de uma rapariga que, após ter engravidado de um farmacêutico e recusado casar, é expulsa de casa e enviada para um rigoroso reformatório feminino. Também passou

²⁴⁰ *Cinéfilo*, III, 86, 12/04/1930, pp. 25-26.

²⁴¹ À mesma categoria pertence o filme *Fräulein Else* (1929), baseado na novela homónima (1924) de Arthur Schnitzler. Realizado por Paul Czinner, com as estrelas Elisabeth Bergner, Albert Bassermann e Albert Steinrück, não existe registo da sua exibição em Portugal.

despercebido o primeiro filme de Pabst, *O Tesouro* (*Der Schatz*, 1923), e a sua versão cinematográfica da *Ópera dos Três Vinténs* (*Die Dreigroschenoper*, 1931), baseada na obra homónima de Bertolt Brecht, que foi tão censurado e proibido na Alemanha como em Portugal.

2.7 O *Kulturfilm*

And where cinema has pretended to be an art in itself, with no other ends than its aesthetic virtues, it has slobbered and expired in a sepulchre of symbolism or, still worse, mysticism. You may well recall, perhaps, that the films of the so-called German 'golden period' were enshrouded in deep mysticism and a revival of folk-superstition, borrowing from the expressionist theatre and cubist painting (*Caligari*, *Golem*, *Destiny* and *The Street*). It was not until such men as Pabst brought in the fresh air of social consciousness that the cobweb atmosphere of mystical mumbo-jumbo disappeared in a sink of mental and, incidentally, commercial bankruptcy (Rotha, 1936: 61).

Embora esta severa sentença sobre o cinema expressionista alemão tenha sido declarada pelo crítico Paul Rotha quando a estética e o estilo em questão já se encontravam fora de moda e considerando que o próprio autor britânico realizou vários filmes documentais, a sua valorização deste género cinematográfico foi relevante e irrefutável. As produções designadas *Kulturfilm* em alemão foram principalmente documentários científicos popularizados entre 1918 e 1945, maioritariamente exibidos nas salas de cinema como programas de apoio ao filme principal. Na sua definição, o ex-diretor da UFA, Oskar Kalbus (1956: 11), distinguiu ainda entre *Forschungsfilm* (filme de pesquisa) e *Lehrfilm* (filme de ensino), realçando que, nos anos 20, o termo *Dokumentarfilm* não era usado na Alemanha no sentido atual. A maioria dos *Kulturfilme* era de curta a média-metragem; apenas a partir de 1924 se produziu esporadicamente «filmes culturais» de longa-metragem. Estas películas educativas incidiram sobre uma grande variedade de temas como ciências naturais, medicina, arte, cultura, geografia e história. Na década de 1920, a definição do termo *Kulturfilm* ficou, em alguns casos, ainda mais abrangente e incluiu também adaptações cinematográficas de obras literárias clássicas. O desenvolvimento deste género cinematográfico foi impulsionado pela UFA, que criou a 1 de julho de

1918 um departamento de cinema cultural, onde alguns dos mais importantes artistas contemporâneos encontraram emprego, como por exemplo George Grosz, John Heartfield, Hans Richter e Walter Ruttmann. Já em 1924 foi publicada *Das Kulturfilmbuch* (org. E. Beyfuss e A. Kossowsky), obra relevante com contributos de Fritz Lang, Lupu Pick, Richard Oswald, Asta Nielsen, etc., e prefaciado pelo então *Reichskanzler* da República de Weimar, Wilhelm Marx.

Durante o Terceiro Reich, o *Kulturfilm* passou a fazer parte da política cinematográfica nacional-socialista e foi instrumentalizado pela propaganda. Siegfried Kracauer expressou a sua desconfiança perante uma certa grandiloquência inerente: «Even the documentaries inclined to be grandiloquent. The Ufa *Kulturfilm* *Natur und Liebe* (Nature and Love) combined with its scenes of sex life monumental visions of mankind's birth and rise» (Kracauer, 1947: 152-3). Alega que esta docuficção realizada por Ulrich Schulz em 1926 e *Wunder der Schöpfung* (*Milagre da Criação*, 1925) de H. W. Kornblum, ajudaram para estupeficar a consciência social («[...] to stupefy social consciousness» / Kracauer, 1947: 153).

Longe destas suspeitas, a revista lisboeta *Cinegrafia* anunciou em maio de 1929 «Um filme científico» sob a direção do «Dr. Ulrick K. T. Schultz» [sic], rodeada «actualmente, na secção documentaria da U.F.A. Esta película «do mais alto interesse medico sobre a utilidade do microscopio na vida pratica» é considerada «profundamente interessante para o mundo biológico, porquanto reproduz o trabalho febril e vibrante das células épithélaes das vias respiratorias e digestivas; os mistérios da reprodução; as scenas da luta entre a vida e a morte, no periodo de doença; os microbios do cholera, do tifo, da doença do sono, etc.»²⁴². Pouco mais tarde, o *Cinéfilo* destaca outra produção da UFA, a curta-metragem *O Teu e o Meu no Mundo dos Animais* (*Mein und Dein im Tierreich*, 1929):

Ninguém ignora que os irracionais desempenham muitas vezes no cinema papéis que os equiparam, pela inteligência, que revelam, aos humanos. Um novo filme documentário alemão, *O teu e o meu no mundo dos animais*, mais uma vez o demonstra. A vedeta é Nauke, um cão de pastor e a encenação pertence ao dr. Ulrich K. T. Schulz.²⁴³

²⁴² *Cinegrafia*, Ano I, n.º 2, 02/05/1929, p. 17.

²⁴³ *Cinéfilo*, II, 42, 08/06/1929, pp. 22-23.

No seu artigo «O estilo alemão» de 1930, Fernando Fragoso afirmou a grande categoria de Schulz e da UFA no âmbito do *Kulturfilm*:

[...] há um género em que os alemães não foram ainda suplantados: no *documentário*, dum modo geral, e, especialmente, no filme científico. Os «culturais» da Ufa, do Dr. Ulrich Schulz! Quem há que os desconhece? Que persistência, que conhecimentos, que manhas se põem em acção para poder registar, em 300 metros de película, o que às vezes leva anos a fazer. E os alemães, sábios e estudiosos, mostram ao mundo o que até há pouco era segrêdo e estava escondido, sem esperanças de se poder contemplar. E assim, maravilhosamente, assistimos à fecundação de um ovo; descemos ao mar e vamos ver os monstros marinhos; podemos ajuizar o que seja o amor entre os insectos; somos, enfim, espectadores dos mais inéditos e fantásticos espectáculos da natureza. Esta é outra das suas grandes características. O filme científico é tipicamente germânico. Mais ninguém, salvo raríssimas excepções, os pode e sabe realizar.²⁴⁴

Em 1931, Ulrich Karl Traugott Ferdinand Schulz apresentou a primeira curta-metragem alemã a cores intitulada *Bunte Tierwelt* (*O Colorido Mundo dos Animais*); um estudo sobre a fauna no parque zoológico Hagenbeck em Stellingen, perto de Hamburgo. Schulz tornou-se um dos mais prolíferos realizadores do *Kulturfilm* científico da UFA, cuja carreira começou em 1920 nesta companhia, continuou no Terceiro Reich e prolongou-se até 1962, altura em que estrearam os seus últimos filmes produzidos pela DEFA (Studio für populärwissenschaftliche Filme, Potsdam-Babelsberg / RDA).

Protegido pela abordagem científica, o *Kulturfilm* abordou também temas tabuizados como a nudez e a sexualidade que noutros géneros cinematográficos teriam sido considerado transgressão, voyeurismo ou até perversão. Um dos contributos mais notáveis e polémicos veio da Richard-Oswald-Produktion / Berlim: *Diferente dos Outros* (*Anders als die Andern*, 1919). Este filme tematiza relações homossexuais e polarizou a opinião pública sobre o §175 (lei penal) e sobre a censura no cinema. O parágrafo em questão condenava a homossexualidade masculina(!) como crime punível. Para a sua produção, Oswald podia contar com a participação da futura grande vedeta Conrad Veidt

²⁴⁴ *Cinéfilo*, III, 113, 18/10/1930, p. 11.

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

e com Dr. Magnus Hirschfeld, chefe do Instituto de Ciências Sexuais de Berlim, como conselheiro científico e médico. No entanto, não surpreende que o filme não tenha entrado no circuito comercial português. Outra produção de Oswald, *Dürfen wir schweigen?* (1926), foi anunciado em Portugal como «filme de higéne social», mas igualmente não exibido. Sob o título *O Beijo Mortal*, o *Cinéfilo* apresentou um resumo deste *remake* de 1917 que conta com a atuação das estrelas Conrad Veidt e Walter Rilla e foi considerado inovador na Alemanha por tematizar a sífilis: o venereólogo Dr. Georg Mauthner perde a sua noiva para um *bon vivant*, o pintor Paul Hartwig. Este foi infetado com sífilis mas recusa tratamento. Após ter contagiado a sua mulher que acaba por falecer, e a sua filha, Hartwig refugia-se na droga, decompõe-se visivelmente, tanto mental como fisicamente, e finalmente perece na miséria. O resumo do *Cinéfilo* de 1928 (presumivelmente a partir da versão francesa) oculta a problemática principal de «higéne social» (sífilis) e lê-se como o argumento de um *Kammerspiel*:

Jean Verdier, pintor de talento, mas amigo de não trabalhar e de se divertir, seduziu Colette, noiva do seu amigo dr. Locard, e casa com ela. Alguns dias antes da cerimónia, o dr. Locard havia revelado a Verdier que o estado de saúde dêste era grave, mas o pintor, supondo que o amigo falava assim por ciúme, não lhe seguiu os conselhos. Naturalmente, Jean Verdier comunica a terrível doença à mulher, que não tarda a morrer victimada por ela, e a sua filha. Desesperado, desaparece e o médico recolhe a criança. E salva-a. Quinze anos mais tarde, o dr. Locard, que casara com uma sua colaboradora, une o filho à orfã de Colette, ao mesmo passo que Jean Verdier, transformado num misero vagabundo, morre paralítico, depois de haver obtido o perdão daqueles que tanto fizera sofrer.²⁴⁵

O filme foi exibido em França, Inglaterra, nos Estados Unidos e, em 1928, até na União Soviética. Estes casos de não-receção em Portugal tornam-se significativos na perceção e na apreciação do cinema mudo de expressão alemã, na área do *Kulturfilm* que aborda temas tabuizados como a homossexualidade e doenças venéreas.

Em 1927, a *Ilustração* tinha alertado, com alguma ironia, para a permissividade da censura cinematográfica na República de Weimar e as suas

²⁴⁵ *Cinéfilo*, I, 7, 25/08/1928, p. 8.

consequências, utilizando como exemplo o *Kulturfilm* de longa-metragem *Caminho da Força e da Beleza* (*Wege zu Kraft und Schönheit*, 1925), realizado por Wilhelm Prager e Nicholas Kaufmann para a secção cultural da UFA:

A censura alemã que se mostrava sempre dum grande indulgência, foi espicada pelos pretensos moralistas por deixar passar incólume a grande produção de arte «Caminho de Fôrça e Beleza» onde abundavam os nus femininos. Depois disso os censores tornaram-se ferozes mas os editores combinaram uma «blague» colossal e teem-lhe apresentado os filmes mais inocentes com títulos terrivelmente prometedores das mais desbragadas imoralidades. Isto traz os bons censores em sobressaltos contínuos, obriga-os a um esforço de atenção enorme, a um trabalho medonho e talvez lhes quebre a fúria tremenda de cortar tudo que os puritanos de escada abaixo entendem!...²⁴⁶

Caminho da Força e da Beleza foi um dos primeiros (e poucos) do género *Kulturfilm* que, a partir de 1924, alcançaram o estatuto de filme principal nos programas dos cinemas alemães. Devido ao seu suposto efeito prejudicial, especialmente nos jovens, através de uma «glorificação da cultura nua e dos exercícios nus», o governo regional da Baviera, ao qual se juntaram os governos de Baden e Hesse, solicitou a revogação da admissão a exibições públicas na Alemanha. O pedido foi rejeitado e, tendo em vista a proteção de menores, apenas duas cenas de filme tiveram de ser cortadas. Apesar desta polémica, a estreia no Tivoli foi anunciada pelo *Diário de Lisboa* a 3 de maio de 1926 (p. 5): «HOJE ás 9 Caminho da Força e da Belesa [...] Uma panorâmica». Este anúncio continuou a aparecer neste jornal até ao dia 8 de março (Ilustr. 22).

Fernando Fragoso, do *Cinéfilo*, relembra a película em 1930 no contexto do seu artigo apologetico sobre «O estilo alemão»:

E não esqueçamos também os filmes nudistas, dos quais *A caminho da Força e da Beleza* se pode considerar, igualmente, uma obra-prima. O nu é casto quando é belo. Os filmes nudistas dos alemães não são imorais: – porque são belos. Pena é que, entre nós, tam poucas vezes sejam exibidos. Documentos admiráveis de cultura física, fazem-nos compreender como a Alemanha

²⁴⁶ *Ilustração*, II, 31, 01/04/1927, p. 30.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

conseguiu insuflar no seu povo a fé inquebrantável e a resistência moral, que fizeram o milagre do ressurgimento dum país que caiu, sob a força esmagadora dos aliados. Cuida do seu físico. Para ter a alma forte é preciso que o corpo seja são. É a grande verdade que os alemães gritam por meio dos seus filmes. O cinema germânico é assim. E se o quiséssemos resumir, numa fórmula sintética, igualá-lo, no conjunto, aos três factores primordiais: – *Técnica, Arte e Beleza*.²⁴⁷



Ilustr. 22 – *Caminho da Força e da Beleza* (1925)

Em retrospectiva, este filme que inclui sequências com Josephine Baker, Jack Dempsey, Johnny Weissmuller e Camilla Horn é considerado precursor ideológico do culto nacional-socialista do corpo. Esta «idolatria» do corpo humano foi celebrada sobretudo nos filmes de propaganda posteriores de Leni Riefenstahl que aparece em *Caminho da Força e da Beleza* como figurante num grupo de bailarinos. Todas as sequências de abertura de ambas as partes do seu filme *Olympia* (1938) revelam grandes semelhanças com este *Kulturfilm*.

Logo o primeiro número da revista *Cinéfilo* chamou a atenção para os «filmes documentários e de vulgarização científica» que «estão tomando um enorme incremento nos países de grande produção cinematográfica, onde a experiência já demonstrou os excepcionais serviços que eles podem prestar á cultura das populações escolares»:

Á cabeça desses países marcha a Alemanha, mestra em cinema e mestra em pedagogia. A sua produção de filmes de instrução e educação, no período de

²⁴⁷ *Cinéfilo*, III, 113, 18/10/1930, p. 11.

1927-1928, é enorme. Assim, a «Ufa» editou ou está editando, entre muitos outros, os seguintes: «A tempestade, força superior», «No país dos Kabilas», «Madura», «A Argélia», «Trabalhos dos animais, com decomposição de movimentos», «O mundo em volta da montanha dos deuses», «Civilização alemã no Camarão», «A dança no mundo inteiro» [...] Quasi todos estes filmes comportam apenas uma parte, mas a mesma casa editou também um grande documentário em seis partes «Milak, o caçador da Groenlandia», realizado sob a direcção dos drs. Villinger e Lassagarow [sic].²⁴⁸

Este último (*Milak, der Grönlandjäger*, 1927) só estreou em Lisboa, no dia 7 de janeiro de 1931, e passou algo despercebido pela crítica. Neste artigo sobre os documentários alemães, assinado por N. S., ficou igualmente registado que, além da UFA, existiam outras relevantes produtoras de *Kulturfilm*:

A «Fach film», de Berlim, anuncia mais de cem pequenos filmes instrutivos, sobre assuntos técnicos, e a «Naturfilm» lança um número igual de películas sobre assuntos geográficos e zoológicos. A «Kulturfilm», por seu lado, acaba por realizar uma série de grandes filmes de geografia e de história, entre os quais convém citar «Egipto», em cinco partes, «Islam» em quatro partes, e «Entre os canibais desconhecidos».²⁴⁹

Também a Emelka produziu entre 1927 e 1928 várias películas educativas e instrutivas, divididas em diversas secções:

Na secção «Medicina e cuidados do corpo», editou «O homem», e «O homem e o cancro», ambos em três partes. A secção «Assuntos técnicos» apresenta todo uma série de películas, em especial sobre o aproveitamento da energia hidráulica. A secção de «História natural» comporta também grande número de filmes sobre a botânica e zoologia. Depois vem a série que chamaremos «Geográfica», constituída, na maioria, por documentários sobre as regiões alemãs, mas onde se encontram filmes de grande interesse como «Viagem á Índia»,

²⁴⁸ *Cinéfilo*, I, 1, 02/06/1928, p. 13.

²⁴⁹ *Cinéfilo*, I, 1, 02/06/1928, p. 13.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

«A Dalmácia, país do sol», «No reino do rei dos reis», e algumas películas sobre a Abissínia.²⁵⁰

Considerando a internacionalização e a divulgação desta produção «cultural», não admira que a imagem dos alemães no mundo, e também em Portugal, tenha ficado positivamente influenciada pela percepção de que se tratasse de um povo culto e tecnologicamente avançado que habitava num bonito país.

Filmes documentários, «instrutivos» e de desporto também despertaram, desde cedo, o interesse do público português. Muito antes da estreia portuguesa, algo atrasada, da primeira parte do documentário sobre a Primeira Grande Guerra, *A Outra Verdade (Der Weltkrieg. Des Volkes Heldengang, 1927)*, no dia 3 de dezembro de 1929, apareceu um artigo na *Cine-Revista* sobre uma película que iria documentar a viagem do ZR-3, construído nas oficinas Zeppelin, entre a Europa e a América. Oficialmente esta aeronave chamava-se LZ 126 mas foi rebatizada nos Estados Unidos, uma vez que fez parte das «reparações», ou seja, compensações que a Alemanha teve de pagar após a Primeira Guerra Mundial:

Na já importante série de «films» instructivos, este dos 9.000 kilometros pelo ar, percorridos em 60 horas, assume um alto valor, na mecânica e na sciencia, o que justifica plenamente o interesse com que os primeiros cinemas de todo o mundo o tem requisitado á casa «Neumann».²⁵¹

Na era de Gago Coutinho e Sacadura Cabral o interesse português em películas sobre aviação não surpreende. Ainda em 1929, o *Cinéfilo* anuncia produções com esta temática:

A secção cultural da Ufa terminou quatro novos filmes. Dois dêles versam o problema da aviação, sendo realizados por Rudolf Meyer. Um intitula-se *A conquista do ar*, e apresenta os progressos e os êrros do desenvolvimento da aeronáutica, desde o primeiro vôo até hoje. O outro, *Aeronáutica e civilização*, mostra a multiplicidade de funções que o avião tem hoje que preencher, além do papel primacial que ocupou como meio de transporte. A parte técnica destes

²⁵⁰ *Cinéfilo*, I, 1, 02/06/1928, p. 13.

²⁵¹ *Cine-Revista*, VII, 78, novembro, 1923, p. 14.

dois filmes foi confiada a Wolfgang Cesar. Os outros dois documentários, saídos há pouco da Ufa, relatam a vida dos elefantes: *Um dia de vida dum elefante e Do mosquito ao elefante*.²⁵²

Será que o público português tinha menos interesse nas vidas dos elefantes ou mosquitos do que na fita «*Os Mistérios do Continente Negro*, invulgar produção da UFA com cenas de canibalismo»²⁵³? A flora e a fauna nas colónias portuguesas chamaram igualmente a atenção dos produtores deste género de *Kulturfilm*. Em agosto de 1928, a revista *De Cinema* (n.º 4) tinha noticiado a chegada a Lisboa de uma «missão suíça de naturalistas» com o propósito de obter a autorização e o apoio para estudar a fauna e a flora angolana com o objetivo de produzir um documentário cinematográfico. Realçaram as «facilidades» que obtiveram de «tanta gente, a especializar o sr. Ministro das Colónias e os Almirantes Gago Coutinho e Ernesto de Vasconcellos». O *Cinéfilo* destacou *O Cinema Zoológico do Brasil*: «Um documentário sôbre as serpentes», publicando um extenso comentário do realizador Wolfram Junghans sobre a sua experiência. O texto da autoria de Junghans, que também realizou *A Abelha Maia* (*Die Biene Maja und ihre Abenteuer*, 1926), é precedido pelo seguinte parágrafo introdutório:

É extremamente interessante estudar a vida dos reptis, os seus costumes, a maneira como se reproduzem e a fôrma como se atacam uns aos outros e se defendem. Por esse motivo, o sr. Wolfram Jungham [sic] filmou-os num dos estúdios da Ufa, transformado, para o caso, em viveiro. O cinema torna-se assim num auxiliar da ciência.²⁵⁴

Em fevereiro de 1929, o *Cinéfilo* transmitiu más notícias de um importante centro do *Kulturfilm*: o «“Cinema Suíço para a Escola e o Povo”, com sede em Berne, sofreu uma grande perda. Toda a sua documentação fílmica, que representava um valor cultural de primeira ordem, foi destruída pelo fogo»:

²⁵² *Cinéfilo*, II, 60, 14/12/1929, pp. 10-11.

²⁵³ *A História do Cinema vista através de Filmes Castello Lopes, L.da*, I, I Exposição Internacional de Arte Cinematográfica, Estoril, 1943, p. 11.

²⁵⁴ *Cinéfilo*, II, 36, 27/04/1929, p. 14.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Esta instituição tinha sido fundada em 1921. O seu fim era introduzir na grande massa e, sobretudo, nos meios juvenis uma serie de verdadeiros bons filmes, assim como auxiliar, por meio da imagem viva, a luta contra as doenças e epidemias. Desde 1927, não se limitavam a comprar filmes de qualidade e a pô-los à disposição do público, pois começavam também a empregar o material nas escolas, segundo princípios metódicos. De acôrdo com outras organizações do filme docente, criara-se um sistema de empréstimo que obteve a aprovação internacional. Estava prestes a aparecer um novo catálogo de filmes docentes, mas o manuscrito foi destruído pelo fogo, bem como mais de 300.000 metros de película e 100.000 clichés dispositivos que se alugavam em série para conferências públicas.²⁵⁵

A perda «desta obra, que passava por ser uma das melhores documentadas da Europa», foi considerada não «só nacional, para os suíços, mas internacional porque enluta os bons cinéfilos de todo o mundo».

Além das atividades suíças, também o constante e impressionante *output* alemão de filmes culturais, durante os últimos três anos da década de 20, foi realçado pelo *Cinéfilo* recorrendo a informação da revista *Film Kurier*: «Em 1929, na Alemanha, produziram-se 728 filmes documentários de ensino e educação, num total de 412.803 metros. Neste número não estão compreendidos os filmes de réclamo ou de propaganda. Em 1928, a Alemanha tinha produzido 808 filmes de ensino (445.059 metros). Em 1927, a produção fôra de 870 filmes de ensino (445.000 metros)»²⁵⁶.

Nesta estatística destaca-se o papel da UFA, que, em 1929, contribuiu com 116 filmes (52 277 metros) neste setor, seguida pela Cabinet-Film com 36 filmes (5391 metros) e pelas companhias Reuss-Tierfilm com 26 filmes sobre o mundo animal (8590 metros) e Hubert Schonger também com 26 filmes, embora mais longos (12 544 metros).

Seguramente existem mais notícias sobre produção do *Kulturfilm*; escasas são as fontes sobre a sua recepção alemã em Portugal. A atenção dos críticos estava focada nas longas-metragens repletas de estrelas de Hollywood e Neubabelsberg.

²⁵⁵ *Cinéfilo*, II, 26, 16/02/1929, p. 20.

²⁵⁶ *Cinéfilo*, III, 77, 08/02/1930, p. 22.

No entanto, existem algumas exceções. No Tivoli estreou, ainda no ano da sua produção, *A Sinfonia de Uma Capital (Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, 1927)*, de Ruttmann, que, na altura, recebeu muitos elogios na recensão de António Lopes Ribeiro no *Diário de Lisboa*:

A obra que Walther Ruttmann realizou para a «Fox-Europa-Produktion», de colaboração com Carl Mayer e Karl Freund não é um documentário: – é um poema, um grande poema sinfónico que só um artista de raça podia realizar. Cinema, *A sinfonia duma capital* impõe-se como uma obra-prima, digna de ilustrar a história artística do século; e, como nenhuma outra sintetiza, sem artifício nem ambiguidade, tudo o que a música, a pintura ou a poesia apenas poderiam sugerir por induções complexas, localizações insuficientes ou pretenciosas descrições, recamadas de retórica, mais ou menos reais, mas sempre incompletas. [...] Como sinfonia que é, – salva a propriedade das palavras, escolhidas apenas por comparação, – o filme obedece a uma batuta e segue uma partitura [...].²⁵⁷

Ribeiro observou igualmente o efeito de identificação que o filme exerce sobre o público, nomeadamente que o «espectador deixa de ser espectador para participar da própria acção: é arrastado pela locomotiva, numa vertigem; levanta-se com o operário, trabalha com ele, almoça com ele; esbarra com a multidão que cruza as ruas; obedece, automaticamente, como ela, à ordem dos sinaleiros; passeia, janta, diverte-se [...]». Na opinião de Ribeiro, o filme é, sob o ponto de vista sociológico, mais claro que todos os tratados:

Os factos são-nos apresentados com a mesma desfaçatez com que a vida nô-los depara, sem atenuar a crueza dos detalhes, acentuando-a mesmo, para que o filme seja também uma lição da vida, de fácil compreensão e apreensão. Imparcial... dentro dos limites que a *kultur* impõe a todo o bom alemão, Ruttmann não mostrou somente os aspectos mais favoráveis de Berlim; é até notável a sua preocupação em não nos dar nenhum dos seus aspectos monumentais. Mostrou-nos o método dos serviços, a actividade industrial e comercial, a assiduidade às escolas e aos estádios, factores que, mesmo ladeando com as misérias e as vulgaridades de Berlim, são seguros meios de propaganda.

²⁵⁷ António L. Ribeiro no *Diário de Lisboa*, in *Retrospectiva do Cinema Alemão 1927-1934*, p. 5.

A recepção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

Assim, todos os povos podem ver que, lá como cá, a vida se repete, uniformemente bela – beleza feita de acção e não de perfeição.²⁵⁸

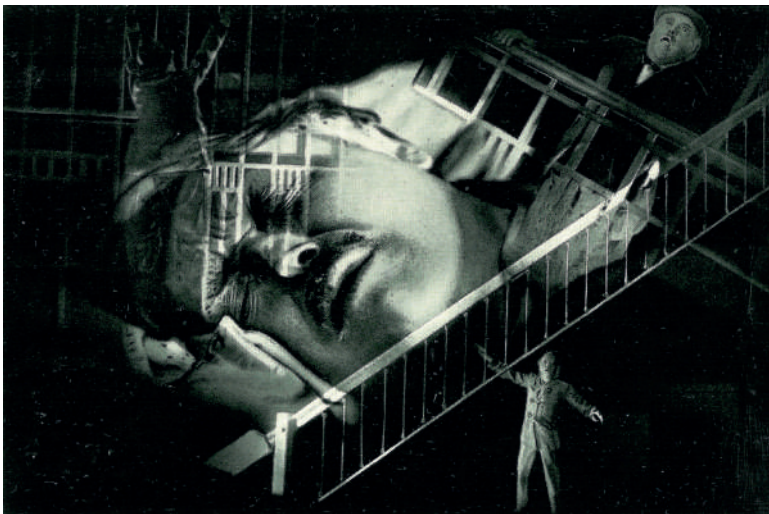
Ainda 20 anos mais tarde, *A Sinfonia de Uma Capital* é «onde Berlim se mostra integralmente no seu despertar, no seu agir, no seu progressivo adormecer. Neste filme o essencial, o cinegráfico é o ritmo. É também isto que Ruttmann entende, mas as suas teorias só encontram total desenvolvimento depois do advento do sonoro» (Pelayo, 1947: 33).

Não há registo, na época, da exibição de outro projeto comparável de género híbrido: *Homens ao Domingo* (*Menschen am Sonntag*, 1930), uma produção de cineastas talentosos, como Kurt e Robert Siodmak (realização) e Billy [Samuel] Wilder (argumento) que iriam emigrar nos anos 30, continuando as suas carreiras em Hollywood. Este filme do modesto *Filmstudio 1929* (Moriz Seeler/Berlim), foi uma das últimas películas mudas e parece um documentário com um elenco de atores e atrizes não profissionais. No entanto, o resultado, com o apoio de Eugen Schüfftan (*Os Nibelungos*, *Metropolis*) como *camera-man*, pode ser considerado *nouvelle vague*, *avant la lettre*.

O filme psicanalítico de Georg Wilhelm Pabst, *O Estranho Caso do Professor* (*Geheimnisse einer Seele*, 1928), teve igualmente uma notável recepção em Portugal. Estreou em Lisboa a 15 de maio de 1929, no Central Cinema. Na Alemanha obteve ótimas críticas após a sua estreia, mas não foi um grande sucesso nas bilheteiras (cf. Fraenkel, 1956: 193). Essa produção «híbrida» foi rotulada «Kulturfilm» e «psychoanalytisches Kammerspiel» em seis atos. Foi exibido pela primeira vez a 24 de março de 1925 no Gloria-Palast de Berlim, e apesar da sua classificação: «educativo para o povo» («volksbildend»), banido para exibição nas escolas. Certamente, o filme segue a tradição dos chamados «Aufklärungsfilm» (filmes dos factos da vida) que muitas vezes utilizavam um pretexto educativo para mostrar sexo explícito no ecrã.

Esta abordagem não se verifica em *O Estranho Caso do Professor Matias*. O crítico A. de A. do *Cinéfilo* confirmou que só a cinematografia era capaz de expressar a linguagem dos sonhos, permitindo assim a participação do espectador (Ilustr. 23).

²⁵⁸ António L. Ribeiro no *Diário de Lisboa*, in *Retrospectiva do Cinema Alemão 1927-1934*, p. 6.



Ilustr. 23 – *O Estranho Caso do Professor Matias* (1928)

Pabst, pondo em scena êste caso, teve em vista levar a efeito o que apenas é possível no cinema: animar o fantasmagórico, materializar um sonho, e conseguiu-o. O sonho de Matias é angustioso, alucinante, esmagador. Como geralmente em todo o sonho, neste desaparecem as noções do tempo e do espaço, quebram se as leis da física, o paciente transporta-se num segundo aos sítios mais distantes, assiste aos quadros mais espantosos e bizarros e participa dêles. [...] O sonho é, cinegráficamente, a essência dêste filme, em que as sobreposições, algumas delas admiráveis, atingem o primor. A confissão ao médico, em que se recordam passagens do sonho, já não oferece, sob tal ponto de vista, o mesmo interesse. Quanto à convicção, levada ao espírito do espectador, da eficácia do método freudiano, por meio deste filme, nada diremos.²⁵⁹

Contrariamente ao teor de algumas recensões alemãs (cf. Bär, 2005: 591-596), o crítico português analisa e avalia a produção rigorosamente segundo critérios da cinematografia. Cautelosamente, recusa pronunciar-se sobre a questão se o *medium* é adequado para apresentar convincentemente o método freudiano, tendo o próprio Sigmund Freud manifestado as suas reservas (cf. Bär, 2008). Todavia, Otto Rank, na sua análise do *Estudante de Praga* (1913), publicada na revista *Imago* (1914), sugere a existência de semelhanças

²⁵⁹ *Cinéfilo*, II, 40, 25/05/1929, p. 7.

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

entre o modo de sonhar (*Traumtechnik*) e a apresentação cinematográfica (*Kinodarstellung*) que produzem imagens de difícil expressão verbal:

Talvez se verifique que a representação cinematográfica, que em muitos aspectos nos lembra a técnica do sonho, exprime também certos factos e relações psicológicas, que o poeta muitas vezes não consegue pôr em palavras claras, numa linguagem visual clara e óbvia, facilitando-nos assim a sua compreensão.²⁶⁰

Uma vez que a receção da obra de Freud foi tardia em Portugal, sobretudo a relação da psicanálise com a literatura e as outras artes²⁶¹, o filme de Pabst chegou cedo demais para provocar um debate sobre esta temática.

É de realçar que o *Cinéfilo* dedicou muito espaço ao desenvolvimento da cinematografia de outras nações. Neste contexto, não são apenas elogiados os filmes ficcionais da UFA, mas também o *Kulturfilm* alemão. Em junho de 1929 publicou o artigo «A Cinematografia Cultural Alemã» de Hermann Grieving. Desde 1928 (e também na era nazi), Grieving foi diretor da secção *Kulturfilm* da UFA e nessa altura a imprensa alegou que tinha havido um retrocesso nas produções deste género. No seu contributo para o *Cinéfilo* afirma que o «principal inimigo da cinematografia cultural reside no sistema de apresentar duas grandes películas dramáticas no mesmo programa, sistema posto em prática por grande número de cinemas, no intento de intensificar a atracção exercida sobre o público» (Grieving, 1929: 4). Por falta de espaço disponível na programação, os empresários na Alemanha só aceitavam películas de carácter cultural «até duzentos metros de comprimento e isso só com o fim único de obter uma redução no imposto dos espectáculos». Como outra causa deste problema aponta a «falta de escrúpulo de algumas casas produtoras, que se servem do nome de película cultural para meros fins de propaganda, o que representa

²⁶⁰ «Vielleicht ergibt sich, daß die in mehrfacher Hinsicht an die Traumtechnik gemahnende Kinodarstellung auch gewisse psychologische Tatbestände und Beziehungen, die der Dichter oft nicht in klare Worte fassen kann, in einer deutlichen und sinnfälligen Bildersprache zum Ausdruck bringt und uns dadurch den Zugang zu ihrem Verständnis erleichtert» (Rank, 1914, pp. 97-98).

²⁶¹ *Os Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) de Freud foi a primeira publicação portuguesa das suas obras em 1932: *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, Lisboa: Ática. Na sua introdução, o tradutor, Osório de Oliveira, explica ao leitor que o autor não é um individuo imoral. Cf. também: Luís Varela Aldemira (1935) *A Arte e a Psicanálise*, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, Limitada.

um descrédito para as mesmas películas». Grieving não tenciona recorrer ao «auxílio do Estado», mas aposta na produção de filmes de qualidade. Informa que «das oficinas da UFA saiem todos os anos entre setenta a oitenta películas culturais» e que algumas destas películas exigiram «prolongadíssimos períodos de produção – seis e oito meses em muitos casos»:

O mercado alemão não precisa de um número tam elevado de películas culturais. O pedido de obras dêste género vem, em primeiro lugar, dos mercados estrangeiros, especialmente, caso curioso, dos Estados Unidos da América do Norte. O rigor científico e o escrupuloso cuidado do pormenor são qualidades essencialmente alemãs, ou pelo menos mais desenvolvidas na Alemanha do que nos outros países, e isto dá em resultado gozarem as películas culturais alemãs, em toda a parte, de um crédito invencível (Grieving, 1929: 4).

Obviamente, Hermann Grieving pretende fazer publicidade ao seu produto e à «marca alemã», relembrando que, contrariamente ao uso na Alemanha e noutros países, o filme cultural e educativo nos Estados Unidos é projetado nas universidades e em outras instituições de ensino. Ainda em março de 1938, Grieving afirmou que um filme que só os intelectuais gostam de ver não é um *Kulturfilm*. Contudo, aposta na cinematografia sonora que permitirá abordar temas e usar materiais inacessíveis até então ao cinema mudo, «por causa da excessiva complicação das legendas a que seria necessário recorrer»:

Como se sabe, a Ufa está construindo cinco grandes estúdios de cinematografia sonora e, ao mesmo tempo, terá à sua disposição aparelhos transportáveis para a impressão de fitas sonoras. Língua, cantos e costumes de povos exóticos, dos quais até agora só havia sido possível reproduzir a imagem, poderão ser objecto, ao mesmo tempo, de uma reprodução sonora (Grieving, 1929: 4).

Neste âmbito, Grieving constata e prevê mais dificuldades com a aplicação da nova tecnologia no «campo dramático» do que no «campo cultural».

Outra vertente do *Kulturfilm* liga estes dois «campos»: desde os primórdios da sétima arte, as adaptações literárias de produção alemã captaram o interesse dos espectadores. Já em 1913 foi produzida a adaptação da famosa peça de Schiller *Guilherme Tell (Die Befreiung der Schweiz und die Sage vom Wilhelm Tell)*, provavelmente o primeiro filme alemão que estreou em Portugal

após a Grande Guerra, em 1919. Em 1923 a *Cine-Revista* chamou a atenção para as «**GRANDES OBRAS DO TEATRO E DA LITERATURA NO CINEMA**», entre elas vários projetos alemães: «**O mercador de Veneza** – Esta peça genial de Shakespeare vai aparecer no “écran”, filmada pela casa de Berlim “P. Fellner” e com interpretação de Henry Porten no papel feminino. **Viagens de Gulliver** – A casa alemã Czenepy-Film tenciona adaptar num “film” os celebres contos assim intitulados. [...] **Othelo** – Adaptação da genial peça de Shakespeare. Edição alemã. Interpretes principais: Emil Yannings [sic] (“Othelo”), Werner Kraus [sic] (“Iago”) e Ica Lenski (“Desdemona”)»²⁶².

Othello (1922), uma adaptação da UFA de Dimitri Buchowetzki, foi bem recebida pelo *Jornal dos Cinemas*:

Otelo. – A obra de Shakspeare [sic] universalmente conhecida. Pelicula alemã, meticulosamente reconstituída, usando a mise-en-scene especial que a técnica alemã possui para este genero de peliculas. O grande actor Jennings's [sic] no protagonista, apresenta um trabalho de valor. Prejudica-o somente a realização do personagem que não tem a elegância que a obra da Shekaspeare [sic] criou em sua volta. O desempenho é soberbo por todos os artistas. Nuns momentos talvez demasiado comico. Boa pelicula entretanto que agrada a todos pela sua riqueza. [...] Werner Krauss tem no Iago uma grande criação.²⁶³

A «*mise-en-scène* luxuosa, que é o principal atractivo deste film», os «esplendidos interiores» e a «magnificante decoração» agradaram também à revista *Porto Cinematográfico*, que criticou os lapsos ortográficos na apreciação anterior. O comentário sublinha mais uma vez a atuação de Jannings [não Jennings's] e que os alemães são «especialistas nos films de reconstituição historica»²⁶⁴.

Além disso, o *Cinéfilo* destaca versões alemãs de *Hamlet* (Schall, 1921) com Asta Nielsen; *Macbeth* (1922) também de Buchowetzky e com Jannings e Krauss; *O Sonho de Uma Noite de Verão* (Neumann, 1925) e *As Alegres Comadres de Windsor* (Berger, 1925)²⁶⁵. *Fausto* e *Tartufo* de Murnau foram

²⁶² *Cine-Revista*, VII, 72, maio 1923, p. 5.

²⁶³ *Jornal dos Cinemas*, n.º 11, junho 1923, p. 171.

²⁶⁴ *Porto Cinematográfico*, IV, 11, junho 1923, p. 13.

²⁶⁵ *Cinéfilo*, I, 3, 30/06/1928, p. 14.

outras adaptações de peças de teatro apreciadas pelo público português. Só em outubro de 1928, a revista *Cine* anuncia *Tartufo* (*Tartüff*, 1925) no Central Cinema de Lisboa:

A realização é de Murnau. Quem não conhece êste realizador celebre? «Ultimo dos Homens» e «Fausto», são dois filmes que, entre nós, se exibiram e obtiveram um inusitado sucesso. Foi Murnau que os animou com a sua magnifica visão e o seu grande saber. Que será «Tartufo»? Outro sucesso, evidentemente. Da interpretação basta dizer que, entre outros nomes consagrados, figura o de Emil Jannings, o maior actor cinematográfico de todo o mundo.²⁶⁶

O «Balanco de Estreias» que o *Cinéfilo* publicou, após a primeira semana de dezembro de 1928, constatou que Carl Mayer extraiu elementos da «imortal obra de Molière»:

O notável scenarista alemão aproveitou um ou outro edisódio da obra-prima francesa, fixando apenas a essência. Emil Jannings, antes de embarcar com rumo à Califórnia, quis presentear a Europa com uma criação de valor – e deus-nos *Tartufo*. A sua interpretação do eterno hipócrita é deveras curiosa; tem instantes superiores, como a da confissão da Elmira, durante o chá. A sua silhoueta de ave agourenta é inolvidável. Há uma pequenina falta de overlapping – quando Tartufo sai do seu quarto e se dirige para o de Elmira – que quâsi passa despercebida; no entanto, assinalamo-la. A artista que é Lil Dagover foi, com muito acêrto, Elmira, a espôsa de Orgon, papel que Werner Krauss se houve primorosamente. [...] A realização de Friedrich [sic] Wilhelm Murnau é qualquer coisa de muito grande e de muito bom. É um triunfo para o objectivismo, conquanto encerre, em raros momentos, relâmpagos subjectivistas. [...] As decorações de Hertl[h] e Rohril [Röhrig], que com Wurm, foram os scenógrafos da *Morte Cansada*, são sóbrias e adequadas; pena é que o cenário em miniatura, do palácio, seja tam infeliz.²⁶⁷

Revisitado e revisto com mais distanciamento, Mota da Costa (M. da C.), também do *Cinéfilo*, defendeu que esta versão de *Tartufo*, «vagamente

²⁶⁶ *Cine*, Ano I, n.º 5, outubro de 1928, p. 22.

²⁶⁷ *Cinéfilo*, I, 16, 08/12/1928, pp. 6-7.

A receção do cinema mudo de expressão alemã durante os anos 20

inspirado em Molière», «não é talvez a melhor criação do intérprete de Variedades, mas é sem dúvida uma curiosa realização de Murnau, cheia de suavidade e subtileza»²⁶⁸.

No final dos anos 20, após uma década de exposição de filmes de diversos géneros, temas e estilos e da crescente disponibilidade de informação sobre a cinematografia de expressão alemã, tanto a crítica como o público português adquiriram mais conhecimentos desta produção e destes estilos multifacetados. Criou-se uma expectativa através dos sucessos de vedetas e realizadores do cinema alemão, sobretudo da UFA, que também levou a uma valorização da sétima arte e, implicitamente, ao reconhecimento da sua tecnologia e da sua estética próprias.

²⁶⁸ *Cinéfilo*, IV, 135, 21/03/1931, p. 7.

3. Destaque para o realizador Fritz Lang

Besides *The Cabinet of Dr Caligari*, German Expressionist cinema is often synonymous with Fritz Lang: *Der Müde Tod*, *Dr Mabuse der Spieler*, *Die Nibelungen* and *Metropolis* are the titles one associates with a distinctly German film style in the 1920s. This is paradoxical, considering that Lang always denied having been an Expressionist film maker; even during the heyday of UFA's Expressionist export successes in the early part of the decade. The 'misunderstanding' underscores Lang's emblematic status, but also complicates the question of Weimar cinema's stylistic identity, for Lang's work could equally stand for eclecticism and diversity [...] (Elsaesser, 2000: 145).

Na recepção do cinema mudo de expressão alemã não é fácil destacar um realizador entre nomes soantes como Paul Wegener (1874-1948), Robert Wiene (1873-1938), Ernst Lubitsch (1892-1947), Friedrich W. Murnau (1888-1931), Georg W. Pabst (1885-1967) ou Erich von Stroheim (1885-1957). As obras cinematográficas do austríaco von Stroheim como ator e realizador em Hollywood obtiveram, na sua maioria, grandes elogios da crítica portuguesa. Esta popularidade e esta fama foram devidas à sua emigração para os Estados Unidos em 1909, anterior à Primeira Guerra Mundial (Ilustr. 24).

Em 1930, I. Sequeira Nazareth do *Cinéfilo* dedicou um extenso tributo à «Vida e obra de Eric von Stroheim», que ocupa várias páginas ilustradas em três números consecutivos²⁶⁹.

Num duplo obituário, que preenche três páginas do *Cinéfilo* n.º 135 (21/03/1931), os desaparecimentos de Friedrich W. Murnau e Lupu Pick (1886-1931) são assinalados como «duas grandes perdas agora sofridas pela

²⁶⁹ *Cinéfilo*, III, 83, 22/03/1930, pp. 10-14; *Cinéfilo*, III, 84, 29/03/1930, pp. 10-13; *Cinéfilo*, III, 85, 05/04/1930, pp. 10-14.



Ilustr. 24 – Eric von Stroheim.
Porto Cinematografico, Ano III,
N.º 11/12, junho a julho de 1922

sétima arte». Com recurso à crítica francesa (Pierre Desclaux), o autor deste artigo (M. da C. / Mota da Costa) recapitula a carreira de Murnau como cineasta, guiado pelo famoso dramaturgo e amigo Max Reinhardt (1873-1943): «Na hora em que Lubitsch era considerado o melhor, o maior encenador cinegráfico, Murnau veio, modestamente, afirmar que a sua técnica, especialíssima, cheia de inovações, ía muito além da do realizador de *O Partiota*»²⁷⁰.

Contudo, a obra paradigmática de Fritz Lang, enquanto realizador da UFA, teve um impacto imediato em Portugal, onde quase todos os seus filmes foram exibidos na época, sem grandes atrasos. A continuação do seu trabalho nos Estados Unidos incluía até o género *Western*, mas sobretudo o filme policial. Na sua obra *Underworld USA*, de 1972, Colin McArthur dedica um capítulo ao influente realizador, porque considera a arte de Fritz Lang «a mais intransigentemente sombria de toda a história do cinema» (McArthur, 1990: 72). Esta afirmação baseia-se no pressuposto de que os seus famosos filmes dos anos 20, como *Dr. Mabuse* e *Metrópolis*, que «mostram o desespero da humanidade, a sensação da presença do mal e de forças onnipotentes que o provocam», devem ser «o ponto de partida para a compreensão dos filmes de Fritz Lang» (McArthur, 1990: 72). Certamente, a sua obra e a sua ascensão no

²⁷⁰ *Cinéfilo*, IV, 135, 21/03/1931, p. 7.

cinema alemão espelham todas as tendências da cinematografia na República de Weimar de uma forma quase alegórica.

3.1 O percurso do realizador

Friedrich Christian Anton Lang (1890-1976) nasceu em Viena a 8 de dezembro de 1890, filho de um reputado arquiteto. Após a conclusão do liceu em 1906, iniciou o curso de Engenharia na Escola Superior Técnica para agradar ao pai, mas a sua paixão era a pintura. Devido a irreconciliáveis conflitos de interesses e modos de vida, Lang saiu da casa dos pais em 1908 e viajou pelo mundo. Durante as breves, embora intensas, fases de estudos artísticos, enquetou amizade com o pintor Egon Schiele. Em 1913, fixou-se em Paris, onde aperfeiçou as suas qualidades artísticas na escola de pintura de Maurice Denis e na Académie Julien para estudar desenho. Quando tinha dinheiro, passava os seus tempos livres no cinema, porque estava muito interessado em filmes, de um ponto de vista profissional. A erupção da Primeira Guerra Mundial surpreendeu-o em França, de onde partiu no último comboio para Bruxelas. Foi preso na fronteira, mas conseguiu evadir-se e regressar a Viena.

Entre 1915 e 1917 participou voluntariamente na guerra e, atingido várias vezes, foi condecorado e promovido a oficial. Na frente russa, ficou gravemente ferido e passou o resto dos atos bélicos hospitalizado. Estas experiências, «a *angst* própria da sua classe social e o mal-estar generalizado que afectava os artistas e intelectuais europeus, especialmente os alemães, na década de 1920, levaram-no, como ele mesmo escreveu, a “idolatrar a tragédia”» (McArthur, 1990: 72). Enquanto convalescia, Lang dedicou-se a escrever novelas e argumentos cinematográficos; alguns dos quais foram aproveitados sobretudo pelo realizador Joe May, que rodou, por exemplo, *Casamento no Clube Excêntrico* (*Die Hochzeit im Ekzentrik Klub*, 1917), *Hilde Warren e a Morte* (*Hilde Warren und der Tod*, 1917) e *Das Indische Grabmal* (*O Túmulo Índio*, 1921). O seu argumento para *Die Pest in Florenz* (*A Peste em Florença*, 1919) foi utilizado por Otto Rippert.

Ao ser desmobilizado, conheceu e tornou-se amigo de Erich Pommer, que nessa altura chefiava a importante empresa produtora Decla-Bioscop. Foi através de Pommer que a carreira de Lang como realizador foi lançada: possibilitou as filmagens dos seus próprios argumentos após uma aprendizagem

como assistente de Joe May na produção em oito partes intitulada *Die Herrin der Welt* (*A Soberania do Mundo*, 1919). Entre 1919 e 1921 dirigiu também os filmes *Halbblut* (*Mestiço*), as duas partes de *Die Spinnen* (*As Arranhas*): *Der Goldene See* (*O Lago de Ouro*) e *Das Brilliantenschiff* (*O Navio de Brilhantes*), *Der Herr der Liebe* (*O Senhor do Amor*), *Hara-Kiri*, *Das Wandernde Bild* (*O Quadro Andante*) e *Kämpfende Herzen* (ou *Vier um die Frau*). Os dois últimos, baseados em argumentos seus e de Thea von Harbou, com quem casou em 1922, após o seu divórcio do ator Rudolf Klein-Rogge. Através do casamento com a sua colaboradora, Lang adquiriu a nacionalidade alemã; a esposa iria preparar os argumentos para todos os seus filmes durante o «período alemão». As películas *Halbblut* e *Der Herr der Liebe* são consideradas perdidas, outras não entraram no circuito comercial português.

3.2 Os filmes mudos que criaram a reputação de Fritz Lang em Portugal

No caso de *As Aranhas Negras*, «“film” de aventuras, em 5 jornadas (15 partes)»²⁷¹, exibido a partir de 12 de março de 1922 no Olimpia do Porto, e pouco mais tarde no Eden de Lisboa, trata-se provavelmente da produção de Erich Pommer (Decla Bioskop AG) *Die Spinnen* (1919/20). Realizado por Fritz Lang, a película apresenta episódios exóticos e perigosos da vida do aventureiro, desportista e milionário Kay Hoog, sempre sob ameaça das «aranhas», uma organização criminosa comparável com *Les Vampires* (1915/6) de Louis Feuillade. A produção impressiona pelas gigantescas arquiteturas, tais como, antes, só tinham sido vistas em filmes históricos italianos.

Em 1923, uma produção alemã de Joe May, provavelmente *Das wandernde Bild* (1920), realizado por Fritz Lang, obteve uma receção bastante favorável:

Caprichos de Milionaria. – Película alemã da «May Film», nela se mostra que uma mulher para ser feliz, deve amar a casa e o marido e não querer viver independente. É bem posta em scena, tendo por vezes scenas dum efeito magnifico, posto que a «mise-en-scene» seja um pouco pesada, como é habito entre os alemães. A fotografia é muito nitida, sendo a interpretação bem conduzida,

²⁷¹ *Cine-Revista*, VI, 61, junho 1922, p. 5 e *Cine-Revista*, VI, 62, julho 1922, p. 5.

apontando-se como unico defeito o de Mia May, já ser pesada para ingenua, sendo apesar disso o seu trabalho, bastante bom.²⁷²

A fama de Fritz Lang em Portugal começou com a estreia de *O Doutor Mabuse (Doktor Mabuse, der Spieler, 1922)*, a 20 de fevereiro de 1924, que antecipou a sua produção anterior *A Morte Cansada (Der Müde Tod, 1921)*. Exibida pela primeira vez em 1925, foi anunciada pela distribuidora Castello Lopes Limitada como fazendo parte do elenco de «super-produções alemãs», junto com *O Conde de Charolais* de Joe May, *Lucrecia Borgia* e *Lady Hamilton* de Richard Oswald. As «puríssimas, embora macabras, imagens do filme de Fritz Lang» mereceram-lhe uma invulgar reexibição no cinema Condes, apreciada pelo *Cinéfilo*, em fevereiro de 1930, como «gôso espiritual e estético»: «um extraordinário acontecimento para todo o público cinéfilo» e «admiradores daquele grande realizador»²⁷³. Inicialmente, esta reexibição estava programada para novembro de 1929, mas a UFA enviou ao seu representante exclusivo em Portugal, Raul Lopes Freire, um telegrama informando-o de que os direitos da firma Castello Lopes tinham caducado: «Diz-se que a cópia nova fôra adquirida em Espanha»²⁷⁴. A *Cinegrafia* nem menciona o facto de se tratar de uma reexibição, elogiando o «argumento cheio de fantasia, cuja síntese é: *a morte é invencível*»:

Em volta deste axioma, Fritz Lang realizou o filme. [...] «A Morte» materializada, cansada de matar, dá um dia de tréguas e percorre o mundo. Entra numa casa onde estão uns noivos. Invejosa da felicidade daqueles, não resiste á tentação de exercer o seu poder e mata o noivo. Transporta-o á sua mansão. A noiva, tomada de desespero, procura «A Morte» e ao encontra-la, diz-lhe que o Amor pode mais do que ela. Como prova do contrário, «A Morte» dá-lhe a guarda três velas acesas, que representam outras tantas vidas amorosas e diz-lhe que se ela conseguir evitar que a luz se extinga, lhe restitui o noivo. As velas consomem-se e as luzes apagam-se. Compreende então que não se pode resistir aos seus desígnios e implora á «Morte» que a deixe ir fazer companhia ao seu bem amado.²⁷⁵

²⁷² *Jornal dos Cinemas*, n.º 13, julho de 1923, p. 220.

²⁷³ *Cinéfilo*, III, 77, 08/02/1930, p. 26.

²⁷⁴ *Cinéfilo*, II, 66, 23/11/1929, p. 4.

²⁷⁵ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 20, 20/02/1930, p. 14.

Sendo «a morte» em alemão uma palavra masculina, foi representada neste filme, «macabro e triste», pelo ator Bernhardt Goetzke. A resenha considera os cenários adequados e a fotografia muito boa. «Como realização, nada temos a apontar, a não ser as cenas passadas na China, com o tapete voador, cenas inverosímeis e dos contos das “Mil e uma noites”».

Em retrospectiva, Carlos Queirós coloca este filme no seu contexto cinematográfico expressionista:

A Morte Cansada!... – Vocês lembram-se, com certeza, da impressão que lhes causou essa melodramática demonstração de virtuosismo cinematográfico, cheia de sombras terríficas, de tochas macabras e de gestos simbólicos. Era assim mesmo, – e era preciso que fôsse assim. Raras vezes os temas fantásticos inspiravam aos realizadores daquela época a produção de filmes que não fôssem ridículos, tanto pelo entrecho como pela técnica, e a *Morte Cansada* conseguiu provar (como o *Gabinete do Dr. Caligari*, *O Canto do Amor Triunfante*, o *Estudante de Praga* e poucos mais), que a ausência do ridículo depende da maneira como fôr dada a emoção, isto é: da inteligência do realizador.²⁷⁶

Naturalmente, a recepção contínua dos seus filmes durante uma década tornou a obra de Fritz Lang a mais conhecida entre os realizadores alemães.

Com 31 anos, Lang transformou-se, graças a *A Morte Cansada*, num dos mais célebres cineastas de expressão alemã. Também a fusão da Decla com a UFA, oficializada em 1922, contribuiu para um período próspero na vida do realizador. Após a emigração de Ernst Lubitsch e da vedeta Pola Negri para os Estados Unidos no mesmo ano, os financiadores da UFA, Von Strauss e Hugenberg, apostaram principalmente em três pessoas-chave: Erich Pommer, que assumiria as funções de director-geral da UFA, Willy Fritsch, o jovem ator, e Fritz Lang, o realizador.

Alegoricamente, *A Morte Cansada* ilustra a luta entre Eros e Thanatos, ou como um intertítulo explica: «amor» pode ser «forte como a morte». Este filme apresenta uma constelação órfica invertida, na qual uma rapariga encontra um misterioso estrangeiro (a personificação da morte) e pede-lhe o regresso do seu falecido namorado. Numa visão, a rapariga vê-o junto com outras almas, entrar num outro mundo, separado por um alto muro. Utilizando a técnica de

²⁷⁶ Carlos Queirós, «In Memoriam de Fritz Lang», *Imagem*, I, 17, 19/12/1930, p. 12.

dupla exposição, estas almas são representadas por duplos transparentes dos seus corpos. Num ambiente gótico com muitas velas acesas que simbolizam as vidas humanas, a rapariga faz um pacto com a morte com a intenção de se sacrificar pelo namorado. Reunidos na morte, a sua personificação perde o aspeto assustador, uma vez que é só o instrumento de um poder superior que determinou um prazo para todas as vidas. Na cena final, a alma do namorado sai do corpo para começar, junto com a alma da rapariga, uma nova vida no além.

Siegfried Kracauer relembra que o filme *A Morte Cansada* – na adaptação anglo-americana intitulado *Destiny* ou *Fate* – só obteve a aprovação da crítica alemã após o elogio da receção francesa de que a obra era «truly German» (Kracauer, 1947: 89). Para caracterizar a humanização da morte nesta produção, Kracauer considera os meios cinematográficos mais importantes que a ação e alerta tanto para a força como para o perigo das imagens²⁷⁷.

Na sua tentativa de comprovar a filosofia expressionista-romântica de Fritz Lang, o crítico Paul M. Jensen atribuiu ao filme uma «certa mística» e «profundidade psicológica». Os efeitos especiais, embora elementares, são bem executados e integrados na ação²⁷⁸. Junto com *O Gabinete do Dr. Caligari*, René Clair liga esta obra de Lang (na adaptação francesa intitulada *Les trois lumières*) à nascedoura do «cinema cerebral»²⁷⁹.

Tal como *A Morte Cansada*, o filme *O Doutor Mabuse* baseia-se num romance de Norbert Jacques publicado em folhetins no *Berliner Illustrierte Zeitung*, o jornal alemão mais lido na época. A adaptação de Fritz Lang foi

²⁷⁷ «The imagery rather than the plot brings the humane character of Death to the fore. [...] Precisely by humanizing the agent of Fate, the film emphasizes the irrevocability of Fate's decisions. Different pictorial devices serve an analogous purpose; it is as if the visuals were calculated to impress the adamant, awe-inspiring nature of Fate» (Kracauer, 1947: 91).

²⁷⁸ «Generally, *Der müde Tod* minimises the techniques of editing in favour of photography and set decoration, although the latter are emphasised and abstracted only when called for by the plot. [...] Though the special effects are elementary, they are pleasantly performed and well-integrated into the plot» (Jensen, 1969: 27).

²⁷⁹ «[...] *Caligari* vint affirmer qu'il n'était d'intéressante vérité que la subjective. Il eût fallu des ménagements. On aime croire fou ce docteur au chapeau pointu. Mais *Les trois lumières* nous prouvèrent aussitôt qu'une telle folie était fort raisonnée. D'où quelque scandale. Il faut en prendre son parti. Le cinema cerebral est créé. Nous devons admettre que la nature remaniée est au moins aussi expressive que la nature «naturelle». Les décors, la lumière, le jeu des acteurs, leur visage même, artificiellement composés, forment un ensemble dont l'intelligence se plaît à se savoir maîtresse» (Clair, 1970: 70).

noticiada e publicitada com largo relevo. A primeira parte de *Doutor Mabuse*, intitulada «Uma Imagem do Tempo (contemporâneo)» (Ein Bild der Zeit), foi estreada com grande sucesso a 27 de abril de 1922 no UFA-Palast; a segunda («Inferno») no dia 26 de maio²⁸⁰. Até ao final desse ano, a narrativa fílmica do criminoso *mastermind* chegou aos ecrãs de países como a Áustria, a França, o Reino Unido e os Estados Unidos. Houve problemas com a censura que mandou cortar algumas cenas e interditou a visão a menores de 18 anos; na Dinamarca o filme foi proibido. Lang considerou a sua produção um *thriller* mas também um retrato de como o crime progrediu na Alemanha após a Primeira Grande Guerra. O filme reflete o ambiente de desmoralização, no qual o desespero e o vício corresponderam à perda desta guerra. Nesta atmosfera, um criminoso como o Dr. Mabuse podia prosperar. O realizador viu na psicologia desta personagem semelhanças com o conceito do super-homem de Nietzsche. Além disso, os cinéfilos entre os espetadores devem ter reconhecido as feições de Fantômas na caracterização de Mabuse (cf. Bär, 2016).

Entre 1913 e 1914, quando Lang residia em Paris, Louis Feuillade tinha apresentado uma série de cinco filmes destacando este maquiavélico criminoso²⁸¹. Nos anos 20, a publicidade de *Dr. Mabuse der Spieler* ilustra perfeitamente a proveniência da inspiração do realizador austríaco. No entanto, Kracauer (1947: 81) apresenta esta figura como tirano contemporâneo (*contemporary tyrant*), estabelecendo uma ligação direta entre filme e fascismo alemão:

Dr. Mabuse's family likeness to Dr. Caligari cannot be overlooked. He, too, is an unscrupulous master-mind animated by the lust for unlimited power. This superman heads a gang of killers, blind counterfeiters and other criminals, and with their help terrorizes society – in particular the postwar multitude in search of easy pleasures. Proceeding scientifically, Dr. Mabuse hypnotizes his presumptive victims – another resemblance to Dr. Caligari [...].

²⁸⁰ Em Portugal os títulos foram diferentes e algo curiosos: «O Tratado do Comercio» (1.ª parte) e «As Trapaças do Jogo» (2.ª parte).

²⁸¹ Cf. *Fantômas* (1913), *Juve contre Fantômas* (1913), *Le Mort Qui Tue* (1913), *Fantômas contre Fantômas* (1914), *Le Faux Magistrat* (1914). Devido ao grande sucesso, Feuillade rodou posteriormente *Les Vampires* (1915-1916), uma série não sobre vampiros, mas sobre um temível sindicato homónimo de criminosos.

«... and Hitler», como o autor tenta demonstrar, citando excertos da brochura que acompanhou o filme.

Em retrospectiva, o médico, escritor e pintor Celestino Gomes relembra ainda a seqüela de *Dr. Mabuse, der Spieler*, também dirigido por Fritz Lang: *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933). Banido por Goebbels na Alemanha Nazi, este filme sonoro estreou primeiro em Viena e em Paris, mas também em Portugal no mesmo ano da sua produção. Gomes admite que a película, considerada como caso clínico, não tem interesse no «quadro nosológico das psicoses», mas «é ainda um documento cinematográfico magnífico», evocando as precursoras expressionistas:

«O Testamento do Dr. Mabuse», evocador das tentativas inesquecíveis da «Morte Cansada» e de «Metropolis» que logo suscitaram as réplicas cubistas do «Gabinete do Dr. Caligari» e da «Inhumaine» e vai, com certeza, impressionar pela sua atmosfera de contínua vibração, pela sua seqüência de solavancos, excedida de acção que por vezes se desdobra para logo se reencontrar – tem esta marca inconfundível de Fritz Lang que paira resolutamente entre o realismo quase absoluto [...] e a fantasia mais desvairada [...] (Gomes, 1958: 190-191).

O êxito de *Doutor Mabuse* convenceu Pommer e a UFA a financiarem um projeto anterior de Lang, a adaptação cinematográfica da epopeia dos Nibelungos, também em dois episódios: *A Morte de Siegfried* (*Siegfrieds Tod*) e *A Vingança de Kriemhild* (*Kriemhilds Rache*), ambos de 1924. Em 1925, foi lançada uma curta versão com música de Wagner. Apesar da crise económica, não foram poupados meios para esta produção que foi inteiramente rodada em estúdio apesar da preferência do realizador por *décors* naturais. O filme *Os Nibelungos* obteve elogios de Gustav Stresemann, que era chanceler em 1923, tendo recebido o Prémio Nobel de Paz em 1926, mas foi também apreciado pelo admirador Adolf Hitler. O poder sugestivo dos quadros de Lang deve-se à história da transmediação e receção do mito dos Nibelungos (o *Nibelungenlied* data do início do século XIII). Em comparação com as óperas de Richard Wagner do século XIX, a obra cinematográfica de Lang é um dos pontos de referência mais importantes para a receção desta matéria no século XX. Só em eventos de retrospectiva se pode ver a versão fílmica dos *Nibelungos* e o seu tratamento do «mito nacional alemão», contra o pano de fundo da tensão entre a democrática República de Weimar e o emergente Nacional-Socialismo.

Esta tensão que também se manifesta na relação entre Thea von Harbou, responsável pelo roteiro, e Fritz Lang, é reveladora tanto para o processo criativo de transmediação do mito dos Nibelungos, como para sua instrumentalização política.

No seu livro *From Caligari to Hitler*, Kracauer critica o fatalismo inerente e os ornamentos humanos como elementos estruturais utilizados no fascismo para consolidar o poder absoluto. Considera as declarações do realizador relativamente à expressão da cultura nacional do filme como antecipação da propaganda de Goebbels.

Lang nunca gostou da abordagem e das alegações de Kracauer e defendeu a sua obra inspirada numa noção proveniente do Romantismo:

Na minha opinião, esse livro está errado numa data de coisas e tem feito muito mal, principalmente junto dos jovens. Quando faço filmes, limito-me a seguir a minha imaginação. Quando fiz *Die Nibelungen* quis mostrar que a Alemanha estava à procura dum ideal no seu passado, mesmo naqueles horríveis tempos depois da primeira guerra mundial, em que o filme foi feito. [...] Para contrariar esse pessimismo, filmei uma obra sobre a lenda épica de Siegfried, de modo a que os alemães encontrassem um modelo no seu passado e não, como o Senhor Kracauer sugere, para invocar o aparecimento duma figura política como Hitler, ou qualquer estupidez desse género. O meu tema era o da herança lendária alemã, tal como o de *Metropolis* era o da Alemanha do futuro e tal como *Frau im Mond* era um olhar sobre a Alemanha na era dos foguetões.²⁸²

A receção entusiástica de *Os Nibelungos* em Portugal começou muito antes da estreia do filme em dezembro de 1925 no cinema Tivoli, contribuindo para a fama do realizador.

Em 1927 segue-se *Metropolis*, a epopeia expressionista de ficção científica *par excellence* que iria ter um grande impacto na cinematografia mundial.

Uma inspiração para *Metropolis* veio certamente dos arranha-céus que Lang viu na sua viagem aos Estados Unidos, outra reside nos conceitos do argumento, escrito e publicado por Thea von Harbou. O resultado desta «aventura mais longa da história do cinema», como a publicidade caracterizou o

²⁸² Fritz Lang em *Focus on Film*, n.º 20, 1975, pp. 43-51, cit. in *Ciclo Fritz Lang na América*, 1983, p. 49.

projeto, foi a obra cinematográfica mais dispendiosa da época, que quase arruinou a UFA. Os custos da realização da cidade futurística, impressões criadas por Schüfftan²⁸³, eram menos elevados comparados com as partes superior e subterrânea de Metropolis que Pommer mandou construir em Babelsberg. Segundo a UFA (versão aliás contestada por Lang) a produção, cuja estreia foi finalmente celebrada a 10 de janeiro de 1927, teria custado cerca de 5,1 milhões de marcos que as receitas nas bilheteiras não colmataram. Marcou o auge e ao mesmo tempo o declínio da produção alemã devido à emigração de grandes atores, realizadores e técnicos para a fábrica dos sonhos nos Estados Unidos, onde o filme foi um êxito.

Em Lisboa estreou no dia 7 de abril de 1928, com o aparato da gala e da orquestra de Pedro Blanco a acompanhar a exibição. Ficou nos anais da história uma vez que o local escolhido foi o antigo Teatro S. Luiz, que passou, a partir desta ocasião, a ser exclusivamente sala de cinema. Até a *Invicta Cine*, cujas preferências eram nitidamente para produções de Hollywood e de França (com a coluna «De Paris»), considera *Metropolis* uma «grandiosa película, verdadeira maravilha de cinematografia alemã», «um monumento de arte moderna que marca um grande passo no progresso da Sétima Arte»²⁸⁴. Aparentemente, a sua importação implicou «enormes encargos e sacrifícios» por parte de Raul Lopes Freire, cujo «espírito verdadeiramente moderno e audacioso» possibilitou a exibição do filme em Portugal. Em junho de 1928, após apresentação no Salão Olimpia do Porto, a *Invicta Cine* dedicou duas páginas à «mais discutida obra de Fritz Lang», classificando-a «uma grande e maravilhosa película que impõe o cinema germânico pela superioridade da sua realização». Em primeiro lugar valoriza o argumento de Thea von Harbou com a tese «Entre o cérebro e o braço deve existir sempre o coração», elogiando a esposa do realizador, «conhecêdora como ninguém das poderosas faculdades cinematográficas de seu marido» (Ilustr. 25):

Thea von Harbou imaginou um fantástico palácio destinado a servir de habitação a um mosquito. E assim, no decorrer do *film*, temos a impressão de visitar

²⁸³ Eugen Schüfftan concebeu efeitos visuais especiais para *Metropolis*. Das suas ideias inovadoras destacam-se a utilização de miniaturas da cidade, uma câmara num baloiço, e sobretudo o processo «Schüfftan», no qual o uso de espelhos criou a ilusão de atores em cenários de miniatura. Esta nova técnica foi aplicada também dois anos mais tarde no filme *Blackmail* (Hitchcock, 1929).

²⁸⁴ *Invicta Cine*, VI, 38, 15/05/1928, p. 15.

Destaque para o realizador Fritz Lang

as dependências encantadoras do palácio, onde a monotonia, resultante da ausência de moradores, se torna quase imperceptível pelo requinte de beleza com que o realizou o arquitecto.²⁸⁵



Ilustr. 25 – Thea von Harbou.
Cinéfilo, III, 120, 06/12/1930, p. 6

Enquanto o argumento é criticado por ter situado a ação num futuro remoto, a realização de Fritz Lang «merece a admiração de todos» pela «grandiosidade, nevrose» e «concepção artística». Segundo a apreciação anónima da *Invicta Cine*, esta «sinfonia pesada» será apreciada por um público culto, mas «pode não agradar às nossas plateias»:

«Metropolis» é um verdadeiro monumento de arte, um formidável exemplo de realização. Não marca uma escola, e eu sou de opinião de que em cinema ha talento, ha genio, mas não ha regras mas ante a sua formidável apresentação não tenho receio de classificar Fritz Lang de idealista superior, que a grande massa não compreende mas, cujas teorias eu sinto, no meio da vertigem arrepiante do nosso século em que os nervos muitas vezes suplantam o cérebro e põem de lado o coração [...].²⁸⁶

²⁸⁵ *Invicta Cine*, VI, 39, 01/06/1928, p. 2.

²⁸⁶ *Invicta Cine*, VI, 39, 01/06/1928, p. 3.

Escaparam ao crítico os perigos do idealismo superior inerente desta obra, sugerindo uma estética elitista que pode eventualmente justificar um líder, um intermediador supremo entre cérebro e braço²⁸⁷. Confirma que Fritz Lang conseguiu transmitir a «ideia perfeita duma cidade ultra-moderna», não poupando elogios para a interpretação dos atores principais Brigitte Helm e Fritz Rasp.

Após o fracasso financeiro causado pela produção de *Metropolis*, Lang fundou a sua própria companhia – Fritz Lang Film GmbH – e celebrou um contrato com a UFA, confirmando a elaboração e a distribuição de futuras obras. Obviamente tinha de adiantar o ambicioso e dispendioso projeto *A Mulher na Lua (Frau im Mond)* e realizar *Espiões (Spione, 1928)* com um orçamento bastante modesto. Este filme, baseado mais uma vez num argumento seu e de Thea von Harbou, foi rodado no espaço de quatro semanas e estreou em março de 1928, reunindo quase todos os géneros antes experimentados: ficção científica, policial, viagens e aventuras.

Kracauer comparou a constelação das figuras e as implicações políticas com as características atribuídas ao filme *Dr. Mabuse*:

[...] the mystery thriller *Spione (The Spy, 1928)*, shared two traits with his *Dr. Mabuse*. It featured a master spy who, like Mabuse, led several different lives: besides the spy, he was also the president of a bank and a music-hall clown. And exactly like *Dr. Mabuse*, this new film refrained from conferring moral superiority upon the representatives of the law. Espionage and counterespionage were on the same level – two gangs fighting each other in a chaotic world. Yet there was one important difference: while *Dr. Mabuse* had incarnated the tyrant who takes advantage of the chaos around him, the master spy indulged in the spy business for the sole purpose, it seemed, of spying. He was a formalized Mabuse devoted to meaningless activities. By emphasizing this figure, the film reflected the neutrality prevalent during that period – a neutrality which also manifests itself in the absence of any distinction between legal and illegal pursuits and in a prodigal abundance of disguises. No character was what he appeared to be. This constant change of identities was appropriate to denote a state of mind in which the paralysis of the self interfered with any attempt at

²⁸⁷ Apesar do esplendor visual de *Metropolis*, a reconciliação entre patrão e operário na cena final causou polémica na Alemanha. Em retrospectiva Lang confessou: «O filme é falso, a conclusão é falsa, e já não a aceitava quando realizei o filme» (*Cahiers du Cinema*, n.º 99, setembro de 1959).

self-identification. As if to fill the void, Lang piled up sensations which conveyed no meaning (Kracauer, 1947: 150).

Espiões foi um sucesso comercial, a protagonista Gerda Maurus, cuja beleza era universalmente admirada, tornou-se uma nova estrela no firmamento da UFA e amante de Fritz Lang. O filme não só serviu como inspiração para Alfred Hitchcock, mas também para as adaptações cinematográficas dos romances de Ian Fleming sobre as aventuras de James Bond. O êxito de *Espiões* nas bilheteiras permitiu finalmente a conclusão do projeto de ficção científica. Anteriormente as rodagens de *A Mulher na Lua*, Lang e von Harbou estudaram intensamente a astronomia e o voo espacial. Leram tanto obras de Ptolomeu e Flammarion como livros de ficção científica trivial. Como consultores conseguiram o escritor Willy Ley e os professores Fritz von Opel e Hermann Oberth, cujos desenhos de trajetórias balísticas se conservaram no filme. A estreia desta viagem à lua teve lugar a 15 de outubro de 1929 no UFA Palast, com uma celebração que fazia lembrar a de *Metropolis*. *A Aquila* até referenciou a notícia da construção de um «foguetão de grande alcance» pelo Professor Oberth: «A “Ufa” e Fritz Lang são, como já dissemos, os financiadores desta experiência»²⁸⁸. Comentando a sua exibição em Londres, a revista mensal *Civilização* considerou *A Mulher na Lua* o «último grande filme mudo», cujo «efeito produzido nos espectadores foi além de todas as expectativas»: «Todos os jornais dedicaram ao filme de Fritz Lang colunas e colunas de elogios. A imprensa cinematográfica, criticando de mais e lembrando o corte de algumas fortes cenas de amor, é de opinião que, uma vez êsses cortes feitos, *A Mulher na Lua* será um negócio admirável para Inglaterra»²⁸⁹.

Todavia, o filme voltou a não corresponder às expectativas do público e do próprio realizador. O seu realismo convenceu, mas Lang tinha recusado apresentar uma produção sonora quando o filme mudo já estava ultrapassado. Numa entrevista recordou os seus problemas com a UFA:

Quando acabei as filmagens (inícios de 29) a UFA pediu-me para sonorizar algumas partes do filme – efeitos sonoros para o lançamento do foguetão, etc. Um dos directores da companhia tinha estado em Nova Iorque, visto os primeiros

²⁸⁸ *Aquila*, II, 24, 26/10/1929, p. 25.

²⁸⁹ *Civilização*, 28, outubro 1930, pp. 103-104.

filmes sonoros e estava entusiasmadíssimo com a novidade. Mas eu sentia que o som mataria o estilo do filme.²⁹⁰

A Mulher na Lua marca a rutura final do realizador com a UFA, mas não com o diretor Erich Pommer, que Lang reencontraria no exílio em Paris. De facto, Pommer pode ser considerado uma figura-chave do cinema alemão na época de ouro.

No seu artigo com o título algo fúnebre «In Memoriam de Fritz Lang» (1930), Carlos Queirós tenta uma rápida análise retrospectiva da sua obra, cuja continuação vê ameaçada pelo cinema sonoro. Inclui fotos dedicadas à revista *Imagem* e ao público português pelo realizador e a sua esposa e argumentista Thea von Harbou, evocando além da *Morte Cansada*, os *Nibelungos*, cuja primeira parte considera obra-prima: «outra feição do “fantástico”, mas já serena, com menos literatura e mais beleza pictoral». Em *Metropolis* convence o «“fantástico científico”: As grandes construções arquitectónicas, os prodígios de engenharia, a beleza dinâmica duma cidade apocalíptica!... A fábrica, as pontes, o quadro eléctrico, a scena da inundação, o “gong”, a Brigitte Helm...». Segundo Queirós, foi com o «fantástico policial» de *Espiões* «que Fritz Lang atingiu o cume da grande montanha: Prodigioso de técnica, assombroso de ritmo, dir-se-ia – na sua essência, por assim dizer musical –, um *crescendo* wagneriano, regido por uma batuta de génio»²⁹¹. O crítico considera o regresso ao «fantástico científico» em *Mulher na Lua* o início do declínio na carreira de Fritz Lang (Ilustr. 26).

Ainda em 1960, a revista *Filme* citou o crítico António Lopes Ribeiro que, no *Diário de Lisboa* e no *Kino*, analisou *Sinfonia de Uma Capital* e o recente filme *Mulher na Lua*, ao qual «não fazem falta os sons». Lopes Ribeiro revela-se admirador de Lang e da «sua metaestabilidade entre a megalomania germânica e a sua sensibilidade estética; entre o “kolossal” e o “delicato”»:

Porque Fritz Lang, com as suas máquinas poderosas, os seus edifícios gigantescos, as suas esmagadoras multidões, é um delicado, um romântico, um sentimental – quase um latino. [...] Ao contrário de Pabst, frio, dissecador de

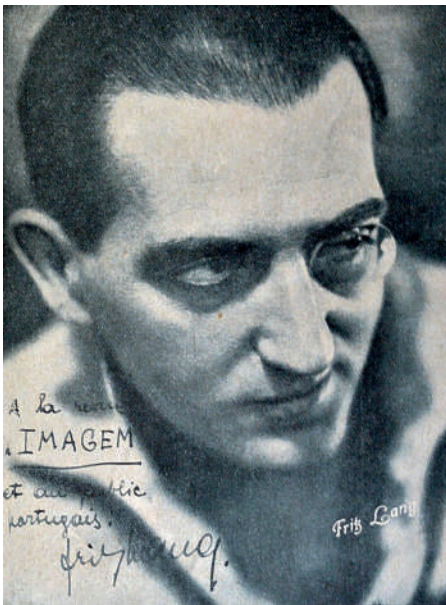
²⁹⁰ *Focus on Film*, 1975, n.º 20, 1975, pp. 43-51. Cit. in *Ciclo Fritz Lang na América*, 1983, p. 57.

²⁹¹ Carlos Queirós, «In Memoriam de Fritz Lang», *Imagem*, I, 17, 19/12/1930, p. 12.

Destaque para o realizador Fritz Lang

realidades bestiais (que ele aliás brutaliza na melhor das intenções), Fritz Lang não explora e tem horror ao feio. É um artista-construtor, um homem que sabe dar forma e força ao sonho, esculpindo em sombra e luz fantásticos motivos.²⁹²

Todavia, com o produtor Seymour Nebenzal que não gozava da melhor reputação, mas tinha apoiado o filme *Homens ao Domingo* (*Menschen am Sonntag*, 1930), Lang aproximou-se do estilo de Pabst e também tematicamente, realizando *Matou!* (*M.*, 1931). O argumento resultou, como era habitual, de uma colaboração com Thea von Harbou, e demonstra uma pesquisa exaustiva sobre o crime, a polícia e a psiquiatria. Neste psicograma de um assassino de crianças, o protagonista (Peter Lorre) é torturado pelos seus próprios impulsos demoníacos que expressa numa cena impressionante no final do filme: «Eu quero fugir. Tenho de fugir. Vejo-me sempre obrigado a percorrer as ruas e anda sempre alguém atrás de mim. Esse alguém sou eu, sou eu a perseguir-me a mim próprio, e não posso escapar-me». Tal como em *Dr. Mabuse* e *Metropolis*, Lang recorre ao motivo do duplo (*Doppelgänger*) para



Ilustr. 26 – Fritz Lang.
Imagem, I, 17, 09/12/1930, p. 12



Ilustr. 27 – *M* – *Matou!*
Cinéfilo, IV, 167, 31/10/1931, p. 7

²⁹² N.S. «O Cinema Alemão e a sua retrospectiva», *Filme*, 16/07/1960, p. 42.

mostrar a patologia de um indivíduo, perseguido por forças exteriores (policia, membros do crime organizado) e interiores que não consegue dominar.

Contrariamente às previsões de Queirós, esta experiência com o cinema sonoro foi um sucesso, como confirma um crítico do *Cinéfilo* (J.N.G.), declarando que seria «justificada a expectativa que precede toda a produção». Após a estreia no dia 10 de novembro de 1931, no São Luiz, classifica «*Matou* acima de esse outro filme policial, também belo, que foi *Espiões*»:

Fritz Lang, que se tornou talvez mais sóbrio e comedido no emprego da técnica cinegráfica, se se amoldou, sem esforço visível, à modelação sonora, se mesmo neste campo apresenta uma inovação lógica e curiosa, que é a de definir em imagens simultâneas com a voz, as narrativas verbais das personagens, a obra, que a sua esposa Thea von Harbou delineou sobre um motivo que comoveu o mundo inteiro, é não só um completo e profundo estudo criminalista, como também um documento sólido de psiquiatria.²⁹³

No artigo «Como trabalha Fritz Lang», António Lopes Ribeiro observou que a sua obra é «a única que reúne em proporções iguais as qualidades técnicas e artísticas exigidas ao espectáculo cinematográfico». As palavras iniciais desta publicação do *Animatógrafo* não deixam dúvidas:

Fritz Lang nasceu realizador de filmes como podia ter nascido músico ou poeta. O cinema corre-lhe nas veias com o viço e a regularidade do verdadeiro sangue. A sua inteligência e a sua cultura estão organizadas *cineamatograficamente*, com a precisão e a nitidez dum bom *découpage*. Basta conversar com êle meia hora para que a nossa admiração por êle seja igual á que sentimos pelas suas obras. Não exageramos, – temos a consciência firme de não exagerar – considerando-o o mais completo, o mais íntegro, o mais poderoso animador de imagens de ambos os continentes.²⁹⁴

A fama da cinematografia de Lang chegou também às colónias portuguesas. Na revista quinzenal *Cine Africa*, concebida em 1933, seguindo o formato das conhecidas congêneres de Portugal, apareceram imagens e pequenas

²⁹³ *Cinéfilo*, IV, 169, 14/11/1931, p. 8.

²⁹⁴ «Como trabalha Fritz Lang» (A.L.R.), *Animatógrafo*, Ano I, N.º 3, 17 de abril 1933, p. 10.

notícias sobre as vedetas Lilian Harvey, Brigitte Helm, Marlene Dietrich, Luíz Trenken [sic] e Willy Fritsch, o «astro» da UFA, interprete dos magistrais filmes *Espiões* e *Mulher na Lua*»²⁹⁵ (Ilustr. 28).

Quanto à influência de Fritz Lang sobre realizadores portugueses, Silva Ribeiro constatou:

Leitão de Barros, autor de *Nazaré*, *Praia de Pescadores*, de 1929, saudado pela crítica pelas suas qualidades estéticas, onde era visível a influência das cinematografias soviética e alemã (países onde havia estado, juntamente com António Lopes Ribeiro, contactando aí com grandes cineastas como Fritz Lang e Eisenstein), na insistência do grande plano, nos efeitos de montagem e na valorização da fotografia enquanto elemento dramático. Em 1930 filma *Lisboa, Crónica Anekdotica*, obra bem recebida pela crítica. Ainda nesse ano aparece *Maria do Mar*, porventura o filme que reúne maior consenso entre os críticos (Silva Ribeiro, 2011: 210).

Quando a revista *Celulóide* divulgou a notícia da morte de «um dos maiores directores da história do cinema» em 1976, Lang foi recordado pela recusa de



Ilustr. 28 – Willy Fritsch.
Cine Africa, n.º 2, 13 fev. 1933, p. 13

²⁹⁵ *Cine Africa*, n.º 2, 13 de fevereiro 1933, p. 13.

«assumir a direcção da indústria cinematográfica nazi em 1933». Na altura, a sua obra realizada após a emigração para os Estados Unidos ficou mais em foco do que «dois dos maiores clássicos da idade de ouro do cinema alemão – “Metropolis” e “M”»²⁹⁶.

Tanto as recorrentes reexibições dos seus filmes na Cinemateca Portuguesa e em cineclubes como a publicação de muitos artigos e livros sobre Fritz Lang em português são testemunhos da longevidade do interesse geral pelo realizador e da grande estima da crítica.

²⁹⁶ *Celulóide*, Ano XIX, Vol. XX, n.º 228 (agosto de 1976), p. 14.

4. O fascínio de Neubabelsberg

O fascínio de Neubabelsberg, comparável com a fábrica dos sonhos em Hollywood, e a crescente atratividade dos estúdios da UFA tiveram causas e consequências multifacetadas: a internacionalização, o sistema de produção, distribuição e exportação de filmes, as tendências de monopolização e centralização da indústria cinematográfica alemã (a UFA), a publicidade, o estrelato, entre outras.

Na década dos anos 20, a ideia de que o cinema era um lugar para sonhos, desejos, fantasias e utopias, tornou-se comum. Kracauer via o cinema como o local onde as «meninas da loja» podiam viver fantasias não realizadas. Na segunda das suas «Três pequenas reflexões» («Drei kleine Betrachtungen», 1921), intitulada «O substituto dos sonhos» («Der Ersatz für Träume»)²⁹⁷, o poeta austríaco Hugo von Hofmannsthal descreve o ser humano alienado pelo trabalho uniforme nas fábricas, que o torna, ele próprio, uma máquina, uma ferramenta entre ferramentas. Segundo este escritor, os trabalhadores procuraram no cinema um substituto para os seus sonhos e «pretendem preencher a sua imaginação com imagens, imagens fortes nas quais se resume a essência da vida; que são formadas, por assim dizer, de dentro do espectador». Porque «a vida lhes deve tais imagens»²⁹⁸.

Em 1931, foi publicada em Berlim a tradução do manuscrito de um romance de Ilja Ehrenburg intitulado *A Fábrica de Sonhos* (*Die Traumfabrik*) que deu o nome ao fenómeno. O visionamento de um filme e os mecanismos de identificação por parte dos espectadores foram comparados com um devaneio, que se refere a desejos e medos profundos, muitas vezes de difícil articulação

²⁹⁷ Hofmannsthal, Hugo von. (1921). «Drei kleine Betrachtungen». Em *Novellen*, vol. 38. Wien: Druckerei der Neuen Freien Presse. Carl Herrmann.

²⁹⁸ «Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt; die gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen. Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig» (Hofmannsthal, 1955: IV, 44).

linguística. Consequentemente, o fornecimento de imagens em movimento que alimenta o imaginário coletivo das massas foi considerado como o verdadeiro tema da produção cinematográfica, tanto em Neubabelsberg como em Hollywood: o filme reproduz, cria e exhibe sonhos coletivos, torna o inconsciente coletivamente acessível (cf. Bär, 2008: a posição crítica de Freud perante a psicanálise no cinema).

O estudo académico sobre as estrelas de cinema e a sua função na indústria cinematográfica começou tarde, comparado com o interesse do público pelas estrelas, que tem sido constante desde a década de 1910. Nos estudos cinematográficos, o livro *Stars* de Richard Dyer, publicado em 1979²⁹⁹, é considerado uma obra seminal para a análise do *stardom*. Dyer combina abordagens semióticas e sociológicas para chegar a um quadro abrangente da fenomenologia do estrelato e das ligações dos espectadores a figuras de ecrã que não funcionam só como «modelos». As estrelas do cinema também caricaturam e comentam. Contudo, a maioria dos relevantes estudos, como os de Powdermaker (1950) ou de DeCordova (1990), não se concentram no *Kino* de Neubabelsberg e da UFA, mas nos *movie stars* da fábrica dos sonhos de Hollywood cuja fama se manteve inalterada até aos nossos dias³⁰⁰.

4.1 A internacionalização

Em 1927, a UFA convidou, para uma visita aos seus estúdios em Neubabelsberg, os representantes de 52 nações estrangeiras acreditadas em Berlim. Entre os convidados estava o embaixador português. Nessa altura, a *Ilustração* divulgou os seguintes dados relacionados com a indústria cinematográfica alemã: «3:600 cinemas com total de 1.600:000 lugares e a média

²⁹⁹ Dyer, Richard (1979). *Stars*. London: British Film Institute. Cf. também: Dyer, Richard (1986). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Macmillan.

³⁰⁰ Por exemplo: Powdermaker, Hortense (1950). *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Studies the Movie Makers*. Boston: Little, Brown and Company; DeCordova, Richard (1990). *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana: University of Illinois Press; Bock, H.-M., Töteberg, M. (1992). *Das Ufa-Buch: Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik: die internationale Geschichte von Deutschlands grösstem Film-Konzern*. CineGraph, Hamburgisches Centrum für Filmforschung. Frankfurt a. M.: Zweitausend-eins; Beyer, Friedemann (1992). *Die Gesichter der UFA: Starportraits einer Epoche*. München: Wilhelm Heyne Verlag.

diária de espectadores de 900:000. Preço médio do lugar são 75 pfeninges, sendo o rendimento anual dos cinemas de 240 milhões de marcos»³⁰¹. Comparados com a estatística referente aos Estados Unidos, estes números podem ser considerados baixos³⁰², mas não no contexto europeu. No verão de 1928, Berlim tornou-se definitivamente a capital do cinema europeu. Foi o palco do Congresso Internacional do Cinema (20-25 de agosto), no qual, segundo o *Cinéfilo*, «estiveram representados dezassete países e a que assistiram uns mil congressistas». A dimensão cultural e também política deste evento evidenciou-se numa moção da Associação Nacional dos Produtores Cinematográficos da Alemanha que foi aprovada por unanimidade nos seguintes termos:

Durante estes últimos anos, diversos filmes que ofendiam a honra nacional de certos países foram postos em scena e projectados. Os produtores alemães, reconhecendo o papel que podem desempenhar os cinemas na reconciliação e na união das nações, assim como no progresso da civilização, recusaram-se sempre a projectar semelhantes filmes. Dirigem-se hoje às organizações dos outros países com êste apelo, que rogam que se publique nos seus órgãos oficiais: Os delegados das organizações de todos os países, reunidos em Berlim, no primeiro Congresso Internacional de Produtores, dirigem-se a todos os produtores do mundo para lhes declarar que decidiram não mais projectar filmes humiliantes para uma nação ou ofensivos do sentimento nacional de um povo. Recusando alugar tais filmes, pedimos a todos produtores das diferentes nações que adaptem as suas produções às necessidades reais do Cinema. As organizações de produtores aqui reunidas, consideram que o Cinema não deve ser posto ao serviço de uma política, mas deve ser um lugar de recreio e de instrução. Verificando perfeitamente a influência que pode ter um filme sobre as massas e a grande responsabilidade que pesa sobre êles, tomaram esta resolução, a fim de servir o bem estar e a compreensão mutua das nações. Esperamos que as organizações de produção não representadas neste Congresso concordem connosco e prestem o seu concurso aos nossos esforços

³⁰¹ *Ilustração*, II, n.º 39, 01/08/1927, p. 29.

³⁰² «Nos Estados Unidos: 14:700 salas, com total de 7.600:00 lugares ou seja uma média quotidiana de 6.000:000 de espectadores. O preço médio do lugar é equivalente a 1 marco oiro alemão, ou seja um rendimento anual de 3.000.000:000 de marcos» (*Ilustração* II, n.º 39, 01/08/1927, p. 29).

tendentes à paz geral entre as nações. O mundo de hoje deseja uma reconciliação e não uma provocação.³⁰³

Nem cinco anos mais tarde, com a tomada de posse de Hitler como *Reichskanzler* em 1933 e perante a subsequente fundação de uma secção cinematográfica (*Reichsfilmkammer*) sob controlo de Goebbels, estas boas intenções dos produtores alemães foram meras utopias. Contudo, no final da década de 20, Avelino de Almeida sublinhou que o «internacionalismo financeiro e artístico na obra cinematográfica todos os dias se impõe como sendo a forma de melhor se atingir o objectivo de uma produção com a dupla segurança da sua qualidade e da sua colocação através do mundo»:

Por mais de uma vez, temos aludido às combinações germano-francesas, à aliança italo-alemã, ao entendimento germano-russo, à colaboração de espanhóis com alemães e franceses, ao apêlo de ingleses ao concurso de artistas continentais, etc. Não há nem pode haver um esplêndido isolamento, salvo, até há pouco, o do longínquo Japão, pois que até a própria Rússia já se vai entendendo com a Alemanha. As relações franco-alemãs são das mais activas, tanto sob o ponto de vista financeiro como artístico. É numeroso o grupo de artistas dos dois países que filmam em ambos êles, alemães trabalhando em França e franceses na Alemanha.³⁰⁴

O director do *Cinéfilo* evoca este cenário colaborativo perante as tendências isolacionistas da cinematografia portuguesa «para que caíam as escamas dos olhos dos que imaginam ser fácil criar e desenvolver entre nós a indústria cinematográfica, limitando-nos á chamada “prata da casa”». Também refere a opinião do produtor alemão Wengeroff, que «financiou, em grande parte, o *Napoleão*, de Abel Gance», no contexto da competição do «bloco europeu» com Hollywood:

– Há um cinema americano, de mentalidade americana e que possui qualidades enormes. A essa produção é precioso opor uma produção europeia organizada.

³⁰³ *Cinéfilo*, I, 9, 22/09/1928, p. 6.

³⁰⁴ Avelino de Almeida, «O bloco europeu e as nossas aspirações», *Cinéfilo*, I, 17, 15/12/1928, p. 3.

*Isto não é uma declaração de guerra, é uma necessidade, e os americanos são os primeiros a compreendê-la... Mas para fazer alguma coisa de útil e de sólido, é necessário agruparmo-nos... Procurei, pois, constituir, entre os principais produtores de filmes na Europa, um entendimento para trabalho em comum.*³⁰⁵

Todavia, esse «entendimento» não foi fácil, como reportou a *Ilustração* já em 1926, referindo o «fracasso que há pouco sofreu Abel Gance com o seu filme “Napoléon”», devido à falência da casa Hugo Stinnes e da Westi-Consortium: «Indignadamente, certos jornalistas [franceses] reclamam que se isole de capitais o grande Abel Gance, a quem acusam de realizar por conta de alemães, um filme em que, apresentando Bonaparte conquistador do mundo, tendia a assacar à França as ideais imperialistas que esta reprova à Alemanha»³⁰⁶.

Além da colaboração no grupo franco-alemão Albatros-Wengeroff, do qual resultou o drama histórico *Cagliostro* (1929), os vários projetos de Wengeroff incluíram um «entendimento» com Max Glass, fundador da Terra Film, e duas películas em preparação, encenadas pelo realizador francês Tourneur e pelo russo Tãiroff. De facto, a *Cinegrafia* confirma que na «Alemanha, como de resto em todo o mundo, estão, actualmente, em moda os filmes de assuntos russos»³⁰⁷. Para Avelino de Almeida, as palavras de Wengeroff e a sua abordagem internacional «são para ponderar»:

Meditem-nas os interessados na questão do Cinema e que supõem que ela apenas se resolve com diplomas no Diário do Governo. Reflitam sôbre o assunto os

³⁰⁵ Avelino de Almeida, «O bloco europeu e as nossas aspirações», *Cinéfilo*, I, 17, 15/12/1928, p. 3.

³⁰⁶ *Ilustração*, I, 5, 01/03/1926, p. 26.

³⁰⁷ A revista *Cinegrafia* menciona essa tendência no contexto da estreia portuguesa do filme *Os Servos* (*Die Leibeigenen*): «Os Servos são uma adaptação da peça Os Danicheffs que, nos teatros de Alem-Reno, obteve um grande êxito, não tendo sido menor aquele que esta produção da Eichberg-Film-UFA tem alcançado em todos os países, para o que muito contribue o belo desempenho de Heinrich George e Mona Maris» (*Cinegrafia*, Ano I, n.º 4, 27/06/1929, p. 19). A «Super-produção de 1930», *O Diabo Branco* (*Der Weisse Teufel*), realizado por Alexander Wolkoff pela UFA, mereceu igualmente destaque (*Cinegrafia*, Ano I, n.º 24, 19/04/1930, pp. 10 e 11), tal como as produções da *Deutsch-Russische Film-Allianz* (Derrussa), na qual trabalham «artistas de quasi todas as nacionalidades». Destes artistas, a *Cinegrafia* realça a atriz «Elza Temary, uma nova vamp europeia» (*Cinegrafia*, Ano I, n.º 2, 02/05/1929, p. 5). Além disso, foi noticiado em Portugal que a «Faculdade de Ciências da Universidade de Berlim convidou o grande realizador russo S. M. Eisenstein a dirigir ali um curso sobre o cinema» (*Cinegrafia*, Ano I, n.º 20, 20/02/1930, p. 7).

que crêem que com um certo número de facilidades concedidas pelo Estado, mas sem a poderosa coadjuvação alheia, é possível, entre nós, produzir filmes com merecimento artístico e que transponham os limites do país.³⁰⁸

No final dos anos 20, a UFA atingiu o seu auge, tanto em termos de produção como em termos de internacionalização e exportação. Não surpreende que em 1927, segundo uma estatística da Câmara de Comércio de Viena, a Áustria tenha importado «396 grandes películas», das quais «197 americanas, 140 alemães, 28 francesas e apenas uma inglesa. Entre os filmes de importância secundária, que foram 732, importados, contam-se 408 americanos, 148 alemães e 119 franceses»³⁰⁹.

Em março de 1930, o *Cinéfilo* publicou «Uma estatística interessante»³¹⁰ do Ministério do Comércio dos Estados Unidos, segundo a qual a importação de 149 filmes veio de 22 países diferentes em 1929, enquanto que em 1928 a proveniência dos 194 filmes importados pelos norte-americanos tinha sido de 15 países. Destacada, a produção alemã lidera a lista dos países exportadores, embora com números já decrescentes perante a tendência «para um consumo exclusivo dos filmes indígenos»:

	1929	1928
Alemanha	46	83
Inglaterra	28	37
França	19	31
Itália	4	6
Austrália	3	0
Nova Zelândia	3	0
Áustria	2	2

³⁰⁸ Avelino de Almeida, «O bloco europeu e as nossas aspirações», *Cinéfilo*, I, 17, 15/12/1928, p. 4.

³⁰⁹ *Cinéfilo*, I, 5, 28/07/1928, p. 27.

³¹⁰ *Cinéfilo*, III, 80, 01/03/1930, p. 4.

4.2 O estrelato

Para os leitores das revistas portuguesas a principal atração da produção cinematográfica alemã provinha das estrelas da UFA cujas faces expressivas brilhavam nas capas. Em muitos artigos e livros, Portugal homenageou a figura destacada de Hollywood, Charlot³¹¹; no entanto, o interesse nos realizadores e estrelas alemãs em terras lusas aumentou com a rápida expansão deste ramo da indústria germânica a nível europeu e mundial, e mais tarde com a importação de filmes da UFA, cujos realizadores, protagonistas e estúdios em Neubabelsberg se tornaram pontos de referência. A ascendência e a internacionalização da produção alemã ficam patentes em notícias como a seguinte, de outubro de 1922:

A Alemanha está atraindo artistas de varias nacionalidades, desde que sejam verdadeiras «estrelas». Assim, a insigne actriz italiana Maria Jacobini e a famosa actriz francesa Gina Rely trabalham actualmente na capital alemã, a primeira na protagonista do «film» intitulado «A Bohemia», a segunda no «film» de grande espectáculo «Demetrius», em que interpreta o papel de «Nastja», trajando segundo a época de Ivan, «O Terrível» (seculo XVI).³¹²

Enquanto a co-produção alemã / italiana *Bohème – Künstlerliebe* (Righelli, 1923) chegou aos cinemas portugueses em 1924, Pina (1993) não refere o drama histórico *Der falsche Dimitry* (Steinhoff, 1922).

Todavia, o estrelato, a fama internacional e o *glamour* foram fatores que colocaram a UFA ao lado dos estúdios de Hollywood. Entre os atores alemães, o talento de Emil Jannings (1884-1950) foi o mais reconhecido pela crítica portuguesa (Ilustr. 29).

A *Ilustração* mencionou o «colosso do cinema alemão» e o seu «príncipesco contracto» nos Estados Unidos³¹³; a *Aquila* anunciava «postais alemães

³¹¹ Já em 1920 Charlie Chaplin é «o Artista de Hoje» (cf. *Porto Cinematográfico*, Ano II, n.º 4 e 5 de novembro 1920, p. 3). O *Cinéfilo* (I, 8, 08/09/1928, p. 28) publicou até «UM ARTIGO DE CHARLOT» do próprio Chaplin, traduzido de uma publicação do jornal *Paris Midi*.

³¹² *Cine-Revista*, VI, 65, outubro, 1922, p. 9.

³¹³ «Quando Emil Janning's [sic], o colosso do cinema alemão, voltar da América, onde foi cumprir um principesco contracto, reingressará na U.F.A. de Berlim e terá como encenador o célebre Lupu Pick criador do lilme "Rail" o primeiro que foi apresentado sem titulos» (*Ilustração*, I, 15, 01/08/1926, p. 25).



Ilustr. 29 – Actores Alemães. *Cinéfilo*, I, 6, 11/08/1928, pp. 16-17

da marca «Ross» com o seu retrato, e fotos de outros artistas de cinema. Até a revista *Invicta Cine*, cuja atenção foi focalizada em vedetas americanas e francesas, apresentou o seu «Perfil Gráfico»³¹⁴. A revista lisboeta *Cine* considerou-o um «génio», lamentando que muitos dos seus filmes fossem ainda «desconhecidos em Portugal»: «[...] facto lastimável para um país onde a Sétima Arte encontra incontestáveis adeptos e Emil Jannings quási tantos outros admiradores, mas explicável pela nossa situação geográfica que nos coloca infelizmente a margem da Europa [...]»³¹⁵. O primeiro número do *Cinéfilo* dedicou-lhe duas páginas e meia, relatando as etapas da sua carreira, desde o Deutsche Theater até *A Carne É Fraca* (*The Way of All Flesh*, Fleming, 1927). Refere a sua colaboração com Reinhardt, Wegener, Lubitsch, Krauss e Veidt, entre outros, e filmes como *A Princesa das Ostras*, *Sumurum*, *Madame Dubarry*, *Ana Bolena*, *A Mulher do Faraó* (todos de Lubitsch) e *O Gabinete das*

³¹⁴ *Invicta Cine*, VI, 41, 10/07/1928, p. 11. Este «Perfil Gráfico» inclui um pequeno retrato do ator e informação sobre as suas preferências como, por exemplo, estilo cinematográfico («o trágico-dramático»), artistas prediletos na Paramount («Pola Negri e Florence Vidor»), leitura («Goethe, Milton e Byron»), etc. Jannings pensa que o cinema «é uma arte ainda mal compreendida, mas vai já sendo de alguma forma considerada no seu justo valor».

³¹⁵ *Cine*, Ano I, n.º 1, junho 1928, p. 22.

Figuras de Cera (de Leni): «Georges Dupont, quando fez a crítica de *The Way of All Flesh*, disse: “Jannings eleva-se, nesta criação, acima de todos os actores da tela – e bem perto de Charlie Chaplin”»³¹⁶. Em 1929, o *Cinéfilo* destaca a benéfica cooperação entre Jannings e Lubitsch, tanto em Berlim como em Hollywood (Ilustr. 30):

Lubitsch e Jannings, trabalhando em colaboração, abriram novos horizontes à cinematografia alemã. Dessa colaboração artística surgiu *Madame Dubarry*, o filme que chamou sôbre o director da obra e a sua protagonista, Pola Negri, a atenção dos grandes vultos da tela e do público norte-americano. Jannings, por seu turno, obteve igual resultado com a sua interpretação do *Rei Luís*, mas sem que o seu nome figurasse entre os dos demais intérpretes. Mais tarde, apareceu nos teatros dos Estados Unidos um filme intitulado *Decepção* [*Anna Boleyn*, 1920] e no qual Jannings interpretava o papel de Henrique VIII, e foi então que o milagre por fim se realizou. O público reconheceu o valor do grande artista, como o demonstra o salário de mil dólares por semana que lhe pagava a Ufa, antes que êle se contratasse com a Paramount.³¹⁷



Ilustr. 30 – Emil Jannings.
Cinéfilo, II, 46, 06/07/1929

³¹⁶ Jorge Brum do Canto, «Emil Jannings e “A Carne É Fraca”, *Cinéfilo*, I, 1, 02/06/1928, p. 21.

³¹⁷ «O mestre alemão Ernst Lubitsch. Como êle e Emil Jannings colaboraram», *Cinéfilo*, II, 27, 23/02/1929, p. 13.

Não surpreende que, logo na primeira atribuição de prémios da academia (1927-28), Emil Jannings tenha recebido o que mais tarde seria denominado «Oscar» para melhor ator, com a forte concorrência de Chaplin. No mesmo ano, Murnau foi premiado pela realização de *Aurora* (*Sunrise*, 1927), enquanto Joseph von Sternberg ficou nomeado pela produção de *A Última Ordem* (*The Last Command*, 1928).

No início dos anos 30, a atriz anglo-alemã Lilian Harvey (1906-1968) tornou-se a mais popular em Portugal, conseguindo com êxito a transição do cinema mudo para o sonoro. O seu rosto foi bem conhecido das capas de muitas revistas (Ilustr. 31 e 32).

Após a publicação de 50 números da revista *Imagem*, as suas fotografias tinham ocupado quatro capas (Anny Ondra também quatro capas; Greta Garbo três capas; Beatriz Costa duas capas; Marlene Dietrich duas capas; Clara Bow duas capas; Lily Damita duas capas; Dorothy Jordan duas capas). Só foram publicados dois retratos de atores: Douglas Fairbanks Jr. e Clive Brook.

Contudo, o interesse crescente na vida privada dos protagonistas da UFA, sobretudo do sexo feminino, é igualmente documentado em artigos, como «Algumas notas sôbre Lilian Harvey»³¹⁸, «Confissões de Estrelas. O que nos diz Lil



Ilustr. 31 – Lilian Harvey.
Cine, Ano I, n.º 5, out. 1928



Ilustr. 32 – Lilian Harvey.
Imagem, I, 21, 13/02/1931

³¹⁸ *Cinéfilo*, I, 18, 22/12/1928, pp. 13-14.

Dagover. A sua carreira – A sua vida na intimidade»³¹⁹, «Lilian Harvey»³²⁰, «Chuva de Rosas por Brigitte Helm»³²¹, «Primeira juventude de Gerda Maurus»³²², «Os Conselhos de Louise Brooks»³²³, «Brigitte Helm, a “vamp” que não quer ser “vamp”»³²⁴, «Quem é e o que tem feito Henny Porten»³²⁵, A história de Brigitte Helm»³²⁶, «Lilian Harvey»³²⁷ e «Lilian Harvey procura na ginástica a leveza e a agilidade»³²⁸. Num inquérito aos distribuidores de filmes, realizado em outubro de 1930, Rui Casanova da revista *Imagem* descobriu que a «Madrinha de Guerra» da sociedade universal de super-filmes «é a Brigitte Helm. A diabólica, viperiana, a maquiavélica Brigitte da *Metrópolis* e da *Mandrágora*, um pouco mais humanizada na *Piedosa Mentira de Nina Petrowna* [...]»³²⁹. Na empresa de Raul Lopes Freire, também sediada na Avenida da Liberdade, a resposta ao inquérito foi – «Lilian Harvey»: «Vinte e três anos apenas, louros, graciosos, saudáveis e desportivos. Há quem lhe chame ingénua... Mas nós não devemos acreditar»³³⁰.

A popularidade destas vedetas chegou ao ponto em que a *Imagem*, no seu novo formato semanal, criou uma coluna especial, dedicada exclusivamente ao cinema alemão de Berlim, de onde o correspondente M. N. R. forneceu regularmente informações: «Berlim mês a mês»:

Graças à gentileza de Albert Sander, chefe das relações exteriores da U.F.A. e pessoa que goza, no seio daquela empresa, de muita preponderância, que

³¹⁹ *Cinéfilo*, II, 26, 16/02/1929, pp. 8-10.

³²⁰ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 2, 02/05/1929, p. 7.

³²¹ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 4, 27/06/1929, p. 4.

³²² *Cinéfilo*, III, 79, 22/02/1930, p. 20.

³²³ *Cinéfilo*, III, 85, 05/04/1930, p. 4 (autoria de Louise Brooks).

³²⁴ *Cinéfilo*, III, 86, 12/04/1930, pp. 3-6.

³²⁵ *Cinéfilo*, III, 91, 17/05/1930, pp. 7-8. Até maio de 1930, só dois filmes com Henny Porten foram exibidos em Portugal: *Minha Tia?... Tua Tia!* (*Meine Tante, Deine Tante*, 1927) e *Amor e roubo* (*Liebe und Diebe*, 1928). Notícias sobre o segundo casamento desta «tão popular artista alemã», cujo «primeiro marido [...] morreu na guerra», tinham sido divulgadas pela revista *Porto Cinematográfico* (Ano II, n.º 12, julho de 1921).

³²⁶ *Cinéfilo*, III, 115, 01/11/1930, p. 13.

³²⁷ *Aquila*, II, 10, 20/07/1929, pp. 26-27.

³²⁸ *Aquila*, II, 16, 31/08/1929, p. 21.

³²⁹ *Imagem*, I, 13, 24/10/1930, p. 7.

³³⁰ *Imagem*, I, 13, 24/10/1930, p. 8.

é aqui um dos nossos bons amigos e também um grande amigo de Imagem, podemos assistir à visita com que a grande empresa festejou a conclusão dos estúdios sonoros nos seus vastos domínios de Neubabelsberg, [...].³³¹

Em outubro, o «correspondente especial», M. N. R., informou os seus leitores sobre o êxito da opereta *O Caminho do Paraíso*, da qual a UFA «filmou, ao mesmo tempo, duas versões: uma alemã e outra francesa. Lilian Harvey e Willy Fritsch são as vedetas da versão germânica. Lilian colaborou igualmente na versão em francês, sendo o papel do seu partenaire interpretado por Henry Garat»³³².

Também em outubro de 1930, a revista *Civilização* divulgou as impressões de Babelsberg obtidas por Peter Lu durante a sua visita aos *studios*. No mesmo ano, o público português recebeu da concorrência especializada notícias «DE BERLIM... Serviço especial de CINEGRAFIA». Nessa altura, as edições do *Cinéfilo* apresentaram também a coluna «“Cinéfilo” em Berlim» de Mme Buttuller da Costa, incluindo artigos como, por exemplo «Lilian Harvey e Willy Fritsch ou a vida côr de rosa» (22/11/1930), no qual a entrevistadora revela intimidades da vida privada das estrelas. Não surpreende que esta revista até tenha publicado, nos números 72, 73 e 74, «uma lista de enderços de artistas que trabalham na Alemanha» para dispensar os correspondentes «de responder às perguntas feitas nêsse sentido»:

É desnecessário dizer que aos artistas alemães convem escrever em alemão ou, em segundo lugar, em francês. A língua portuguesa tem poucas possibilidades de ser compreendida. Todos os artistas, em geral, mandam retratos, ao fim dum periodo ilimitado. Não é absolutamente indispensável enviar-lhe qualquer quantia: contudo, é aconselhável por uma questão de cortesia, apenas.³³³

A longa lista inclui os nomes e endereços de grandes e pequenas estrelas, de Bassermann e Brooks a Veidt e Wegener, com a seguinte observação final: «A qualquer outro artista, trabalhando em estúdios alemães, não mencionado

³³¹ *Imagem* I, 7, 01/08/1930, p. 21.

³³² *Imagem* I, 13, 24/10/1930, p. 21. *O Caminho do Paraíso* é a tradução da versão francesa (*Le chemin du paradis*, Max de Vaucorbeil, 1930) do filme *Die Drei von der Tankstelle* (Wilhelm von Thiele, 1930).

³³³ *Cinéfilo*, III, 72, 04/01/1930, p. 28.

nesta lista, pode-se escrever para Film Führer, 217, Friedrichstrasse, Berlim S.W. 68»³³⁴.

Neste contexto, refere-se ainda que logo no primeiro número da revista mensal *Animatógrafo* (1 de abril de 1933) foi organizado um concurso para subscreventes, no qual o prêmio era uma viagem aos estúdios em Neubabelsberg. Infelizmente, a revista cessou a sua atividade antes do sorteio com apenas quatorze números editados.

4.3 Aspetos da colaboração luso-alemã

Sem dúvida, a rede de estúdios da UFA tinha-se tornado um ponto de referência atraente para realizadores e atores portugueses devido à sua reputação internacional de empresa europeia, e um sério competidor de Hollywood. A especulação sobre se Fritz Lang iria rodar uma película em Portugal foi divulgada no *Cinéfilo*³³⁵ e António Lopes Ribeiro, que foi bem recebido por Lang e Harbou em Berlim, confirmou a intenção do realizador de fazer um filme sobre os descobrimentos portugueses. No entanto, o projeto nunca se realizou (cf.: Ribeiro, 1983: 31) (Ilustr. 33).

Na sua entrevista com Antero Faro em março de 1930, Lang ainda falava de uma estadia de três ou quatro meses, mas evitou responder à pergunta sobre o motivo pelo qual os filmes portugueses não eram exibidos na Alemanha. Faro alegou «que a causa principal do nosso atrazo se deve à falta de elementos materiais, falta que em breve deixará de existir, dada a actividade de alguns cinéastas e ao interêsse que certas empresas estão tomando pela indústria do filme»³³⁶. Com diplomática gentileza, Lang afirma que um português pode, melhor que ele próprio, «trazer para o cinema êsses maravilhosos quadros do vosso regionalismo». Nesta conversa, o entrevistador ainda referiu que Leitão de Barros parecia um «pequeno Fritz Lang». Têm em comum serem pintores e encenadores, lutando com falta de capital. Em Berlim, Lang conheceu também José M. Alves da Cunha, que segundo o realizador, era «um actor de teatro de grande valor», cujas pretensões de se dedicar ao cinema

³³⁴ *Cinéfilo*, III, 74, 18/01/1930, p. 28.

³³⁵ *Cinéfilo*, II, 37, 04/05/1929, p. 5.

³³⁶ *Cinéfilo*, III, 83, 22/03/1930, p. 19.



Ilustr. 33 – Fritz Lang.
Cinéfilo, II, 37, 04/05/1929, p. 5

não se realizaram: «O aparecimento do cinema falado, a maneira rápida como alastrou, obrigaram-nos a abandonar os projectos, para nos lançarmos nessa nova arte. O seu compatriota foi uma “vítima” dessa “revolução”»³³⁷. Na altura desta entrevista, Alves da Cunha já tinha participado em *Maria do Mar* (Leitão de Barros, 1929) e o *Cinéfilo* tinha reproduzido um excerto traduzido de um artigo com o desenho da face do ator que apareceu no diário *Berliner Tageblatt*:

*José Alves da Cunha vem de Portugal, onde é actor célebre e inteligente ensaiador de alta comédia e verdadeira tragédia. O seu trabalho como mímica não é inferior ao de Kortner e Werner Krauss, tendo interpretado magistralmente importantes personagens das obras de Shakespeare e Strindberg. Veio-lhe grande fama de encenação e representação da grande novela dramática de Miguel Unamuno: Um Homem. Alves da Cunha, grande admirador da escola alemã e que gosa de muita popularidade nos países onde se fala o espanhol, encontra-se entre nós para estudar a moderna encenação e os nossos grandes trágicos, tendo sido convidado também para filmar aqui.*³³⁸

³³⁷ *Cinéfilo*, III, 83, 22/03/1930, p. 20.

³³⁸ *Cinéfilo*, II, 55, 07/09/1929, p. 25. O autor do *Cinéfilo*, A. de A., comentou e corrigiu: «Tudo muito certo, menos em dois pontos: o de Alves da Cunha ser intérprete de Shakespeare e Strindberg e – o mais grave e doloroso erro – o de ser muito popular nos países onde se fala a língua espanhola. O *Berliner Tageblatt* parece não saber que um actor português representa na língua de Portugal [...]».

Contudo, as palavras iniciais do artigo no *Cinéfilo* prepararam os leitores para a explicação de uma desilusão: «José Alves da Cunha, a quem sorriu a ideia de experimentar cinema no grande centro que é Berlim, regressa da Alemanha sem que veja, por ora, satisfeita essa legítima aspiração». Implicitamente, as palavras do crítico A. de A. questionam a relevância da experiência de Alves da Cunha no teatro, que não confere automaticamente as competências necessárias para atuar em frente da câmara, sobretudo na altura do surgimento do filme sonoro: «As circunstâncias não lhe proporcionaram o ingresso nos estúdios alemães, ainda que temporariamente. Supérfluo se torna frisar que o impedimento não proveio da escassez de faculdades do actor, aliás não ensaiadas em forma perante a objectiva»³³⁹ (Ilustr. 34).

Os contactos de Leitão de Barros com a glamorosa UFA mereceram também o destaque do *Cinéfilo*:

O talentoso artista e jornalista português, carinhosamente recebido nos altos meios cinematográficos de Berlim, almoçou em Neubabelsberg com algumas distintas figuras. Da esquerda para a direita vêem-se: Artur Duarte, Ivan Mosjoukine, Turjansky (o realizador de «Volga-Volga»), Leitão de Barros e o primeiro director da Ufa, convivas do almoço oferecido ao nosso compatriota.³⁴⁰



Ilustr. 34 – Leitão de Barros na UFA. *Cinéfilo*, II, 39, 18/05/1929, p. 7

³³⁹ *Cinéfilo*, II, 55, 07/09/1929, p. 25.

³⁴⁰ *Cinéfilo*, II, 39, 18/05/1929, p. 7.

4.4 Artur Duarte na fábrica dos sonhos

Artur Duarte, pseudónimo de Arthur de Jesus Pinto Pacheco, foi técnico, ator e realizador e começou a sua carreira em filmes portugueses com *A Morgadinha de Val Flor* (Albuquerque, 1921) no papel de professor de dança, *As Pupilas do Senhor Reitor* (Mariaud, 1922) interpretando Daniel, e *O Primo Basílio* (Pallu, 1923) como Ernesto. A partir de 1923 participou em produções luso-francesas e francesas: *A Sereia de Pedra* (Lion, 1923), *Os Olhos da Alma* (Lion, 1923), *La Tournée Farigoul* (Manchez, 1925) e *Carmen* (Feyder, 1926). Uma vez que argumentos com propostas de grandes papéis não apareceram, trabalhou em Berlim no final dos anos 20. Numerosos relatos nas revistas portuguesas sobre os seus sucessos evidenciaram o orgulho na participação em filmes da indústria cinematográfica alemã, que entretanto se tinha tornado a mais influente e glamorosa na Europa. Em *Die Republik der Backfische* (David, 1928) atuou lado a lado com Max Schreck (*Nosferatu*). *Geschlecht in Fesseln* (Dieterle, 1928) é um filme sobre o problema da sexualidade em prisões. Duarte tem o papel de um recluso; a película sofreu cortes antes e depois da sua exibição na Alemanha e foi totalmente banida em 1933, durante o Terceiro Reich. Estas películas de pequenas produtoras não chegaram aos cinemas portugueses.

A realização dos sonhos estava mais ao alcance de Artur Duarte quando entrou em produções da UFA. No entanto, o modesto papel no filme policial *Vom Täter fehlt jede Spur* (David, 1928) e em *Asphalt* (May, 1929) não correspondeu às suas expectativas. Iremos analisar as repercussões que algumas das produções alemãs em que participou tiveram na imprensa portuguesa.

Artur Duarte representou papéis secundários em *Der Tanzstudent* (Guter, 1928), *Kolonie X* (Schünzel, 1929) e *Fräulein Lausbub* (Schönfelder, 1929) com cenas rodadas em Lisboa e realização de António Lopes Ribeiro. *O Estudante Bailarino* (*Der Tanzstudent*), uma produção da UFA com Willy Fritsch, foi anunciado ao público português em julho de 1928³⁴¹. Em agosto do mesmo ano, o próprio Artur Duarte escreveu uma carta aberta com fotografia e dedicatória

³⁴¹ *Cinéfilo*, 1, 4, 14/07/1928, pp. 16-17.

ao *Cinéfilo*, criticando as limitações da cinematografia nacional, valorizando o seu trabalho na UFA e incentivando a colaboração luso-alemã (Ilustr. 35):

Cinematografia nacional, absolutamente nacional, não existe em nenhum país do mundo. Nos estúdios americanos, oitenta por cento dos técnicos e dos artistas são estrangeiros. Nos estúdios alemães existe a mesma percentagem. No último filme que fiz para Ufa, *Der Tanzstudent*, estavam representados nada menos de catorze países. E a Ufa fez à volta desta distribuição um dos maiores reclamos do filme. Compreensão profunda da necessidade de internacionalizar o filme... Em Espanha, a grande sociedade «Júlio César» faz vir os seus artistas a Berlim e produz filmes com a «Emelka», de Munich. Dentro de alguns anos, terá assim criado um núcleo muito interessante de técnicos e artistas espanhóis. E em Portugal? Em Portugal continuaremos a filmar os nossos romances dos escritores do século passado, que eu gosto muito de ter na minha biblioteca, mas que não desejo ver no écran, com raras excepções, naturalmente. Espero poder ir a Portugal e farei tudo o possível por organizar une affaire de colaboração luso-alemã, ou mesmo mais larga, com a Espanha, França e Alemanha. Os alemães irão a Portugal e os portugueses virão a Berlim e penso que teremos tudo a ganhar com êste inter-câmbio. E o



Ilustr. 35 – Artur Duarte.
Cinéfilo, I, 6, 11/08/1928, p. 7

nosso belo céu, o nosso mar, as nossas paisagens, todas as nossas formosuras naturais tão cantadas pelos defensores do Cinema nacional, passarão não só nos *écrans* portugueses, mas nos do mundo inteiro. E os filmes não serão mais caros do que aqueles que se fazem actualmente em Portugal. [...] não conto acabar os meus dias no estrangeiro e o meu estágio em França, na Alemanha e talvez, um dia, na América, não tem senão um objectivo: fazer, mais tarde, *du vrai film* em Portugal.³⁴²

Em agosto de 1929, a *Aquila* comentou:

– Artur Duarte, o galan português que conseguiu impor-se na cinematografia europeia, é incansável. Acaba hoje de actuar numa película, e no dia seguinte já está em outro *studio*, em frente da objectiva. Artur Duarte foi contratado para intervir em algumas importantíssimas super-produções da próxima temporada. Oxalá que o seu talento continui a brilhar na cinematografia, para recompensa do seu esforço e honra de todos nós.³⁴³

Porém, os sonhos e as ambições de Artur Duarte só se realizaram parcialmente e com vários obstáculos. Tinha realizado, apoiado pela UFA, a curta-metragem *Como Vive em Berlim Arthur Duarte* (1929) que serviu para lançamento, em Portugal, do filme *O Estudante Bailarino*. Infelizmente, a estreia atrasou-se muito e ficou ocultada pelos sucessos de um novo *medium*. Só foi exibido em Lisboa a 25 de março de 1931, ao mesmo tempo que o êxito sonoro *O Anjo Azul* (*Der Blaue Engel*, 1929/30) de Sternberg, com Emil Jannings e a nova estrela alemã, Marlene Dietrich³⁴⁴.

A apreciação do *Cinéfilo*, escrito pelo editor da revista, António Maria Lopes, destaca meramente duas qualidades que «recomendam esta comédia: A interessante realização de Johannes Guter e o razoável desempenho de Willy Fritsch, Suzy Vernon, Valery Boothby, Margit Manstad e Arthur Duarte,

³⁴² *Cinéfilo*, I, 6, 11/08/1928, p. 6. «Uma Carta de Artur Duarte», datada de Berlim, 23-VII-1928.

³⁴³ *Aquila*, II, 12, 03/08/1929, p. 24.

³⁴⁴ Cf., por exemplo, os artigos da revista *Imagem* I, 16, 05/12/1930, p. 14: «Luta entre Vampes Marlene Dietrich vai suplantará Greta Garbo», com a indicação que «As pernas de Marlene serão possivelmente desvendadas no nosso número do Natal»; e *Imagem*, I, 24, 27/03/1931, pp. 9-10: «Marlène Diétrich conversa com os leitores da Imagem».

personagens da novela dum estudante, que, depois de desperdiçar a sua fortuna em loucas orgias, acaba por ter de recorrer a alguns modos de vida para ganhar o sustento»³⁴⁵.

Durante as rodagens de *Fräulein Lausbub* em Portugal (título provisório: *A Menina Metediça*), o *Cinéfilo* retratou, em duas páginas, o elenco envolvido na produção do filme – uma manifestação e recordação da colaboração luso-alemã (Ilustr. 36).

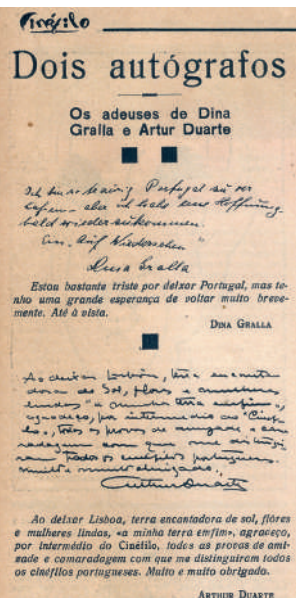
Estas rodagens não passaram despercebidamente na imprensa e o *Cinéfilo* publicou várias fotografias dos «stars» e ainda «Dois autógrafos»: Os adeuses de Artur Duarte e da atriz alemã Dina Gralla que o público português já conhecia do UFA filme *As Mais Lindas Pernas de Berlim* (1927) (Ilustr. 37).

Após a estreia de *Fräulein Lausbub* sob o título *A Menina Endiabrada*, em julho de 1930, o crítico do *Cinéfilo* (J. N. G.) tinha mostrado abertamente o seu descontentamento:

A menina endiabrada (*Frauslein lausbub* [sic]). – É a história pouco interessante de uma menina mal educada que acaba por encontrar o cavalheiro que a doma. [...] a maior diabrura é o próprio filme cujos erros todos, inclusive os



Ilustr. 36 – *Fräulein Lausbub* / *A Menina Metediça*. *Cinéfilo*, II, 48, 20/07/1929, pp. 16-17



Ilustr. 37 – «Dois autógrafos». *Cinéfilo*, II, 52, 17/08/1929, p. 6

³⁴⁵ *Cinéfilo*, IV, 137, 04/04/1931, p. 6.

da desconexa montagem, foram atribuídas exclusivamente às largas costas de Erich Schönfelder. [...] Artur Duarte evidencia boa vontade. Robert Irving não o ultrapassou. [...] A indumentária portuguesa, nas cenas filmadas na Alemanha, é por vezes curiosa. A fotografia é nalguns pontos deficiente. O filme é bastante monótono.³⁴⁶

Contudo, em junho de 1929, altura em que apresentou a produção franco-alemã *O Navio de Cristal* (*Le Bateau de Verre/Das Brennende Schiff*, 1927) aos seus leitores, o *Cinéfilo* reconheceu que este era o «primeiro grande filme filme de Artur Duarte no Estrangeiro»:

[...] o seu grande filme, o filme do seu carinho, aquêlê que o havia puxado, num *gros plan* magnífico, à atenção de Eric Pommer, – o prestigioso director artístico da Ufa – era *Le Bateau de Verre*, que o levara a bordo do «Kerroc» até as costas da Noruega, numa viagem de encanto e de esperanças para a sua carreira [...].³⁴⁷

Neste artigo de três páginas, escrito após a estreia em Paris, a correspondente, Mme Buttuller da Costa, afirmou que o público parisiense apreciou a película, realizada por Constantin J. David, «retirando-se manifestamente satisfeito». A estreia do *Navio de Cristal* em Portugal foi anunciada de Berlim por «Uma carta do actor Artur Duarte sôbre o desinterêsse dos grandes cinemas de Lisboa pelo seu primeiro filme no estrangeiro»:

*Não é um grande filme. É simplesmente um filme em que puz toda a minha vontade e o meu entusiasmo de português – o que fez escrever ao crítico de «Filmwoche», de Berlim, quando êle aqui foi apresentado: «Artur Duarte ist Portugiese. Damit ist eigentlich alles gesagt. (Artur Duarte é português – isto diz tudo)». Nisto está, para mim, o maior elogio do meu trabalho despretençioso em O Navio de Cristal, que, espero agradará aos meus compatriotas.*³⁴⁸

³⁴⁶ *Cinéfilo*, III, 98, 05/07/1930, p. 26.

³⁴⁷ *Cinéfilo*, II, 41, 01/06/1929, pp. 4-5.

³⁴⁸ *Cinéfilo*, III, 76, 01/02/1930, p. 27.

A estreia do *Navio de Cristal* (versão francesa de *Das Brennende Schiff*) da pequena produtora Himalaya Film teve lugar no dia 3 de fevereiro de 1930, no menos prestigioso cinema Olímpia. A distribuidora não foi a Raul Lopes Freire, que, nessa época, normalmente assegurava as produções da UFA, mas a Mello, Castello Branco Lda. Com estes auspícios menos favoráveis, a crítica do editor do *Cinéfilo*, António Lopes, atestou-lhe «qualidades e defeitos»:

Tratando-se dum filme que esteve no cartaz de alguns bons cinemas de Paris e Berlim, ficámos plenamente persuadidos de que os nossos primeiros exibidores não procederam como convinha. O filme é incontestavelmente melhor que muitos outros que teem merecido, por parte das nossas primeiras salas, honras de complemento de programa. [...] O nome Artur Duarte foi acolhido com palmas. As suas primeiras scenas arrancaram novos aplausos.³⁴⁹

Desvalorizando o desempenho do protagonista, Eric Barclay, A. L. reconhece as competências adquiridas na Alemanha do ator português: «Artur Duarte patentou os progressos resultantes da sua ida para o estrangeiro. Que diferença na sua maneira de actuar! Está outro, mais senhor das suas faculdades mímicas. Quanto póde a experiência! Todas as suas scenas nos encheram com júbilo»³⁵⁰.

A crítica na *Cinegrafia* deste filme «ansiosamente esperado» confirma que a interpretação de Duarte «é sincera, agradável e convincente. Possui um poder de exteriorização muito razoável». No entanto, o «argumento é pobre, talvez um pouco monotonos para o nosso publico. A realização, de Constantin J. David, acertada, embora nada possua que a fizesse sobressair do vulgar», sendo a fotografia «bastante irregular»³⁵¹.

O bem-sucedido realizador alemão Reinhold Schünzel (1888-1954) fez dois filmes com Artur Duarte: *Coluna X* e *Amor no Ringue*, no qual aparece também o pugilista José Santa. Apesar de a sua mãe ser judia, Schünzel foi autorizado pelos nazis a continuar a rodar filmes durante vários anos, até à sua emigração para os Estados Unidos em 1937. A sua obra alcançou grande popularidade na Alemanha e o regime nazi deu-lhe o título de *Ehrenarier*, ou seja,

³⁴⁹ *Cinéfilo*, III, 77, 08/02/1930, p. 26.

³⁵⁰ *Cinéfilo*, III, 77, 08/02/1930, p. 26.

³⁵¹ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 20, 20/02/1930, p. 14.

Ariano Honorário, permitindo-lhe continuar como realizador e ator. Schünzel (ou Schuenzel) iniciou a sua carreira como ator em 1915 e atuou com Veidt em *Anders als die Andern* (1919). Em 1918 realizou o seu primeiro filme, influenciado por cineastas como o seu mentor Richard Oswald e Ernst Lubitsch, para quem trabalhou como ator no filme *Madame Du Barry* em 1919. Um ano depois, em 1920, realizou *Catarina, a Grande*. Seguramente, Schünzel foi uma das estrelas mais conhecidas do cinema mudo alemão após a Primeira Guerra Mundial.

Coluna X de Schünzel estreou no dia 12 de novembro de 1930, mas a revisão (outra vez de J. N. G.) não foi particularmente favorável:

Coluna X.– É êsse o pomposo nome duma modesta quadrilha de ratoneiros cujo chefe se apaixonou por uma menina a quem desposa sem que ela saiba a verdadeira profissão do marido. [...] Reinhold Schunzel realizou e interpretou o filme e é também possível que lhe tivesse escrito o argumento. Foi talvez muito para um homem só, porque a película é um tanto fastidiosa. Grete Reinvald encarna a esposa do bandido. Artur Duarte aparece na pele dum dos componentes da quadrilha.³⁵²

As reações à estreia alemã do filme sonoro *Amor no Ringue* (*Liebe im Ring*, 1930) em março de 1930, foram transmitidas pelo «Cinéfilo em Berlim», com a perspetiva de uma exibição sincronizada em Lisboa. Desta forma «o público vai ter ocasião de ouvir, pela primeira vez, a nossa língua no cinema falado»:

O filme *Amor no Ring*, em que entram José Santa, campeão de box de Portugal, e Max Schmelling [*sic*], campeão alemão, teve, há dias, a sua «première», com uma grande enchente e benévolas referências da imprensa de Berlim. O filme despertou grande interêsse por se tratar de uma película versando um assunto desportivo. Para nós, o interêsse não é menos grande, visto figurarem nêles dois compatriotas nossos por demais conhecidos, um no campo do desporto, outro na arte do cinema: José Santa e Artur Duarte.³⁵³

³⁵² *Cinéfilo*, III, 118, 22/11/1930, p. 6.

³⁵³ *Cinéfilo*, III, 87, 19/04/1930, p. 3. Em fevereiro de 1930, Silva Monteiro escreve de Berlim: «Tivemos ocasião de falar com Reinhold Schunzel que se declarou muito satisfeito com o trabalho de José Santa, dizendo ter excedido todas as suas expectativas» (*Cinéfilo*, III, 81, 08/03/1930, p. 14, edição com José Santa na capa).

Amor no Ringue estreou em Lisboa, a 8 de maio do mesmo ano, no Politeama, mas ficou aquém das expectativas, tanto em termos de orgulho nacional como a nível técnico (sonoridade):

A história é vulgar e gira à roda dum combate em que Max, com natural gaudío de Hilda, sua noiva, e da mãe d'êle, vence, num encarniçado combate, o seu temível adversário Santa. A bravura e lealdade de jogo do vencido fazem-no partilhar aplausos tributados ao vencedor o qual, num lindo gesto, lhe oferece as fitas do ramo que a êle lhe coube. Menos indulgente, a amante de Santa abandona-o após a derrota. [...] Artur Duarte, num papel insignificante, sem oportunidade para coisa nenhuma. A parte sonora, ou pela gravação ou pela emissão, é por vezes menos compreensível nos breves diálogos em português do que naqueles em língua estrangeira. Os ruídos da multidão têm interesse.³⁵⁴

Artur Duarte atuou também em dois filmes de guerra, dos quais o primeiro não foi mostrado em Portugal. Produzido pela Cinéma-Film-Vertriebs-GmbH (Berlim) e realizado por Heinz Paul, parcialmente no porto de Cartagena (Espanha), o seu título promete o suspense de três dias entre vida e morte: *Drei Tage auf Leben und Tod* (1929). O argumento era de Hella Moja e o protagonista Carl de Vogt. O ator português aceitou o papel de tripulante (*Torpedomatrose*) do submarino alemão C. 1 que, durante a Primeira Guerra Mundial, troca hostilidades com um cargueiro francês e com um cruzeiro, escapando também às minas. A crítica alemã não foi muito favorável, acusando o filme de minimizar os terrores da guerra, de não promover o entendimento entre os povos e de falta de pacifismo³⁵⁵.

³⁵⁴ *Cinéfilo*, III, 91, 17/05/1930, p. 15.

³⁵⁵ «Der ganze Krieg wird uns in überzuckerter Form gezeigt. [...] Carl de Vogt, ganz auf Edelmet stilisiert, spielt in dieser gemütlichen und gemütvollen Angelegenheit, die man gemeinhin Weltkrieg nennt, den U-Boot-Kapitän. [...] Alle diejenigen aber, die für eine wahre Völkerverständigung eintreten, lehnen diesen technisch sehr gut gemachten Film energisch ab, weil er nicht die Tendenz hat ‚Nie wieder Krieg‘» (Erna Büsing, jornal *Der Abend*, Berlim, 2 de janeiro de 1930). «Die Autorin Hella Moja, angeregt durch die zahllosen bisher erschienenen Kriegsfilmern, versuchte eine Mischung zu schaffen aus dem großen Weltgeschehen und kleinen menschlichen Dingen. Sie stellt das Liebesidyll neben den Heldentod, die Matrosenfopperei neben die drohende Minengefahr. [...] Das wird nicht für jedes Publikum immer erträglich sein. Denn der Film ist nicht auf pazifistischer oder wenigstens völkerversöhnender Basis aufgebaut, sondern stellt demokratisch gedämpften Hurrapatriotismus dar» (Georg Herzenberg, *Film-Kurier*, n.º 2, Berlim, 3 de janeiro de 1930).

Scapa Flow (1930) de Leo Lasko é igualmente um patriótico filme de guerra que conta um episódio fictício durante a Primeira Guerra Mundial no contexto do auto-afundamento da frota alemã em Scapa Flow (Escócia). Duarte figura como fogueiro Karl num dos navios a vapor. A 2 de julho de 1930, o filme estreou em Portugal, no cinema Odeon. A recensão de *Scapa Flow* no *Cinéfilo* (por J. N. G.) sublinha o prestígio do realizador Leo Lasko, «que aqui confirma o alto conceito que do talento *A outra verdade* nos deixára». Retrata «em tintas fortes, habilmente manejadas», «a odisseia da heróica esquadra alemã, nos últimos dias da conflagração europeia»:

Á roda do tema principal, perpassam sôpros de tragédia, frangalhos de paixões humanas, exarcebadas pelo alucinamento daquela época sanguino lenta. Entre as passagens felizes da obra, na verdade quási todas elas, destacam-se certos ângulos interessantes e as cenas da luta, fragmentos da guerra tam belos como os da *Outra Verdade*, a partida dos barcos, o afundamento final, etc. Otto Gebuhr tem uma criação notável. Claire Romer é interessante. Artur Duarte tem poucas, mas belas cenas. No pouco em que apareceu, provou ter compreendido o não grato papel que lhe confiaram. Os restantes intérpretes igualmente bem.³⁵⁶

Considerando o facto de o crítico mencionar o «não grato papel» assumido em filmes alemães nacionalistas que interpretam a guerra, no qual Portugal era uma das nações inimigas, coloca-se a questão sobre se Artur Duarte não tinha perdido algumas simpatias no seu país. Após a estreia de *Scapa Flow* em Lisboa, o ator português foi «homenageado durante uma semana no “Odéon”, com a exibição de dois dos seus melhores filmes», como relata a *Imagem*:

[...] um dia chegou a Lisboa esta notícia de milagre: o Duarte está na Ufa ... Vi-mo-lo mais tarde em Paris. O Duarte vibrava de entusiasmo, junto de nós portugueses. Tinha o enorme orgulho de nos mostrar a sua situação, não queria que nos restasse a menor dúvida sôbre o seu triunfo. [...] Não era um primeiro galã, talvez pela sua estatura, mas era um artista respeitado. E continuou a trabalhar com afinco, com furor, não perdendo uma oportunidade, estando sempre na brécha, disposto a todas as lutas ... Mas veio o cinema sonoro. E uma manhã,

³⁵⁶ *Cinéfilo*, III, 98, 05/07/ 1930, p. 26.

o Artur Duarte – regressou a Lisboa. Desiludido? Isso sim. O Duarte sabe lutar, sabe vencer. O facto de nos estúdios alemães se filmarem apenas produções inteiramente falados em alemão – é na carreira do simpático artista português apenas uma contrariedade passageira ou, quando muito, um caminho novo a seguir. Quem soube vencer em Berlim e em Paris há de também vencer os seus patrícios, encorajando-os para a sua nova grande aventura: *fazer filmes falados em língua portuguesa*. É este o sonho de Artur Duarte.³⁵⁷

Apesar da fama que Artur Duarte tinha alcançado em Portugal (até o Reporter X, Reinaldo Ferreira, atestou-lhe a pertença à categoria das «*grandes estrelas*» e «à elite da Ufa»)³⁵⁸, a sua colaboração em produções alemãs após a sua experiência com a UFA continuou restrita a papéis secundários. Apareceu em filmes com relativamente pouco sucesso de pequenas produtoras sediadas em Berlim: Olympia-Film GmbH, Reinhold-Schünzel-Film GmbH, Ellen Richter Film (*Die Frau ohne Nerven*, 1929) com Ellen Richter, Ilma Film (*Frauen am Abgrund*, 1929); Deutsche Universal-Film (*Frühlingsrauschen*, 1929) de e com W. Dieterle, Primus Film (*Sturm auf Drei Herzen*, 1929; sonoro). Como assistente meritório, Artur Duarte participou ainda na produção dos filmes *A Mulher na Lua* de Fritz Lang e *A Opera dos Três Vinténs* (*Die Dreigroschenoper*, 1931) de G.W. Pabst, adaptação sonora da peça homónima de Bertolt Brecht. Em 1931, João Salústio do *Cinéfilo* questionou: «– O que é feito de Artur Duarte?». O título do seu artigo «Artur Duarte estuda a nova técnica» deu parte da resposta:

Ficámos sabendo que Artur Duarte, além de continuar na capital alemã, o que era do nosso conhecimento, não havia abandonado a cinematografia. O cinema falado, evidentemente, prejudicara-o de certo modo limitando a sua actividade como actor. [...] parece que fez mais dois ou três papeis de limitada importância em filmes germânicos. Artur Duarte precisa de trabalhar sem largas

³⁵⁷ *Imagem*, I, 5, 04/07/1930, p. 8.

³⁵⁸ *Cinéfilo*, I, 5, 28/07/ 1928, p. 4. Retificação do *Cinéfilo* aos elogios do Reporter X: «Duarte [...] já não pertence à Ufa, por haver expirado o seu contrato com essa firma, trabalhando agora para a casa Greenbaum—Film, também de Berlim, mas atua sem ser estréla de primeira grandeza, [...]».

interrupções, porque a sua actividade no estrangeiro não lhe assegurou a perfeita independência económica.³⁵⁹

Uma voz crítica contra o modelo da UFA levantou-se na revista *O Diabo*. Constatando os «capitais fabulosos» exigidos para a realização de uma obra de «arte cinematográfica», Eduardo Scarlatti alertou que o «artista prostitui-se para viver, submetido ao barbarismo despótico de quem lhe fornece dinheiro»:

Não esqueçamos o exemplo de Huggenberg [sic], antigo director de fábrica de armamentos Krupp; durante algum tempo ministro da Economia do Reich; empresário de «cento e muitos» jornais; membro de mais de setenta conselhos de administração de várias empresas; e – quem tal diria! – um dos magnates da «UFA». Estarão as forças espirituais ao serviço do demónio? São capazes disso. E nós – coitados sem o sabermos! (Scarlatti, 1936, I: 49).

Esta visão expressa no artigo «Cinema? Não. Teatro mecanizado» alerta tanto para a exploração de atores e atrizes, como para os perigos de monopolização e de instrumentalização da cinematografia numa Alemanha rumo à ditadura e ao totalitarismo.

³⁵⁹ *Cinéfilo*, IV, 168, 07/11/ 1931, p. 3.

5. O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

Dois debates dominaram os discursos estéticos sobre a sétima arte nos anos 20 e até ao início dos anos 30: em primeiro lugar, o debate intermedial, ou interartes, sobre as relações entre o cinema (mudo) e o teatro, considerando e comparando as respetivas vantagens e desvantagens. Em segundo lugar, o debate intramedial que surgiu no final dos anos 20, perante a evolução tecnológica do cinema mudo para o sonoro. Estes debates sobre estatuto, autonomia e objetivos da sétima arte marcaram todas as cinematografias nacionais, e alguns deles influenciaram a crítica e a teoria portuguesas mais que outras. Embora fossem publicadas, desde cedo, muitas obras que se debruçaram sobre a cinematografia italiana, americana, inglesa e francesa, só em 1975 foi editada uma *História do Cinema Alemão* em português, numa tradução subsidiada pelo Goethe-Institut do Brasil³⁶⁰.

5.1 A crítica e a teoria na era do cinema mudo

A crítica e a teoria cinematográficas estão relacionadas em grande parte, embora não exclusivamente, com a acessibilidade dos filmes que os críticos e teóricos pretendem analisar. No caso da receção do cinema de expressão alemã em Portugal, a disponibilidade das películas dependeu (e ainda depende) da seleção das respetivas distribuidoras. Numa entrevista com o *Cinéfilo*, Raul Lopes Freire, diretor da firma Cinematografia Verdaguer S.A. e proprietário de

³⁶⁰ Gregor, Ulrich e Patalas, Enno, *História do Cinema Alemão*. Tradução Delmar E. Schneider. Salvador: Instituto Goethe, 1975. Em relação a obras pioneiras sobre outros cinemas nacionais, cf.: Ferro, António. *As Grandes Tragédias do Silêncio: Três Mascaras de Sanches de Castro*, 1917 e *Hollywood, Capital das Imagens*, 1930; Costa, Estêvão A. G. Mota da. *O Cinema na Inglaterra: suas origens e evolução*, 1943; Azevedo, Manuel de. *O Cinema Italiano do pós-Guerra e o Neo-Realismo*, 1957.

várias salas de cinema, explicou alguns pormenores contratuais e procedimentos implícitos:

Distribuo toda a sua produção [da Ufa], assim como todos aqueles filmes que não são feitos propriamente por ela, embora sejam distribuídos com a sua marca por todos os mercados do mundo. Regeitei, todavia, alguns, porque não me satisfizeram. Preferi e adquiri os melhores. [...] [As firmas] só podem anunciar com a marca Ufa aqueles filmes que forem caracterizadamente considerados filmes culturais e filmes documentários. Mais nada. Esses podem ser adquiridos, distribuídos, e exibidos por todas as firmas que os pretendam. Quaisquer outros de realização e interpretação artística serão por mim interditados. Oxalá que nunca me veja na contingência de o fazer. Porque sou eu o único distribuidor e exclusivista desses filmes para território português. [...] Consta de uma cláusula do contracto que tenho firmado com a Ufa. Isto é o que muita gente não sabe, e passa agora a saber. [Os filmes que regeitei] estão sob a alçada do contracto que interdita, para todo e qualquer efeito de citação e utilidade publicitária, o uso da referida marca Ufa. Desde que ela não seja usada nem sofismada, nada tenho que vêr com a sua exibição.³⁶¹

Os critérios da seleção dos filmes a importar e a sua inclusão (ou não) na programação das respetivas temporadas podem parecer algo subjetivos, mas dependem largamente do gosto do público (indicador: sucesso na bilheteira, também em outros países) e da crítica nos jornais e nas revistas especializadas.

Quando, em 1931, o «Repórter Novo» da revista *Imagem* divulga os resultados do seu inquérito, subordinado à questão de saber se «A crítica cinematográfica tem alguma Influência junto do público», os críticos da sétima arte já faziam parte integral da nova indústria cultural. Num tom algo irónico, o autor transmite as diversas opiniões dos leitores representativos das várias classes sociais perante os anúncios e as resenhas de filmes, retratando e caracterizando as diferentes perspetivas do seu público-alvo. Como conclusão, reproduz as afirmações de uma pessoa culta:

[...] os críticos são pessoas como nós. Deixam-se suggestionar muitas vezes pelas suas tendências ou até pelos seus caprichos. O crítico dum grande jornal,

³⁶¹ *Cinéfilo*, II, 61, 19/10/1929, pp. 19-20.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

não deve escrever da mesma maneira que o crítico duma revista da especialidade. No quotidiano de grande expansão a missão do jornalista – é, por assim dizer, estar ao pulso do público. Vê as reacções do filme sôbre a plateia. E depois informar lealmente os seus leitores das condições de agrado ou interesse do espectáculo. No jornal diário não deve haver críticas, mas notícias.³⁶²

No entanto, esta idealizada diferenciação das tarefas na imprensa «em regra [...] não se dá e como habitualmente o crítico diz bem de filmes de que o público não gosta – por muitas e variadas razões – e diz mal de películas que agradam em cheio, de aí a falta de prestígio da crítica dos jornais diários»³⁶³.

Mesmo assim, e tal como em outros países, tinha surgido em Portugal um debate, por vezes polémico, sobre a estética cinematográfica comparada com a do teatro, cujo objetivo era a aprovação ou a negação do valor artístico da sétima arte.

5.2 Teatro *versus* cinema mudo

Já no primeiro número da *Cine-Revista*, a 15 de março de 1917, apareceu um artigo cuja frase inicial afirma esta concorrência: «É incontestavel que as casas de espectaculos cinematographicos teem nos theatros o seu grande inimigo, [...]»³⁶⁴.

Acusando os teatros portugueses de oferecer ao público «peças mal ensaiadas, mal desempenhadas, mal architectadas ou mal traduzidas», e por «preços altos», a *Cine-Revista* considera a cinematografia contemporânea «uma das artes mais completas e interessantes». Os «films d'art» são provas que as grandes empresas cinematograficas produtoras «converteram a photographia animada no mais perfeito e no mais bello triumpho artístico»³⁶⁵.

Ainda em 1917, no dia 1 de junho, António Ferro proferiu no Salão Olimpia a palestra «As grandes tragicas do cinema», uma das primeiras em Portugal sobre a sétima arte. A sua subsequente publicação na *Cine-Revista* e pouco

³⁶² *Imagem*, I, 23, 13/03/1931, p. 7.

³⁶³ *Imagem*, I, 23, 13/03/1931, p. 7.

³⁶⁴ *Cine-Revista*, I, 1, março 1917, p. 2.

³⁶⁵ *Cine-Revista*, I, 1, março 1917, p. 2.

mais tarde também em forma de livro, com um título ligeiramente alterado, não foi unanimemente apreciada, mas demonstra a grande influência da cinematográfica italiana na formação do gosto do público e críticos portugueses³⁶⁶ (Ilustr. 38).

Em 1915, Ferro tinha figurado como editor oficial da revista *Orpheu* (n.º 1 e n.º 2), mas o seu interesse no cinema não teve qualquer impacto nos seus conteúdos. Para Fernando Pessoa e os outros colaboradores da *Orpheu* (com exceção de José de Almada Negreiros), a sétima arte não teve grande relevância nessa altura. Pessoa escreveu os breves esboços dos seus guiões para filmes só por volta de 1930.

António Ferro definiu a cinematografia como «Arte moderna»³⁶⁷; um fenómeno do Modernismo que incluiu automóveis, «onde por vezes pomos



Ilustr. 38 – António Ferro.
Imagem, II, 50, 10/02/1932, p. 17

³⁶⁶ Cf. António Ferro, *As Grandes Tragicas do Silêncio: Três Mascaras de Sanches de Castro: conferência realizada no Salão Olimpia*, Lisboa: Monteiro e Companhia 1917. *A Capital* (05/06/1917, p. 3) considerou a iniciativa de António Ferro «digna de todos os elogios. Pena foi que o assumpto avisado fosse aquelle que menos se tratasse. [...] Foi muito aplaudido. Nós só desejamos que esses aplausos o tivessem encorajado a novos trabalhos desse género, mas em que não transpareça tanto a pretensão da originalidade exagerada e escandalosa, porque se, desta vez, quase se salvou, em outras pode perder o equilíbrio e cair no disparate». No diário *A Luta* (19/01/1919) Alfredo de Carvalho acrescenta: «António Ferro, levantando as imagens das 3 actrizes, ferindo-as com a luz jorrante das suas frases, revela-se um prosador de vastos recursos e um impressionista pouco vulgar».

³⁶⁷ António Ferro, «As grandes tragicas do cinema», *Cine-Revista*, I, 4, junho 1917, p. 3.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

o nosso Ideal a deslizar suavemente, comboios onde corre a nossa ancia, paquetes luxuosos onde navega o nosso desejo [...]»³⁶⁸. A sua abordagem, baseada em conceitos literários e estéticos de Baudelaire e Octave Mirabeau (doença do século, neurasténicos), leva à conclusão de que a arte das artistas do ecrã seja «a verdadeira Arte porque difere absolutamente da Vida»³⁶⁹. Não destaca realizadores, mas distingue entre certas características de produtoras, como a Gaumont, a Nordisk, a Pathé, e outras: «Maneiras elegantes de se suicidar é encomendá-las às casas americanas. [...] Quanto a choros convulsos sobre secretarias, toda a piéguice feita com elegancia, recomendam-se muito as casas italianas [...]»³⁷⁰.

Ferro considerou o cinematógrafo «um templo onde vão rezar os religiosos de civilização», referindo o «poder quasi divino» da máquina operadora que regista a vida, recortando-a em «longas fitas que a nossa saudade póde um dia desdobrar...». Alegou que a «propria morte passa a ser desmentida pelo animatografo»: «Porque ele não se limita a fixar o corpo como fotografia, fixa tambem a alma. Aquelas figuras que ali palpitam não teem o automatismo de bonecos, vibram, pulsam, sentem humanamente. [...] A projecção duma fita dum actor que morreu, equivale a uma ressurreição...»³⁷¹. Ferro afirmou que o «cinema é o teatro do futuro»:

Atravessamos uma epoca febril, em que a Vida só se comprehende no movimento; num automóvel ou num comboio, num aeroplano; nunca a pé... O minuto de hoje é mais fecundo que a hora de ontem. Não caminhamos para o futuro, precipitamo-nos no futuro. O teatro que pretenda dar o momento que passa, deve ser tão rapido como ele. Só o animatografo portanto poderá conseguir esse desideratum.³⁷²

Esta visão optimista, relativamente ao potencial do cinema mudo, foi reforçada pelo artigo «Influencia que a cinematographia poderá exercer sobre o teatro», publicado na revista *Cine Mundial* que a *Cine-Revista* de Lisboa

³⁶⁸ António Ferro, «As grandes tragicas do cinema», *Cine-Revista*, I, 5, julho 1917, p. 3.

³⁶⁹ António Ferro, «As grandes tragicas do cinema», *Cine-Revista*, I, 7, setembro 1917, p. 3.

³⁷⁰ António Ferro, «As grandes tragicas do cinema», *Cine-Revista*, I, 5, julho 1917, p. 3.

³⁷¹ António Ferro, «As grandes tragicas do cinema», *Cine-Revista*, I, 6, agosto 1917, p. 4.

³⁷² António Ferro, «As grandes tragicas do cinema», *Cine-Revista*, I, 6, agosto 1917, p. 4.

reproduziu na íntegra em fevereiro de 1918. O artigo constata o «assombroso progresso» da «scena muda» e a sua autonomia do teatro («a sua irmã mais velha»), prognosticando que as duas formas representativas da arte iriam seguir «caminhos paralelos para a perfeição»:

A dramatica deu corpo animado ao pensamento; a cinematographia poz em movimento a pintura. Esta regida pelas leis da esthetica, sciencia do belo, é a imitação mais facilmente intuitiva da natureza, por que affecta os sentidos com visões reaes; comtudo, a sua immobildade restringe a liberdade e o poder do pensamento, que, transmittido pela palavra, não tem limites. Mas, posta em movimento a pintura, adquiriu a mesma fôrça demonstrativa e a mesma effcacia emotiva que a suggestão oratoria obtem, com a vantagem de, na sua enscenação, se aproximar mais da realidade das coisas.³⁷³

O artigo previa ainda o afastamento do cinema da literatura, «com auctores e actores proprios, até chegar a compensar a eliminação das lendas com uma maior intensificação da acção», justificando a sua influência «benéfica» no teatro com novas visões e exigências por parte do público:

Esthetica e ethicamente, a cinematographia chegou, por conseguinte, a ser obra de verdadeira arte, ao passo que o theatro apenas tem cumprido uma parte da sua artistica missão imitativa, enfermado a sua imitação, na parte plástica, de deficiências anachronicas que devem ir desaparecendo, pelo exemplo que surge das projecções cinematographicas.³⁷⁴

Augusto Mello, no seu artigo «O Cinema e o Teatro» (1922), compara a «arte do silencio» com a arte teatral, observando a especificidade do novo *medium* que, na sua opinião, explora à vontade «o recurso de dividir os actos em quadros, como succede principalmente no Theatro Inglez e em especial nas obras do genial Shakespeare». No entanto, uma «scena que, *sur les planches*, demora um quarto de hora, por exemplo, mantendo a atenção do público, no Écran não pode exeder um, quanto muito, dois minutos por que, indo mais alem, fatiga... aborrece»:

³⁷³ *Cine-Revista*, II, 12, fevereiro 1918, p. 4.

³⁷⁴ *Cine-Revista*, II, 12, fevereiro 1918, p. 4.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

É que a parte principal da literatura dramática, a palavra, o diálogo fallado, ... a écriture, em suma, não existe na *arte do silêncio*; e quando no Écran surgem longas explicações e esclarecimentos em prosa ou em verso, o publico enfastia-se e desgosta-se. [...] A arte de *filmar* é uma arte especial, *sui generis*, com preceitos unicos, obedecendo a regras singulares; e sendo irmã gémea do teatro, as duas artes, não se parecem nem se assemelham absolutamente nada.³⁷⁵

Tal como noutros países, este debate alargou-se tematicamente abordando, por exemplo, o problema da censura e a função educativa ou política da cinematografia:

O salão d'hoje e o teatro actual são os focos conjugados da desmoralização vigente. As aventuras fantasticas e misteriosas, o elogio do crime e ensinamento ao roubo, as peças imorais, são as características principais da actual desorganização social. O teatro dá os primeiros ensinamentos, o «cine» completa-os. No cinema aprende-se a roubar com Arte, a matar com pericia, a perverter-se com elegancia. N'ele a mulher procura estímulo à cupidez natural de filha d'Eva, o homem bebe o nectar da sua ferocidade. O coquetismo e o apachismo estão então em moda. A sociedade é a sua corte, a tela o seu órgão, a elegancia a sua trombeta.³⁷⁶

Ainda em 1923, a *Invicta Cine* tinha veementemente exigido o desenvolvimento de um cinema nacional, embora desconfiasse das escolas cinematográficas portuguesas que estavam a ser implementadas. No seu artigo «As escolas cinematográficas em Portugal», Carlos Dubial aprova «uma das primeiras escolas» com «o curso de cinematografia portugueza, dirigido por Snr. Rino Lupo que teve a sua séde nos jardins Passos Manuel», mas duvida das competências dos professores da escola do Sr. Antonio Duarte em Lisboa, entre outras:

Não discutimos o valor artistico de qualquer dos cavalheiros que citamos, porém o que nos atrevemos a perguntar-lhes é se teem competencia prática

³⁷⁵ *De Teatro. Revista de Teatro e Música*, Ano 1, n.º 3, novembro 1922, p. II.

³⁷⁶ Felcar, «A arte do silêncio como meio de nacionalização», *Invicta Cine*, I, 7, 05/12/1923, p. 7. Cf. também: Almada Negreiros, «Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro», 1935; Dante Costa, *A Questão da Frequência Infantil aos Cinemas*, 1937.

ou teróica [sic] para ensinar ou mesmo para produzir. Por certo que não teem. [...] Onde foram estes cavalheiros buscar os conhecimentos indispensáveis á produção de um film?³⁷⁷

Será que os conhecimentos vieram dos palcos do teatro?

Todavia, o estatuto da cinematografia como forma de arte foi afirmado pelo Congresso Internacional de Cinematografia em Paris e noticiado a 20 de outubro de 1926 na primeira página da *Invicta Cine*. Da «iniciativa da Sociedade das Nações», esta «magna reunião dos cinematografistas de todo o mundo» contava com dois delegados alemães (Scher e Graff) e com um suíço (Inhof) que presidiam a três das oito comissões instaladas, «para estudar as diversas questões que estavam na ordem do dia», mas o comentário de Carlos Morais focaliza outro aspeto: «[...] enquanto a Espanha, onde a cinematografia ainda está muito longe de ser o que já foi em Portugal, manda os seus delegados ao congresso e consegue a presidencia duma das comissões, nós, portugueses, deixamo-nos ficar em casa, aguardando que melhores dias para a Arte, caiam do ceu aos trambolhões»³⁷⁸.

Contrário ao otimismo de António Ferro, Eduardo Scarlatti, outro dos protagonistas do debate que compara o cinema com o teatro, expressa o seu ceticismo em várias publicações, referindo sobretudo autores franceses, de Bergson a René Clair³⁷⁹. Num artigo sobre «a música dos símbolos, das imagens e das ideias»³⁸⁰, Scarlatti cita também Émile Vuillermoz, crítico francês nas áreas de música, cinema, teatro e literatura, cuja afirmação «graças ao animatógrafo, se conquistou o real», quis desmentir, embora admita que a «*arte do silêncio* demonstra um progresso»³⁸¹.

³⁷⁷ *Invicta Cine*, I, 7, 05/12/1923, p. 5.

³⁷⁸ *Invicta Cine*, VI, 26, 20/10/1926, p. 1.

³⁷⁹ Cf. Eduardo Scarlatti com publicações como *Ideias de Outros*, 1927, *A Religião do Teatro*, 1928 e artigos nas revistas *Imagem* e *O Diabo* (coleção «*Em Casa de "O Diabo"*», 4 vols.).

³⁸⁰ Excerto do livro em preparação *A Religião do Teatro*, publicado na revista *Imagem*, 3, agosto 1928, pp. 27-28.

³⁸¹ A segunda edição de *A Religião do Teatro* (1945) contém uma nota de rodapé algo justificativa: «Não existia ainda o sonoro. Mas a expressão internacional do cinema, quási sempre *mecanizado*, subsiste, hoje, com redobradas virtudes e vícios» (Scarlatti, 1945: 14).

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

Scarlatti reclama que o «cinema não é mais do que a satisfação do espírito sem necessidade de cultura. É a *sucessão de imagens* pelo mecanismo eléctrico em vez do mecanismo intelectual» (Scarlatti, 1927: 13)³⁸².

O cinema corre em analogia com esta sequência de imagens intelectuais transformando em sensação visual a descrição do movimento exterior. Nunca o teatro de acção conseguirá sintetizar tanto movimento como a passagem de uma fita de animatógrafo, resta-nos para a scena, – e não é pouco – a interpretação do movimento das grandes realidades interiores por um mecanismo semelhante mas infinitamente mais subtil. Ela traduzirá uma aproximação do absoluto da arte – como a grande iniciação leva a tocar a religião pura. O teatro nos seus aspectos mais elevados expande-se, em parte, nos domínios do imaterial (Scarlatti, 1927: 14).

Como ponto de partida do artigo «Cinema? Não. Teatro mecanizado», que apareceu no final dos anos 20 na revista *O Diabo*, Scarlatti traduz três afirmações algo programáticas, retiradas de obras de autoridades francesas sobre a matéria (Scarlatti, 1936, I: 43):

- «O cinema é unicamente visual» (André Berge, *Cinéma et Littérature*, 1927);
- «O animatógrafo, sintetizando os actos e suprimindo a palavra, [...]» (Abel Gance, *Le temps de l'image est venu!*, 1927);
- «O teatro e o cinema podem viver em excelente harmonia, um ao lado do outro, com uma condição essencial: que nem um nem outro saiam do seu domínio respectivo [...]» (André Lang, *Théâtre et Cinéma*, 1927).

³⁸² Na sua obra *Religião do Teatro* Scarlatti volta a citar estas frases programáticas, acrescentando uma definição do cinema: «Lembra uma escada oferecida pela civilização ao intelecto rudimentar. Destina-se ao sentido mais agudo. É o despertar para a compreensão do ritmo. Vence as dificuldades da imaginação pobre, do sentimento débil, da ignorância. Leva o mundo inteiro a todos os cantos do mundo. Reproduz o passado, anula as distâncias; traz perante os olhos, em desfile, a imagem do horizonte ambicionado: fortuna e beleza. Fornece o complemento de sonho indispensável à vida e a que a fantasia comum não consegue dar corpo. É a iniciação racional. Com o cinema expiraram as velhas descrições e o romance de aventuras. Ele sobrepôs à educação pelo conto de fadas a cultura pela verdade objectiva. Por isso, não respeitar num filme a verdade das coisas e dos factos é anular a missão fundamental da *arte do silêncio*; tal como falsear a psicologia num drama é trair a arte do teatro no que ela tem de religioso, puro» (Scarlatti, 1945: 27-28).

Com recurso a outros corifeus da cultura, nomeadamente compositores como Beethoven e Wagner, Scarlatti chega à conclusão de que o teatro deveria «aproveitar o *movimento cinematográfico da imagem*, da mesma natureza rítmica da ideia, para o transporte do actor. A *sinfonia das ideias* seria a totalização do espectáculo» (Scarlatti, 1936, I: 47). Neste contexto, Scarlatti não utiliza a expressão ou o conceito de *Gesamtkunstwerk*, mas sublinha que «o cinema teria sido uma consequência da música e um meio precursor da *uniformização rítmica* indispensável à efectivação do teatro moderno» (Scarlatti, 1936, I: 47). Além disso, afirma que a «sétima arte, ao invés de quanto diziam os seus cultores, nunca foi bem do silêncio. A legenda falava por ela – quer dizer, a literatura» e ao «aprender a falar, a antiga arte do silêncio, novíssima do barulho, invadiu o teatro pela porta da bilheteira e do êxito fácil – a do *music-hall* e da opereta» (Scarlatti, 1936, I: 50-51). Na sua opinião existem, de facto, grandes realizadores e técnicos que infelizmente não seguem o «trilho de humanidade superior». Comparado com o elevado nível do teatro – «o brasão da aristocracia dos povos» (Scarlatti, 1945: 14), o autor inferioriza o cinema como «a arte democrática» no sentido pejorativo. Anunciando a morte das «velhas descrições e d[o] romance de aventuras» pelo cinema, considera esta «arte do silêncio» um «complemento de sonho indispensável à vida», embora seja uma mera preparação para a experiência religiosa que só o teatro pode oferecer:

Alguns truques e historietas mancham ignóbilmente fitas cheias de acção e de beleza. Quando a curiosidade do espírito ultrapassa o desejo de ver e pretende alcançar as razões secretas da vida, então o homem compreende o teatro. [...] Os materiais do cinema são o esplendor físico, a máquina e a fera, a planta e o micróbio. No teatro [...] há qualquer coisa de abstracto que se torna inteligível. Um cão pode ser actor no *écran*. No palco servirá, quando muito, para dar relevo a um traço psicológico (Scarlatti, 1945: 28).

Em maio de 1929, Carlos de Miranda colocou um anúncio na revista *Cinegrafia*, descrevendo o projeto do seu primeiro livro sobre «o Cinema e a Alma». Neste ambicioso esboço, no qual continua a desenvolver, de certa forma, a abordagem de Scarlatti, o autor tenta definir «o que é o Cinema para o cérebro que pensa e para o coração que sente»³⁸³. O efeito do cinema sobre os

³⁸³ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 2, 02/05/1929, p. 17.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

nervos, o organismo e a sua influência sobre a alma fazem parte do projeto de Miranda, que pretende esclarecer igualmente o modo como o filme absorve e fascina os espetadores e a sua força sugestiva. As suas teses centrais eram «O Cinema, como a Musica, é a exteriorização e a linguagem da alma» e «O Cinema é um sentimento e um quadro psicologico»:

O nosso coração vibra com o coração do artista-realizador, mas o nosso cerebro descobre não só a psicologia da sua obra – o seu filme – o que ele representa, o que significa, a paixão que traduz, como tambem a mentalidade do seu *autor*, do meio e da raça a que este pertence.³⁸⁴

Comparando o filme com um «trecho musical, cujos sons foram traduzidos em *imagens* de maior ou menor duração» e com «uma sinfonia visual, cujo ritmo nos é dado pela fusão das imagens», o esboço de Carlos de Miranda permanece vago e inacabado. Não consegue definir claramente a terminologia usada «*cinema puro*», «*cinema-arte*», ou onde reside a poesia e o «*ritmo interior das imagens*». Intencionado para «os individuos dotados de uma sensibilidade requintadamente artística, que veem no cinema não só um mero espectáculo recreativo, mas sim uma elevada manifestação d’arte», este projeto de publicação nunca se realizou.

A *Arte Cinematográfica* de Vamorélis, cujo primeiro e único volume foi publicado em 1930, pretende ser um manual para «amadores de cinema que desejam ser artistas», mas o título engana. Contém em grande parte «apontamentos para estudo» muito descritivos (pp. 9-101) sobre «Dons naturais» de atores, «Estudos para interpretação de uma individualidade» e «Análise de expressões». Estas instruções de teor neuropsicológico não referem autoridades do âmbito cinematográfico, mas psicólogos e médicos, como Dester (p. 25), Muller (p. 31), Bell (p. 35), Donders (p. 36), Smiles (p. 37), Mantegazza (p. 39), Duchenne (p. 63), Gratiolet (p. 96), Burgess (p. 98), mencionando também Shakespeare e Spencer (p. 74).

Desta forma, os assuntos essenciais «Como se pratica o cinema» e a «Estética cinematográfica» ficaram reduzidos a meras cinco páginas (pp. 102-107). A última parte, sobre a maquiagem (pp. 107-108), baseia-se num artigo publicado no *Cinéfilo*, II, 49 (26/07/1929), pp. 18-20. O estudo de Vamorélis,

³⁸⁴ *Cinegrafia*, Ano I, n.º 2, 02/05/1929, p. 17.

dedicado às «Colonias Portuguesas e aos Portuguezes da America do Norte e Sul», não distingue entre atores de teatro e de cinema, desrespeitando a especificidade do *medium*. Mesmo na parte alegadamente dedicada à «Estética cinematográfica» não menciona atores do cinema, mas «grandes artistas no teatro, Zaconi, Talavi, etc., cujas mascaras eram duma mobilidade e mutabilidade fisionómicas extraordinárias» (Vamorélis, 1930: 106). Considerando que, até 1930, a crítica portuguesa de cinema já tinha debatido a estética distinta e própria, sobretudo nas revistas especializadas, as conclusões de Vamorélis parecem algo banais:

A acção em cinema é o complemento natural da expressão. O seu conjunto forma a arte cinematográfica. A acção, ou antes o «saber pousar», constitue um elemento de estudo, talvez tão importante como a expressão. Todas as personagens devem ter uma certa relação entre os gestos e as expressões. Assim como é enorme a diversidade de temperamentos dos personagens, assim também variam as acções e os tipos a desempenhar em cada film (Vamorélis, 1930: 103).

A diferenciação necessária não existe: «O jogo de scena faz, tanto no teatro como no cinema, parte integrante dum artista» (Vamorélis, 1930: 104). No entanto, o autor reconhece: «O que aqui dizemos, para alguns, não constitue novidade...» (Vamorélis, 1930: 106).

Em termos de teoretização da sétima arte, as revistas portuguesas da especialidade apresentaram contributos mais significativos. Na *Imagem*, António Lopes Ribeiro publicou o artigo «Nitida Influência do Cinema no Teatro Moderno», no qual nega a existência de «qualquer rivalidade entre o teatro e o cinema: «Ambos, como artes que são, procuraram sempre fornecer às gentes expectáculos amáveis, pela beleza e pela emoção, excitando sentimentos, apaziguando paixões, ou elevando uns e outras a um estado mais próximo do Ideal *tout court*»³⁸⁵. Após esta definição unificadora da arte, o autor admite que o cinema seja um «produto imediato do Teatro», sublinhando, ao mesmo tempo, o seu estatuto como «arte independente». Constata que «muitas vezes um foi buscar ao outro elementos que lhe eram necessários»:

³⁸⁵ *Imagem*, I, 23, 13/03/1931, p. 6.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

Filho do Teatro, o Cinema, na sua luta pela criação do fotodrama em que as palavras fôssem desnecessárias para transmitir emoções ao espectador, deu àquele preciosas lições de sobriedade, de simplicidade, de espectacularidade e de apresentação. Por duas razões o Teatro se aproveitou delas. Primeira: porque o exemplo cinematográfico como expressão de ideias era de facto digno de seguir-se. Segunda: porque o Teatro se viu a certa altura na necessidade de concorrer comercialmente com o filho mais novo, que dia a dia lhe roubava adeptos. Foi assim que a scenografia, a iluminação da scena, o ritmo das peças e da interpretação se foi modificando (modernizando, se quiserem) no Teatro, graças aos esforços dos Meyerhold, dos Max Reinhardt, dos Gordon Craig, dos Pirandello e dos Bragaglia.³⁸⁶

Com a implementação do cinema sonoro, a competição entre as duas artes ficou mais acentuada e António Lopes Ribeiro observa como de repente «o Cinema viu-se na posse das palavras e de todos os sons subsidiários»:

Revolução! Êrro imediato: voltar a ser o que no início não pudera ser: a reprodução mecânica do Teatro. Êrro passageiro. Cineastas de pulso compreenderam que seria imperdoável fazer tábua rasa de todos os progressos obtidos pela técnica visual, e que o verdadeiro caminho era seguir em frente, sempre em frente, a partir do ponto exacto onde se tinha chegado, passando a contar com as novas possibilidades que a técnica sonora conquistara ou deixava antever nitidamente. O retrocesso inicial complicou contudo muito as coisas, criando incompreensões, adversários precipitados, e sobretudo vícios, que era necessário destruir.³⁸⁷

Adolfo Casais Monteiro, no seu ensaio «Cinema, Mundo do Instante» (1932), publicado no seu livro *Considerações Pessoais* (1933), afirma que da Revolução Russa «vem o mais fecundo vento de liberdade que até hoje tem fecundado a evolução da arte do cinema»:

Enquanto pela Europa e pela América escorre a monotonia do cinema comercializado, quebrada aqui e ali por raras tentativas de autonomia que são logo

³⁸⁶ *Imagem*, I, 23, 13/03/1931, p. 6.

³⁸⁷ *Imagem*, I, 23, 13/03/1931, p. 6.

asfixadas, da U.R.S.S. chegam-nos, ainda que raros e mutilados, suficientes testemunhos de que lá o cinema é qualquer coisa de vivo, animado pela força dalguns criadores de génio, e sustentado pela fé dum povo que nasce para viver e não para dormir (Monteiro, 1933: 176).

Partindo de uma citação de Blaise Cendrars, Monteiro refere o cinema inspirador de Eisenstein, criticando a atitude de críticos de falarem demasiado em cinema puro: «[...] oh esta obsessão cristã da pureza! – quando se deveria falar em cinema vivo» (Monteiro, 1933: 175). Abordando questões da montagem e do realismo cinematográfico, o autor destaca a especificidade da sétima arte:

Na maioria dos filmes, vemos, com freqüência, como se usam quási exclusivamente os processos do teatro, ou do romance. Vemos transposições de processos, coisa ainda mais claramente constatável quando se trata de adaptações de romances ou de obras de teatro. Assim, o que de especificamente novo trouxe o cinema: possibilidade de quási simultâneamente, 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 desconstradas 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* (qualidade esta que recentemente Jean Epstein destacava num excelente artigo de *Cinéa*), etc., tudo isso o torna o mundo à parte cujos meios de expressão se diferenciam fundamentalmente dos usados no romance ou no teatro (Monteiro, 1933: 178-179).

Realçando a incompatibilidade do cinema «com o movimento lento» e o seu «ritmo que só fixa o significativo», Monteiro apresenta a conclusão questionável de que, contrariamente aos fundamentos e processos psicológicos no romance ou no teatro, «o cinema apreende as imagens vivas, antes de qualquer análise, colhe-as repentinamente sem as transpor noutra *linguagem*, está portanto mais próximo da vida»:

Não se conclua que o cinema *reproduz* a realidade, mas sim que usa dela tal como ela nos é dada, em bruto, por assim dizer; e se o cineasta corta, sobrepõe,

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

reconstrói, não se julgue que por isso o cinema se afasta da realidade. Afasta-se apenas da ordem cronológica, da ordem que a vida tem para o nosso sentido do tempo [...] (Monteiro, 1933: 180).

Reconhecendo as «caraterísticas do material de captação», que permitem «colhêr directamente um gesto, uma paisagem, uma voz, uma atitude, sem que para no-lo mostrar necessite de o descrever», Monteiro afirma que aquilo que o cinema apresenta «é anterior a qualquer *opinião*» (Monteiro, 1933: 181). No entanto, o autor admite que «o cineasta *escolhe* aquilo que a *camera* há-de-ver», diferenciando entre as exigências de um documentário e de um «filme dramático». Alerta também para «certas admiráveis *verdades* humanas que permanecem letra morta para o cinema» (ainda mudo):

Por mais vivamente que as imagens nos digam o estado interior dum homem que sofre, dizem-no apenas pela sua expressão e pelos seus gestos, e não saberão dar-nos tôda a riqueza das suas emoções, das suas ideas, dos seus desejos, das suas torturas: – da sua vida interior; isso poderá dizê-lo o grande romancista ou o grande poeta (Monteiro, 1933: 183).

Contudo, o debate sobre as artes representativas continuou, alargando a perspetiva para a relação entre outras artes. José de Almada Negreiros, por exemplo, tentou também esclarecer o seu posicionamento. No seu artigo «O Cinema é Uma Coisa e o Teatro é Outra» (1935) postula que «o cinema está para o teatro como a fotografia para a pintura»:

Até à descoberta da fotografia, a pintura foi pouco a pouco esquecendo a sua própria essência de poesia, de imaginação, e temendo cada vez mais a sua visualidade para o que hoje chamamos fotográfico. Porém, ao ser descoberta a reprodução mecânica da natureza pelo aparelho fotográfico, a pintura despertou do seu pesado letargo e teria ressuscitado vivamente se não fosse o atavismo que lhe legou um mau caminho longamente andado (Negreiros, 1971, 5, I: 91).

Na sua obra *Horizontes de Cinema* (1939), Roberto Nobre juntou vários argumentos para refutar o «velho julgamento *contra* o cinema» de Scarlatti, «que ama demasiado o teatro para sentir o cinema» (Nobre, 1939: 29). Discorda da

postulada «subalternidade do cinema ao teatro» (Nobre, 1939: 109) e da sua redução a princípios do «mecanismo eléctrico» que oferecem ao espectador uma sucessão de imagens «tão “digerida”»: «Também não concordo, é claro, que para compreender cinema não seja necessário cultura. Não falo do cinema cotidiano. Falo no cinema com intenções intelectuais, como o freudianismo de “O estranho caso do Professor Mathias”, de Pabst, etc., etc.» (Nobre, 1939: 30).

Em *Ambições e Limitações do Cinema Português* (1945), Manuel de Azevedo ainda defende o cinema contra Scarlatti, utilizando uma citação de José Rego: «Não há nenhuma obra de arte contemporânea que me tenha tocado tão profundamente como o cinema» (Azevedo, 1945: 16).

Comparável com as afirmações de Balázs em 1924, sugere que se trata «de uma técnica de expressão, de uma linguagem, que até por analfabetos pode ser entendida, com a vantagem de ser a primeira e única linguagem efectivamente universal, cujas características constitutivas a tornam o primeiro meio poderoso para a cultura das massas, um dos problemas mais importantes que urge solucionar» (Azevedo, 1945: 15).

António Ferro, de 1933 até 1949 chefe do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), resumiu o debate com o livro *Teatro e Cinema*, publicado em 1950, com o intuito de implementar a sua visão de uma cinematografia nacional.

5.3 Cinema mudo *versus* cinema sonoro

No final da era do cinema mudo, e sobretudo nas recensões e redações das revistas *Cinéfilo* e *Imagem*, tinha-se formado uma abordagem crítica na apreciação dos filmes que levava em consideração as características específicas do *medium*. Os críticos ganharam mais autoconfiança na representação da sétima arte, facto comprovado pela frequente assinatura de artigos com o nome próprio do autor. O diretor do *Cinéfilo*, suplemento semanal do diário *O Século*, Avelino de Almeida, assinou o artigo «O Cinema, “parasita usurpador”?!», uma defesa fervente do cinema em transição para o sonoro contra acusações de adeptos do teatro³⁸⁸. O debate sobre as vantagens do cinema

³⁸⁸ *Cinéfilo*, 1, 6, 11/08/1928, p. 3.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

sonoro comparado com o cinema mudo travou-se nas numerosas revistas portuguesas da especialidade, mas também noutras publicações³⁸⁹. Previamente, as questões sobre o acompanhamento musical de filmes em geral e sobre «A música e o cinema clássico» foram abordadas, por exemplo, no caso concreto das *matinéés* do cinema no São Luís. Considerando meramente o *corpus* de filmes mudos e do cinema alemão em particular, José da Natividade Gaspar observou aspetos de transmedialidade na «lenda germânica» dos Nibelungos:

A matinée seguinte apresentava a primeira parte dos *Nibelungos* e pensámos que o critério que havia presidido ao acompanhamento da fita anterior de forma nenhuma deixaria de ilustrar musicalmente a bela produção de Fritz Lang, com um comentário lírico apropriado que, se em todos os filmes é indispensável, nos *Nibelungos* é imprescindível. É sabido que a encantadora lenda germânica, que inspirou ao realizador da *Morte Cansada* uma das mais belas evocações, mereceu de Richard Wagner, o genial criador de um Cinema feito som, a sua divina Tetralogia do *Anel do Nibelungo*. É certo que a interpretação da lenda pelos dois génios teutónicos afasta-se em alguns pontos. Mas, em princípio, o tema é o mesmo, e muitas cenas teem no drama lírico e no drama cinegráfico estreita afinidade e não será osado afirmar que Fritz Lang realizou muitas partes do filme com os olhos postos em Wagner.³⁹⁰

Para corroborar as suas afirmações, Gaspar cita Fritz Lang, cujo elogio a Wagner culmina com a frase: «As minhas imagens, ao lado dos seus imensos frescos, são modestos quadros, e muito feliz sou por ter, para as realizar, a luz e o fogo dessa divina música». O autor do artigo chega à conclusão de que, segundo as palavras do próprio realizador, a música de Wagner «deve andar

³⁸⁹ Cf.: José Régio, «A querela entre o cinema silencioso e o cinema sonoro», (*Presença*, vol. II, n.º 29, nov.-dez. 1930), in Régio, J., *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»* (1977: pp. 152-155); Domingos Mascarenhas, «O mudo e o sonoro» (1945), in Mascarenhas, D., *Fitas e Franjas* (1948: pp. 263-267).

³⁹⁰ José da Natividade Gaspar, «A música e o cinema clássico», *Cinéfilo*, I, 30, 16/03/1928, p. 3. A partir de 1928, o futuro autor e tradutor José da Natividade Gaspar tinha-se voltado para o jornalismo e iria dirigir durante vários anos o semanário cinematográfico *Cinéfilo* do jornal *O Seculo*.

unida» à sua obra, acrescentando que Lang «encarregou o nóvel e talentoso autor da recente partitura de *Metrópolis*, Gottfried Huppertz, de organizar uma adaptação especial para acompanhar o filme»:

Desconhecemos esta partitura, pois que ela não veio a Portugal, mas não tivemos razão para lamentar o facto, porque no Tivoli, Nicolino Milano organizou para o filme uma adaptação tam interessante como inteligente. Em Paris, quando *Os Nibelungos* correram na Sala Marivaux, também a partitura de Huppertz não foi utilizada, sendo a fita acompanhada com uma adaptação da autoria de Szyfer. A crítica dêsse tempo referiu-se nêstes termos a essa adaptação: «Não se poderia mencionar êste êxito (o obtido pelo filme), sem dar a parte que nêle compete ao génio de Wagner. A adaptação musical, realizada por M. Szyfer, põe, como efeito, ao serviço do filme uma irresistível potência de harmonia que, com um perfeito sincronismo, o eleva a uma altura onde se teria esmagado, se êle não possuísse em si mesmo extraordinárias belezas».³⁹¹

Após o sucesso em Paris, foi com grande expectativa que José da Natividade Gaspar viu a reexibição dos *Nibelungos* no São Luís, mentalizado pela «firme esperança de que o acompanhamento musical estaria à altura do filme». No entanto, a sua decepção foi «terrível», porque a «adaptação musical não existiu»:

Correram metros e metros da fita sem que, no meio de um enervante silêncio, se ouvisse uma nota. Passaram-se scenas tam musicais como aquela em que o pássaro ensina a Sigfredo a forma de se tornar invulnerável e a orquestra não tocou a deliciosa página dos *Murmurios da floresta de Siegfried*, onde Wagner tam belamente descreveu essa scena! Sigfredo morre, o seu corpo é conduzido através da floresta para o castelo e a orquestra não fez ouvir a grandiosa *Marcha fúnebre à morte de Siegfried* do *Crepúsculo dos Deuses*, [...].³⁹²

Perante estes problemas com o acompanhamento sonoro que se manifestaram durante a era do cinema mudo, não surpreende que já em julho de 1928

³⁹¹ José da Natividade Gaspar, «A música e o cinema clássico», *Cinéfilo*, I, 30, 16/03/1928, pp. 3-4.

³⁹² José da Natividade Gaspar, «A música e o cinema clássico», *Cinéfilo*, I, 30, 16/03/1928, p. 4.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

o *Cinéfilo* tenha noticiado diversas opiniões sobre o «filme falado ou falante», entre outros de René Clair e de Friedrich Murnau. Nestas notícias, também os segredos e detalhes da nova técnica foram revelados:

O notabilíssimo realizador Murnau, a quem devemos *Fausto*, *O ultimo dos homens* e *Aurora* (ou *Amanhecer*), é um dos adeptos do filme falado e adaptou as tomadas de vistas da sua ultima realização *Os quatro Diabos* [*4 Devils*, 1928] ao Movietone, em que o som é registado na película simultaneamente com as scenas filmadas. No lado esquerdo da fita, cêrca de três milímetros são consagradas á fotografia dos sons. Murnau reservou, pois, por meio de um ligeiro cache, o espaço necessário e dispôs as suas scenas de maneira a encontrar-se bem no campo da imagem.³⁹³

As «Considerações sôbre o filme sonoro» por Marc Roland, conselheiro da direção da UFA para as produções sonoras desde 1929, proporcionaram um valioso contributo alemão para esse debate que a *Cinegrafia* publicou em junho do mesmo ano. Roland, compositor de músicas de acompanhamento para filmes mudos como *Golem* e *Fridericus Rex*, afirma que a «base de uma película sonora é o argumento e não «o plano, o tema, ou a idéa»: «Todos os pontos fracos da disposição, o movimento e a expressão de uma scena, causa de tantas contrariedades ao chegar o momento de colagem, encontram-se já em gérmen no argumento» (Roland, 1929: 5). Embora considere a colagem na pós-produção de uma película importante, Roland garante que esse «trabalho de ajustagem é, no filme sonoro completamente impossível»:

O filme sonoro está ainda mais ligado ao tempo e às suas leis estéticas que a cinematografia muda. Uma scena musical ou com acompanhamento de música, sómente pode sêr cortada segundo a música, sendo para isso necessário que o autor preveja, desde o início, a possibilidade de tais córtes. Porém isto só não basta. É preciso ainda que todo o argumento seja revisto com o maior dos cuidados pelo compositor, ou pelo realizador do filme sonoro com o fim de estabelecer entre os elementos dramático e lírico a unidade indispensável. A divisão do manuscrito em duas colunas, – uma para a parte plástica e outra para a parte musical da obra, – foi adoptada por todos e oferece, em verdade,

³⁹³ *Cinéfilo*, I, 5, 28/07/1928, p. 28.

grande número de vantagens, permitindo com grande facilidade o cotejamento e remediar a tempo as faltas de concordância que poderiam mais tarde ter as piores consequências (Roland, 1929: 5).

Marc Roland salienta ainda que «a grande dificuldade da realização do filme sonoro reside na parte lírica. Todas as faltas de ritmo de duração e de dinâmica que se cometem, durante a filmagem, aparecem mais tarde aumentadas, multiplicadas, no negativo, levantando as maiores dificuldades para a sua colagem»:

Em resumo: – um bom argumento de filme sonoro deve possuir já resolvidos todos os problemas de ajustagem de cenas. [...] como no filme mudo existem possibilidades de retoque. É possível, por exemplo, com a tesora na mão, suprimir, totalmente a frase de um actor, eliminar partes silenciosas com o fim de tornar a acção menos lenta, etc. Para isso, é evidente, faz falta não dispôr de bastante negativo com o fim de evitar os chamados saltos; quer dizer, o aparecimento sucessivo de um actor em duas posições diversas. Assim mesmo é possível intercalar na película repetições de temas musicais com o fim de tornar a acção mais lenta (Roland, 1929: 5).

Um mês mais tarde, em julho de 1929, o *Cinéfilo* reproduziu um questionário da revista inglesa *The Film Weekly*, segundo o qual 55% dos inquiridos não preferiam o filme falado e 90% não desejavam «que o filme mudo seja completamente eliminado». Por outro lado, 62% interessaram-se pelo desenvolvimento dos “talkies”, embora 37% ainda desejassem a sua decadência, porque 61% acharam «que “os talkies” estão a falir como divertimento». Todavia, a tecnologia cinematográfica progrediu rapidamente e com ela os hábitos de ver e de ouvir mudaram igualmente depressa (embora em 1929, 91% dos inquiridos ingleses ainda não tenham preferido «o acompanhamento musical mecânico ao da orquestra»)³⁹⁴.

«Conversando com FRITZ LANG» é o título do resumo de três horas de conversa que o assistente de produção e ator ocasional Antero Faro teve com o realizador no bar do Kurhaus Hotel em Davos e que o *Cinéfilo* publicou em março de 1930 (Ilustr. 39).

³⁹⁴ Cf. a estatística traduzida e reproduzida no *Cinéfilo*, II, 83, 26/07/1929, p. 8.



Ilustr. 39 – Faro, Lang, Glotzbach. *Cinéfilo*, III, 83, 22/03/1930, p. 18

Questionado sobre se considerava «o cinema falado e o cinema mudo como duas artes diferentes», Lang respondeu que «são duas coisas absolutamente distintas: a diferença entre elas é semelhante à que existe entre o cinema e o teatro»:

Artisticamente, o cinema mudo é, por enquanto, mais perfeito, porque nos oferece um campo vastíssimo onde cabem todas as nossas concepções; o cinema sonoro, de horizontes um pouco mais restritos, deve-nos permitir, resolvidos e aperfeiçoados certos detalhes de ordem técnica, ir até um ponto, longínquo, difícil de precisar.³⁹⁵

Nesta conversa, Fritz Lang admite começar a realizar o seu primeiro filme falado (*M.*): «Será em alemão e possivelmente em inglês. Os actores serão os mesmos para ambas as versões». Consciente deste problema «mais difícil que o cinema falado nos oferece» acrescenta: «Acho detestável um filme cujo diálogo é prejudicado pela má pronúncia e dicção dos intérpretes». À pergunta sobre se «a Alemanhã, num futuro próximo possa vir a ser superior

³⁹⁵ *Cinéfilo*, III, 83, 22/03/1930, p. 18.

à América na indústria dos filmes sonoros e falados, como é na dos filmes mudos, debaixo do ponto de vista artístico», o realizador responde: «Assim o espero... Tenho mesmo a certeza disso. No dia em que tivermos os estúdios tam bem apetrechados como os americanos, fácil nos será mostrar a nossa superioridade»³⁹⁶.

Em maio de 1930, a revista *Imagem* reproduz o que Emil Jannings, da perspetiva de ator, «sente quando se vê e se ouve no écran», na realização do seu «maior sonho de artista»:

O intérprete do filme sonoro deixou de ser um surdo-mudo que se exprime unicamente por gestos. A linguagem veio, enfim, reforçar a expressão da mímica! Mas, a-pesar-de tudo, aquêlê indivíduo que aparece na tela branca continua a afigurar-se-me um desconhecido, com uma fisionomia misteriosa e um destino diferente do meu!³⁹⁷

Destas palavras pode-se deduzir que a teoria de Balázs do «homem visível» não ficou totalmente obsoleta com o cinema sonoro. A representação aperfeiçoada do duplo na tela ainda carece de outras características que permitem um mais elevado grau de identificação do ator com a sua projeção. Contudo, o som mudará a perceção e a imagem que a audiência tem de um ator, ou de uma atriz, exercendo assim um efeito humanizador:

Brigitte Helm, a estranha mulher-máquina com uns cabelos loiros à cabeça, olhos metálicos, gestos mecânicos, que Fritz Lang fabricou para interpretar a principal personagem dum dos seus filmes, vai finalmente falar. Durante anos não teve voz. Fritz Lang, quando realizou *Metropolis*, esqueceu-se de lhe meter no peito, – juntamente com os outros aparelhos delicados que lhe moviam os braços e faziam bater o coração, uma pequena máquina falante. Resultado: toda a gente julgava que aquela estranha figura-manequim, nunca mais poderia dizer o que pensava, numa voz humana, igual à nossa. Afinal de contas, enganámo-nos. Brigitte Helm tornou-se, pouco a pouco, humana. O aço do seu peito transformou-se carne. Os fios eléctricos fizeram-se veias. O coração

³⁹⁶ *Cinéfilo*, III, 83, 22/03/1930, p. 18.

³⁹⁷ *Imagem*, I, 2, 24/05/1930, p. 8.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

princípios a bater, impulsionado por sangue humano, bem diferente da electricidade antiga. E – oh! milagre! – certo dia aquêlo manequim de perfil agudo, testa inteligente, gestos envolventes principiou a falar alemão, que é a linguagem das máquinas. Escusando será dizer que o êxito do seu primeiro fonofilme foi além de tôdas as hipóteses. Dominou. A sua voz quente, sensual, que contrasta com o seu vulto mecânico, – comoveu.³⁹⁸

A partir do número 4 (14 de julho de 1928), o *Cinéfilo* abordou a questão do filme falado e apresentou regularmente a coluna «O Filme Sonoro», mais tarde intitulada «Cinema Sonoro». Em outubro de 1929, a revista semanal *Aquila* tinha noticiada pormenorizadamente a inauguração dos «magníficos “ateliers” de cinematografia sonora» da UFA, desde os «aparelhos registadores “Klangfilm”» e a «ventilação dos pavilhões hermeticamente fechados» à instalação de 72 quartos de banho³⁹⁹. E o correspondente especial em Berlim da revista *Imagem* afirma:

O alemão, povo inteligente, sempre pronto a receber todas as inovações, gostou do sonoro. Isto, além duma grande verdade, é um facto incontestável, que tem a sua prova na frequência, desusada, às salas equipadas com sonoro, quer sejam os palaces luxuosos ou os mais modestos cinemas, cuja frequência é constituída quasi exclusivamente, pelos pequenos empregados que depois de um dia árduo de trabalho, pretendem distrair-se.⁴⁰⁰

Em outubro de 1930, o «grande magazine» *Civilização* informou os seus leitores de que até 31 de maio do corrente ano, a UFA tinha gastado 11 milhões de marcos na produção de filmes sonoros.

[...] a construção de novos *studios* sonoros em Neubabelsberg, bem como as reformas de outros *studios* silênciosos para os apropriar à realização de filmes falados e as instalações técnicas desses *studios* e laboratórios, absorveram mais quatro milhões de marcos. Para a instalação em todos os cinemas da Ufa dos aparelhos sonoros de projecção Klang-Film foram dispendidos mais quatro

³⁹⁸ *Imagem*, II, 36, 11/09/1931, p. 8.

³⁹⁹ *Aquila*, II, 24, 26/10/1929, pp. 24-25.

⁴⁰⁰ *Imagem* I, 7, 1 de agosto 1930, p. 21.

milhões até 31 de Maio. Assim, o lançamento definitivo do filme sonoro absorve já, até aquela data, a extensa somade 19 a 20 milhões.⁴⁰¹

Em Portugal, a criação de filmes sonoros só se iniciou em junho de 1932 com a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, largamente equipada com aparelhos da firma alemã homónima e com um capital inicial de 1 000 000\$00 (um milhão de escudos), inteiramente subscrito, dividido em 20 000 ações de 50\$00 cada, sendo a sua sede em Lisboa⁴⁰². O nome Tobis é o acrónimo de TonBild Syndikat, ou seja, Sindicato do Som e Imagem. No núcleo fundador da Tobis Klangfilm, com assento no Conselho de Produção, por nomeação do administrador-delegado da empresa, António Fonseca, encontrava-se António Ferro (Ilustr. 40).

Nessa altura, o empresário português Hamilcar da Costa já tinha fundado uma distribuidora de filmes (Agência Cinematografica H. da Costa) em Paris e pretendia implementar a sua própria companhia de produção. Em 1931, Rui



Ilustr. 40 – Prédio da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm

⁴⁰¹ *Civilização*, n.º 28, outubro 1930, p. 103.

⁴⁰² Costa, J. B. (1991: 51) afirma: «[...] the establishment of a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tóbis Klangfilm (Portuguese Sound Films Company) was announced, equipped to a large extent with technical equipment of its German namesake. In 1932 the Tóbis Portuguesa was created with headquarters in the Quinta das Conchas, in Lumiar (Lisbon) [...]».

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

Casanova da *Imagem* entrevistou Correia de Matos, gerente da Agência Cinematográfica H. da Costa, que nessa altura tinha os seus escritórios instalados num rés-do-chão da Avenida da Liberdade. Nessa entrevista o gerente revela os filmes que irá exhibir em Portugal:

- Depois do «Cruzeiro do Amor», em exibição no Central, temos «Le congrés qui danse», que é considerado a melhor produção da U.F.A. É uma opereta, falada e cantada em francês, com Lilian Harvey e Henry Garat. Vê-la-á em breve no São Luiz. Depois, o «M» de Fritz Lang.
- Porque se chama «M»?
- Porque é a primeira letra da palavra alemã Mörder, que significa assassino. É uma história curiosa, que gira à volta dum crime praticado por um membro duma quadrilha de ladrões cuja divisa é «não matar». Não só toda a polícia de Berlim procura capturá-lo, como todos os bandidos.
- É bem um tema para o Fritz Lang, no género dos «Espíões» ...
- Mas é melhor: tem mais unidade, e a acção é mais concentrada. Além disso, tem o interesse de ser o primeiro filme sonoro de Fritz Lang.
- Há mais filmes policiais?
- A «Espionagem», da U.F.A., que também é falado em alemão, com Brigitte Helm e Willy Fritsch, sôbre um episódio da grande guerra ocorrido na fronteira russo-alemã. É o primeiro filme falado da Brigitte. E outro ainda, da U.F.A., «Mistérios de Berlim», com o sub-título «A volta dum inquérito», realizado por Robert Siodmak e Henri Chomette.⁴⁰³

O projeto de H. da Costa, realçado nas revistas de especialidade⁴⁰⁴, aspirava produzir filmes «retinta e insofismavelmente portugueses»⁴⁰⁵. Segundo o próprio produtor, este «cinema português com classe e envergadura internacionais» dependia de uma intensa colaboração luso-alemã:

Adicionemos agora a êste núcleo de artistas, de técnicos, de músicos, de poetas, todos com provas dadas e com qualidades reveladas, um nome mundial,

⁴⁰³ *Imagem*, II, 38, 10/10/1931, p. 10.

⁴⁰⁴ Cf. *Animatógrafo*, I, 3, 17/04/1933, pp. 7-8; I, 4, 24/04/1933, p. 13; I, 6, 08//05/1933, p. 5 (comentário de António Lopes Ribeiro); I, 7, 15/05/1933, p. 9.

⁴⁰⁵ António Lourenço, «H. da Costa, o produtor de “Gado Bravo”, fala a “Cinéfilo”», *Cinéfilo*, VI, 262, 26/08/1933, p. 26.

sem adjectivos inúteis e que vale por um cartaz; SIGFRIED [sic] ARNO o maior cómico da Alemanha, [...] Não desnacionalisamos, por isso, «Gado Bravo»; naturalisamos, provisoriamente, Siegfried Arno! [...] Olly Gebauer, uma vedeta da UFA, que Portugal não conhece, pela simples razão de só ter filmado em versões alemãs de filmes de que nós apresentamos em Portugal as versões francesas, interpreta no filme o papel daquilo que é na vida: uma estrangeira [...] Max Nosseck, o super-visor, que é hoje considerado a melhor esperança da vanguarda alemã; Heinrich Gärtner, o Rei dos Exteriores, como lhe chamam em Berlim, chefe de fila dos modernos operadores alemães; Herbert Lippschitz, o arquitecto mais novo da UFA, o que não impede que seja o mais talentoso. E Hans May o músico que tem 30 grandes êxitos no seu activo de compositor fonocinematográfico e que é o director da sonorização de «Gado Bravo» e o autor de três músicas que vão andar na bôca do povo e nos ouvidos de toda a gente.⁴⁰⁶

Entre estes profissionais especializados estava também Isy Golberger, responsável pela iluminação, como refere Carla P. Silva Ribeiro (2011) em retrospectiva:

Para conseguir levar a cabo uma produção contínua e industrialmente organizada, este projeto conta com vários atores e técnicos alemães que, em virtude da subida ao poder do partido Nacional-Socialista, deixam a Alemanha e escolhem Portugal como destino profissional. [...] O primeiro filme resultante desta colaboração dos alemães emigrados foi *Gado Bravo* (1934), realizado por António Lopes Ribeiro, um nome desde há muito associado ao cinema nacional, particularmente através de artigos publicados em jornais e revistas da especialidade (*Imagem, Kino e Animatógrafo*), em associação com o alemão Max Nossek.⁴⁰⁷

Esta tão apreciada colaboração com os profissionais alemães em Portugal teve como consequência a inclusão do elenco em quase todos os projetos cinematográficos dos anos 30 (Ilustr. 41).

⁴⁰⁶ «H. da Costa disse...», *Movimento. Quinzenario Cinematografico*, n.º 6, 15/09/1933 (sem n.º de página).

⁴⁰⁷ Silva Ribeiro (2011: 213).

O cinema mudo de expressão alemã na crítica,
na teoria e nas histórias do cinema

Um ano de trabalho!

Ha um ano que se fundiu em Lisboa a **AGENCIA CINEMATOGRAFICA H. DA COSTA, Lda.** Doze meses batalhamos para alcançar o lugar que hoje ocupa merecido a atencão das primeiras casas distribuidoras de Portugal. Os seus filmes tem merecido a atencão favoravel da critica cinematografica, dos senhores exhibidores e do grande publico, que sempre os tem acollido carinhosamente. Lembremos alguns dos mais brilhantes successos da sua selecção, até hoje exhibidos:

O Caminho do Paraíso – O Milhão
As ordens de Vossa Alteza –
Anny faz tudo – Matou! – O Congresso
que dança – O Rei da graxa – Anny
na alta roda – A tragédia da Mina

Tal foi o resultado de **Um ano de trabalho sem "bluff"**.

E agora, eis a lista do 2.º grupo de super-produções para a presente temporada:

A tragédia da mina produção Neo-Film, realisação de G. W. Pabst. cine-opera de 10h, com Etha von Nagy e Marc Blüchel

A princesa encantadora (1922)

Traição! film dos "Das-Jungs", de Berlin, produção Erich Pommer, de 10h, com Charles Bayer e Ilse Renne

Dois num automóvel (1922)

Dois Corações a Compasso comédia musical de 10h, realisação de W. Thiele, com Lilian Harvey e Henry Garst

Escorregar não é cair film-comedia de 10h, com Jeanne Bueil e Richard Willa

Atlantida produção Neo-Film, extrato do celebre romance de Pierre Boulle. Realisação de G. W. Pabst, com Brigitte Helm e Pierre Blanchar

Total: 7 super-filmes feitos em França, dos mais afamados mactas e com os melhores realizadores mais apreciados da publico portuguez.

Eis a lista da temporada que, em observancia do já conhecido tradicão da sua casa, oferece aos senhores exhibidores e ao publico em geral a

AGENCIA CINEMATOGRAFICA H. DA COSTA, LDA
Avenida da Liberdade, 245
LISBOA
Telefone Norte 3599 End. tel. AGENFILMES

Ilustr. 41 – H. da Costa Limitada.
Imagem. II, 55, 04/04/1932, p. 2

A partir de 1928, produções alemãs foram frequentemente exibidas em versões francesas, um fator importante, que junto com a habitual leitura de revistas francesas sobre cinema e de obras francesas sobre a estética e história do cinema iria determinar profundamente a receção, a crítica e a abordagem teórica portuguesas.

Uma estatística da Inspeção Geral dos Espectáculos sobre a «Censura Cinegráfica» em 1930 revela os seguintes dados:

Filmes Mudos		
Origem	1.º Semestre	2.º Semestre
Americanos	275	138
Franceses	85	23
Alemães	65	31
Portugueses	132	100
Inglezes	13	6
Austríacos	1	–
Luso-Alemães	1	1
Espanhóis	–	–

Filmes Sonoros		
Origem	1.º Semestre	2.º Semestre
Americanos	40	121
Franceses	5	30
Alemães	6	3
Portugueses	–	–
Ingleses	6	1
Austríacos	–	–
Luso-Alemães	–	–
Espanhóis	1	–

Filmes importados de outros países não foram incluídos neste excerto estatístico apresentado no *Cinéfilo* em 1931⁴⁰⁸, devido aos números pouco relevantes.

Todavia, em 1931, a era do cinema mudo chegou ao fim em Portugal, como confirma um artigo da *Imagem* sobre a mudança das preferências do público e a aquisição de aparelhos (sobretudo de fabrico alemão) que permitiram projetar os novos filmes sonoros (Ilustr. 42):

Apesar de tôdas as previsões pêssimistas em contrário, os fados cumpriram-se e o fonocinema triunfou definitivamente em Lisboa. As poucas salas que, no princípio da época, se conservaram fiéis ao anacronismo do silêncio, tiveram que adquirir aparelhos de projecção sonora e adaptar as suas instalações às exigências do novo espectáculo. O Central e o Odeon ainda tentaram sustentar o antigo cinema com os balões de oxigénio de alguns filmes notáveis: *A traição*, *A mulher na Lua*, *A Linha Geral*, etc., filmes que obtiveram um certo êxito... Mas, em geral, o público preferia os salões equipados em sonoro: O São Luiz, com os seus programas sàbiamente seleccionados, o Tivoli com as suas cadeiras novas, o Royal, o primeiro cinema que estreou uma máquina fonocinematográfica em Portugal, e o velho Condes, tão fácil de encontrar ao lado direito da Avenida, quando se sobe. As salas fiéis ao silêncio viram-se, por isso, obrigadas, em certa altura, a acompanhar o movimento de renovação imposto pelo gôsto dos espectadores, cada vez mais entusiasmados pelos programas

⁴⁰⁸ *Cinéfilo*, IV, 138, 11/04/1931, p. 14.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

sonoros exibidos. O Odéon estreou uma máquina *Klangfilm*, inaugurando os seus espectáculos com a *Aleluja* de King Vidor. O Central, um pouco mais tarde, munido dum aparelho *Nietzche [sic]*, também aderiu, estreando as suas projecções sonoras com a opereta da Ufa *As ordens de Vossa Alteza*. Por fim, só ficou o Olympia, e explorar, sòzinho os últimos filmes silenciosos. Mas êsse mesmo não conseguiu resistir à invasão do som, e acabou por se render, no final da época, adquirindo um *Nietzche [sic]*.⁴⁰⁹



Ilustr. 42 – Publicidade Nitzsche.
Cinéfilo, III, 123, 27/12/1930, p. 23

Este resumo alargado, de quatro páginas, da «última época cinematográfica» em Lisboa e da «adesão ao fonocinema» também contempla a mudança de hábitos em exhibir filmes e de ver (e ouvir) dos espectadores:

O novo espectáculo fêz o milagre de atrair novo público. Os filmes deixaram de se exhibir uma única semana, como sucedia nos gloriosos tempos do cine mudo, em que os preços dos bilhetes eram mais baixos e os êxitos mais débeis. As películas triunfantes passaram a eternizar-se nos écrans. As canções dos filmes vulgarizaram-se. O cinema deixou de ser um espectáculo para um público

⁴⁰⁹ *Imagem*, II, 34, 29/08/1931, p. 11.

exiguo. A percentagem da frequência das salas aumentou notavelmente. Êste interesse vincou, naturalmente, a necessidade de se construírem novas salas.⁴¹⁰

Sem dúvida, a «época cinematográfica» de 1930/31 revolucionou a sétima arte em Portugal, as suas tecnologias, apresentação e comercialização e consequentemente a perceção dos espectadores. No início da era do cinema sonoro, a ascensão do cinema alemão continuou, em termos quantitativos e qualitativos, mas a produção de Hollywood impôs-se, como comprovam os dados publicados pelo *Cinéfilo* sobre os «Filmes estreados em Lisboa» na época de 1932-33:

	Americanas	Alemãs	Francesas	Portuguesas	Checas	Brasileiras	Total
Outubro	10	14	2	1	–	–	27
Novembro	14	7	1	1	–	–	23
Dezembro	8	10	4	–	1	–	23
Janeiro	13	4	5	–	–	1	23
Fevereiro	10	3	4	–	–	–	17
Março	17	4	4	–	–	–	25
Abril	8	7	3	–	–	–	18
Maio	20	8	2	–	–	–	30
Junho	13	5	1	–	–	–	19
Julho	5	–	1	–	–	–	6
Total	118	62	27	2	1	1	211

«Filmes excelentes

Alemães – 5

Americanos – 4

Total – 9

Domina, como se vê, a Alemanha, mas numa diferença mínima. O restante da produção apresentada por outros países não atingiu tam alta categoria. Não queremos deixar de recordar os títulos dêsses filmes excepcionais, indicando-os

⁴¹⁰ *Imagem*, II, 34, 29/08/1931, p. 11.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

pela ordem como pessoalmente os preferimos, o que é claro não significa que esta questão de gosto possa ser unanimamente partilhada: *O Homem que eu Matei*, *Os Irmãos Karamazoff*, *Raparigas de Uniforme*, *O Testamento do Dr. Mabuse*, *O Expresso de Xangai*, *Um Homem sem Nome*, *O Dirigível*, *Proezas de Skippy* e *O Dia de S. Lourenço*. 5 foram distribuídos pela Agência H. da Costa, 3 pela Paramount e 1 por Castelo Lopes. Há que considerar ainda que em relação ao total a Alemanha teve um filme excelente por cada 12 apresentados, ao passo que a América teve um por cada 29.⁴¹¹

Todos os filmes da época 1932-33 considerados excelentes eram sonoros. *Um Homem sem Nome* (*Mensch ohne Namen*), realizado por Gustav Ucicky em 1932 e baseado no romance de Honoré de Balzac, foi exibido na versão francesa que tinha sido produzida ao mesmo tempo, mas com um elenco de atores diferente: *Un homme sans nom*.

No seu «Elogio Fúnebre do Cinema Silencioso», publicado em agosto de 1930, José Gomes Ferreira da revista *Imagem* lamentou ironicamente:

O cinema silencioso morreu, ficou silencioso de vez – eis a dolorosa verdade. Em vão, amigos fieis, agarrados ao seu quási-cadáver, tentaram salvá-lo. Morreu, a-pesar de todos os esforços, na flôr da idade, ao abandono, com poucos espectadores à cabeceira. [...] Recordo Brigitte Helm, cinquenta e tantos quilos de carne, nervos perversidade e pescoço, no *Manolesco* e na *Mandrágora*, pesadas indigestões de imagens. [...] Mas já estou a lembrar-me de Jannings, no *Patriota*, esse genial *virtuose* de carantonha! [...] Não, o público nunca compreendeu o Grande Morto que vai descer à cova. As suas virtudes eram apenas conhecidas de meia dúzia de amigos íntimos. Os que o conheciam de vista – só lhe admiravam os defeitos; os seus argumentos disparatados, os seus «maillots» com mulheres dentro, os seus episódios convencionais. O ritmo das imagens – deixavam-nos indiferentes. A música visual – não passava duma frase de crítica fina, quási sem sentido.⁴¹²

⁴¹¹ *Cinéfilo*, VI, 264, 09/09/1933, p. 4.

⁴¹² *Imagem*, I, 9, 30/08/1930, p. 17.

5.4 O cinema mudo de expressão alemã na crítica e na teoria portuguesas

A crítica portuguesa ignora a *Kino-Debatte* travada durante as primeiras duas décadas do século XX nas revistas especializadas alemãs, sobretudo na *Weltbühne*⁴¹³. A relevância dos contributos sobre a teoria da sétima arte de expressão alemã fica patente na coletânea *German Essays on Film* (ed. R. W. McCormick e A. Guenther-Pal, 2004) que destaca autores como A. Döblin, H. Tannenbaum, M. Rennert, G. Lukács, H. H. Ewers e H. von Hofmannsthal. Obras importantes, algumas de influência internacional como a de Walter S. Bloem *A Alma da Cinematografia – Uma Apologia do Cinema (Die Seele des Lichtspiels – Ein Bekenntnis zum Film, 1922)*, de Béla Balázs, *O Homem Visível (Der sichtbare Mensch, 1924)* e *O Espírito da Cinematografia (Der Geist des Films, 1930)*, de Rudolf Kurtz *Expressionismo e Cinematografia (Expressionismus und Film, 1926)*, de Guido Seeber *O Cameraman Prático (Der Praktische Kameramann, 1927)* e de Rudolf Arnheim, *A Arte do Cinema (Film als Kunst, 1932)* não foram debatidas na altura e só (parcialmente) foram traduzidas muito mais tarde⁴¹⁴.

Não surpreende que, após a Primeira Guerra Mundial, o elenco escolhido para eleger os artistas preferidos em Portugal no «Grande Concurso Cinematográfico», proposto pela revista *Porto Cinematográfico* em 1919, não tenha incluído nem atrizes, nem atores alemães. No entanto, foi divulgado que num «concurso organizado por um jornal em Berlim, para conhecer qual a artista cinematográfica alemã mais popular, coube o maior numero de votos a Henny Porten»⁴¹⁵. Em Portugal ganhou a atriz italiana Francesca Bertini. Na procura do ideal feminino «pelos primores das objectivas da *Portugalia-Film*», o *Diário de Notícias* e o semanário *ABC Revista Portuguesa* tentaram determinar e descrever as belezas segundo características nacionais e raciais, claramente influenciados pelo olhar cinematográfico: «[...] a italiana, sobretudo a romana,

⁴¹³ Cf. Kaes, Anton (org.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, München: dtv Wissenschaftliche Reihe/Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1978.

⁴¹⁴ Já em 1924, o livro de Bloem foi traduzido para inglês, mas nunca para o português. Da obra de Balázs existem excertos em português e uma tradução na íntegra em espanhol: *El hombre visible, o la cultura del cine* (2001). As obras de Arnheim só foram traduzidas para português a partir dos anos 80 do século XX.

⁴¹⁵ *Porto Cinematográfico*, I, 11-12, junho/julho 1920, p. 9.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

é escultural, mas granítica, sem vida e sem animação; [...] as germanas são detentoras duma plastica perfeitissima, bem lançadas, esbeltas, e há caras, sobretudo as que mantendo a alvura propria da raça e o azul dos olhos [...]»⁴¹⁶.

O fator italiano na perceção portuguesa da cinematografia da época não pode ser subestimado. No período anterior aos anos 20, regista-se um número considerável de estreias, principalmente de películas italianas e depois francesas, mas no final da época do filme mudo, o cinema alemão ocupava o segundo lugar atrás das produções norte-americanas. Vedetas italianas, nomeadamente as atrizes Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lydia Borelli, alcançaram fama em Portugal, plenamente documentada pela palestra de António Ferro no Salão Olimpia a 1 de Junho de 1917. Na sua apreciação do cinema mudo italiano 1905-1923, Henri Langlois sublinha, em retrospectiva, a sua função precursora para a cinematografia alemã:

Se, em 1929, se admitia geralmente que os italianos tinham inventado a mulher fatal, que Brigitte Helm descendia da Bertini, que tinham sido os primeiros a ter utilizado as grandes massas no cinema, que homem, que crítico, teria ousado escrever, nesse ano, sem se expôr aos piores dichotes que *A Noite de S. Silvestre*, a obra de Murnau, *Schatten*, o Fritz Lang do *Túmulo Índio* e dos *Mabuse*, de *Der Müde Tod* e de *Metropolis*, provinham todos da Escola Italiana? Quem teria ousado sustentar que o *Siegfried* de Lang ou o *Fausto* de Murnau não eram manifestações de um espírito que reagia contra a Escola Italiana, mas, muito pelo contrário, a plena consecução desta? (Langlois, 1990: 33).

Após a Primeira Guerra Mundial, o cinema italiano perdeu influência. Em julho de 1924, A. Rocha enviou um contributo sobre a cinematografia portuguesa para a *Porto Cinematografico*, no qual constata o surgimento da «forte concorrência alemã» no sector que fez entrar a cinematografia em alguns países em «decadência». Tenta explicar a força da indústria alemã com a «sua perseverança e a sua organização modelar»:

Em vez de films regionais, com que aqui tão erradamente se iniciou a nossa cinematografia, mantiveram-se fieis ao velho principio da industria cinematografica:

⁴¹⁶ «A mais linda mulher de Portugal», *ABC. Revista Portuguesa*, Ano II, n.º 59, 25/08/1921 (sem n.º de página).

um film deve ser compreendido tanto na America como na China.⁴¹⁷

Consequentemente, aparece no número seguinte o artigo «Cinematografia Alemã», igualmente da autoria de A. Rocha, «não só pelos muitos ensinamentos que nos é dado obter», como também por a Alemanha, embora afetada pela crise financeira, ter conseguido dar à sua indústria cinematográfica um elevado grau de desenvolvimento:

Em alguns países «fazem-se» films, naquele «produzem-se». Em alguns «fazem-se» films artísticos, ali «faz-se» arte. Depois da Russia, na Alemanha é aonde melhor se compreendeu a arte do silencio. [...] Na industria alemã trabalha-se com amor, dedicação e ordem. Não ha obstaculos como não ha sofismas.⁴¹⁸

Em 1925, a *Invicta Cine* publicou um artigo de José Lopez Gaya que se debruçou sobre o desenvolvimento da cinematografia na Alemanha: «A Alemanha e a cinematografia». Destaca o grande valor intelectual dos alemães, que se manifesta, neste caso, através do reconhecimento da arte cinematográfica e das subseqüentes subvenções por parte do Estado. Este apoio possibilita um posicionamento independente da indústria cinematográfica no mercado internacional:

[...] o govêrno alemão foi incansável no auxílio prestado aos productores do seu país, que, num esforço sublime, cheio de patriotismo, conseguiram impor-se nos mercados de todo o mundo, rivalizando briosamente com os americanos, de cuja produção exclusivamente os cinemas europeus se abasteciam sendo, porem, a sua vitória ainda mais retumbante. A extrema perfeição da sua técnica, a cuidadosa «mise-en-scène» de tôdos os seus films, chegaram a assombrar a própria América, que se viu obrigada a reconhecer o incontestável valôr dos seus novos rivais (Gaya, 1925: 5).

Como exemplo da «extrema perfeição da sua técnica», da «cuidadosa «mise-en-scène» de tôdos os seus films» que «chegaram a assombrar a própria América», o autor do artigo apresenta *O Último dos Homens* (*Der Letzte Mann*,

⁴¹⁷ *Porto Cinematografico*, V, 12, julho 1924, p. 14.

⁴¹⁸ *Porto Cinematografico*, VI, 1, agosto 1924, p. 7.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

1924) de Murnau. No dia 8 de novembro de 1926, este filme com o «grande Emil Jannings», estreou no Tivoli depois de ter igualmente convencido os críticos de Nova Iorque. Sublinhando que o «triunfo colossal» não foi conseguido com facilidade na Alemanha pós-guerra, Lopes Gaya apela ao governo português para seguir este modelo de protecionismo e subvenção em tempos de crise da cinematografia nacional: «A êste calculado impulso, seguiu-se o rápido desenvolvimento da produção cinematográfica na Alemanha, que hoje se coloca imediatamente a seguir á da América do Norte» (Gaya, 1925: 5).

Em 1928, junto com o *Cinéfilo*, a revista *Imagem* tornou-se um importante órgão da crítica e da teoria cinematográficas em Portugal. Logo no primeiro número o *Cinéfilo*, no intuito de definir a sétima arte na coluna «Opiniões, definições, afirmações» (p. 14), cita vários relevantes testemunhos para determinar o *status quo* da cinematografia, dos quais referimos três:

Por nacionalidades, quasi apenas existem três grupos cinematográficos: o alemão, o francês e o americano (pois que a Suecia deixou de produzir e foi, decerto, um precursor do estilo alemão). O Cinema francês parece-me dever manter o equilibrio entre o excesso de intelectualidade alemã e o realismo exagerado dos americanos, entre a apologia do anormal e o hino do comum.

Jean Lenauer, autor desta afirmação, nasceu em Viena e era ator e realizador. Obviamente, a alusão à «*apologia do anormal*» refere-se ao Caligaris-mo, ou seja, ao Expressionismo cinematográfico alemão. O alegado «*realismo exagerado dos americanos*» no cinema corresponde obviamente à tendência prevalente na literatura norte-americana.

Os alemães não descuram nada do que respeita á comodidade e ao conforto do publico. Assim na Alemanha todas as classes da sociedade foram conquistadas pelo Cinema.

Esta observação do romancista, realizador, produtor, crítico literário e do cinema francês Edmond Eparaud corrobora de certa forma os resultados do estudo que Siegfried Kracauer publicou no jornal *Frankfurter Zeitung*: «As pequenas lojistas vão ao cinema» («Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino», 1928). Uma vez que os filmes refletem a sociedade, os produtores cinematográficos têm de se orientar ao gosto do público, porque o filme é um produto industrial

que necessita de compradores. No entanto, Kracauer chega à conclusão de que o cinema é instrumentalizado para consolidar as estruturas sociais dominantes.

Quem não passou pelo menos um dia num estúdio não pode imaginar a realização de um filme. Compreende-se que tudo depende do enscenador, cuja vontade deve ser a de cada interprete. Hoje já se não trata de movimentar um grande numero de pessoas para obter um grande exito: é necessario que o proprio fundo do filme seja grande; é necessario que cada pensamento seja representado por uma expressão e que se chegue á força expressiva na forma moderna. O Cinema está apenas no inicio do seu desenvolvimento: tem diante dêle todo o futuro e é impossivel que não atinja um belo resultado.

Os editores do *Cinéfilo* não revelam a fonte desta citação de Fritz Lang, nem das outras autoridades referidas. Todavia, Lang liga o êxito de um filme à encenação e à expressividade «*na forma moderna*» que depende do progresso tecnológico na cinematografia. Também no primeiro número da *Imagem*, António Ribeiro menciona Lang, chamando a atenção dos leitores, não para o célebre drama histórico de proveniência alemã, mas para o cinema fantástico:

Quando o Cinema envereda, declaradamente pelo domínio fantástico, produz maravilhas como «A morte cançada», o melhor filme de Fritz Lang, um modelo de poesia e de montagem; «A morte de Sigfried», do mesmo autor, dum convencionalismo wagneriano, mas um perfeito exemplo de grandiosidade sóbria; [...] «Fausto», em que Murnau, embora traíndo Goeth [*sic*] não traíu nem o cinema, nem a Arte; «Sombras», de Artur Robison, formidável de poder sugestivo, um dos mais impressionantes filmes que temos visto ... e que o público apenas tolerou durante uma única exibição; «Metropolis», de Fritz Lang, símbolo duma era de tirania científica, que pode classificar-se no «fantastique social» de Pierre Mac-Orlan; [...].⁴¹⁹

No seu resumo deste género cinematográfico nos anos 20, Ribeiro lamenta «a indiferença do nosso público» que «não anima os distribuidores a

⁴¹⁹ *Imagem*, 1, junho 1928, pp. 19-20.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

adquirir “Caligari”, “As aventuras do príncipe Ahmad”, “Nosferatu, o vampiro”, “Entr’acte”, “A Rua”, “A noite de S. Silvestre”, etc.»⁴²⁰.

O «estilo alemão» que o artista Bernardo Marques procurava retratar para a revista *Imagem* é uma colagem, possivelmente inspirada por George Grosz, com elementos de *Metropolis* e do *Bergfilm*, focalizando também o militarismo em contraste com a vida urbana nos inibidos anos 20, na idade da *jazz band* (Ilustr. 43).

Em outubro de 1930, Fernando Fragoso, do *Cinéfilo*, dedicou duas páginas ao «estilo alemão»; artigo ilustrado com desenhos de Raúl:

Fritz Lang, Pabst e Walter Ruttmann: – a técnica, a análise e a síntese. Três cineastas: – três pilares sôbre que assenta o cinema alemão. A cinegrafia da velha Prússia pode condensar-se nas obras dêstes três artistas. Elas são, suficientes para a caracterizar, para a elevar a grande altura.⁴²¹

Fragoso considerou Lang um «animador máximo do impossível», com «obras puramente, caracteristicamente germânicas», não distinguindo a origem austríaca do realizador na apreciação do «estilo alemão»: «As suas obras,



Ilustr. 43 – «O Estilo Alemão». *Imagem*, 2, julho 1928, p. 2

⁴²⁰ *Imagem*, 1, junho 1928, p. 20.

⁴²¹ *Cinéfilo*, III, 113, 18/10/1930, p. 10.

dum estilo muito pessoal, encerram primores de técnica, daquela técnica alemã que nenhum cinéfilo desconhece. Angulos belíssimos, planos originais, sobreposições curiosas, tudo isso vamos encontrar nas obras do animador de *Metrópolis*»⁴²².

Pabst é o animador que mais se dedica aos outros filmes-tipo alemães: estudos psicológicos dos sentimentos mórbidos, análise das almas doentias. *A Boceta de Pândora*, *A Crise*, *O diário de uma mulher perdida* e a *Rua sem Sol*, filmes pesados, obsecantes, relatam-nos casos anormais, focam a perversidade das mulheres, estudam a prostituição, debatem problemas transcendentais dos seres humanos. Os alemães pegam na alma das mais complexas personagens, dissecam-na, analisam-na e, com um tacto admirável, transportam essa análise para a tela. As suas produções possuem os tais «ângulos-psicológicos» – que para aí quiseram atribuir aos de certa fita nacional [...] que interpretam [sic], de facto, alguma coisa; que ajudam a criar o ambiente ou a definir uma personagem.⁴²³

Baseado na *Sinfonia duma Capital*, «filme de cinema puro» que «não admite legendas», Fragoso incluiu também Walter Ruttmann no elenco dos realizadores mais representativos do «estilo alemão»:

Se Pabst analisa, Walter Ruttmann sintetiza. *A Sinfonia duma capital*, sinfonia da cinematografia germânica, é um poema duma beleza incomparável. Imagens dispersas e sobrepostas; um jaz; uma garrafa despejando champagne para dentro duma taça; as pernas de uma mulher – eis a atmosfera dum cabaré, fielmente traduzida, transmitida com uma veracidade impressionante.⁴²⁴

Antes de enaltecer o *Kulturfilm*, que também é identificado como elemento imprescindível do «estilo alemão», Fragoso encontra «as mesmas características» nas «graciosíssimas comédias e operetas cinegráficas, em que Lillian [sic] Harvey, Dita Parlo e Willy Fritsch nos encantam com os seus idílios bucólicos, dum romantismo doutros tempos; nos filmes de terror, como *As Mãos de Orlac*

⁴²² *Cinéfilo*, III, 113, 18/10/1930, p. 10.

⁴²³ *Cinéfilo*, III, 113, 18/10/1930, p. 10.

⁴²⁴ *Cinéfilo*, III, 113, 18/10/1930, p. 10.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

ou ainda o espantoso *Gabinete do dr. Caligari*, de Robert Wiene, obra-prima de cinema fantástico; nos filmes oníricos, baseados nas teorias de Freud, de que *O Estranho caso do Professor Matias* pode ser um exemplo, etc., etc.»⁴²⁵.

Contudo, nas revistas especializadas da época, as referências à teoria e à crítica de proveniência alemã, austríaca ou suíça permaneceram esporádicas. Mesmo assim, os leitores das «Notas Internacionais» do *Cinéfilo* receberam informações sobre as ideias dos outros, ou seja, sobre os inovadores conceitos cinematográficos apresentados, por exemplo, em setembro de 1929 durante o «congresso internacional do cinematógrafo independente» na Suíça. Existiram, de facto, opiniões contra o estrelato, a excessiva comercialização e iniciativas contra as tendências de monopolização na cinematografia, como demonstrou este congresso:

De 2 a 7 de Setembro reúne-se na Suíça um congresso internacional do cinematógrafo independente. Os fins do congresso resumem-se como a seguir descrevemos: Estabelecer uma ligação permanente entre os grupos independentes (cinemas, salas especializadas) para realizar a permuta dos filmes independentes que existem nos diversos países. Criação de grupos e de salas. Preparação da organização de uma cooperativa internacional de produção permitindo criar filmes independentes, segundo as directivas de uma comissão internacional.⁴²⁶

Segundo as «Notas Internacionais» do *Cinéfilo*, o congresso do cinema independente contava com as seguintes delegações: Hans Richter e Walter Ruttmann (Alemanha); Ivor Montagu e Isaacs (Inglaterra); Bela Balazs e Fritz Rosenfeld (Áustria); Montgomery Evans (Estados Unidos); George Auriol, Alberto Cavalcanti, Léon Moussinac e Mlle Bouissounouse (França); Francken (Holanda); Enrico Prampolini e Alberto Sartoris (Itália); Hijo e Moitiro Tsutaya (Japão); Robert Guye, Arnold Kohler, Georg Schmidt e Alfred Masset (Suíça); Eisenstein, Alexandroff e Dziga Vertoff (Rússia). Eram ainda esperadas delegações da Espanha e da Bélgica que não compareceram.

A Suíça como anfitriã do congresso foi representada por mais delegados, mas a notável influência das delegações alemãs e austríacas ficou patente pelos importantes cargos assumidos (Presidência da Comissão da

⁴²⁵ *Cinéfilo*, III, 113, 18/10/1930, p. 11.

⁴²⁶ *Cinéfilo*, II, 42, 08/06/1929, p. 22.

Produção e da Comissão de Exploração) e documentada nos seus relevantes contributos:

O sr. Bela Balazs expôs a situação na Alemanha, pior que em qualquer outra parte. Existe, no entanto, nesse país um público extremamente numeroso, enjoado com a produção comercial corrente, e pronto a organizar-se à primeira iniciativa. O mesmo delegado pediu ao congresso que lançasse as bases de uma organização internacional que permita reacção semelhante. O sr. Hans Richter apoiou estas observações. O sr. Rosenfeld explicou que na Áustria a situação se assemelhava muito à da Alemanha e pediu ao congresso que intervisse junto do govêrno, a fim de se modificarem os decretos do contingente.⁴²⁷

Numa sessão plenária os congressistas debateram a questão fundamental da definição do filme independente:

O sr. Bela Balazs expôs com minúcia a ideia de que todo o filme devia, antes de mais nada, possuir un valor social, a-fim-de ser compreendido pelo maior número e que era mister, por isso, excluir de um programa geral de produção as obras apenas acessíveis a uma elite. Esta opinião foi vivamente atacada pelo sr. Hans Richter, que explicou a necessidade de defender tanto os filmes populares como os de uma concepção mais abstracta, visto o grau de compreensão não poder, de modo algum, servir de critério discriminativo. Seria um êrro grave limitar-se a uma fórmula estética definida. Semelhante opinião foi sustentada com muita habilidade pelo sr. Eisenstein, o realizador russo, que insistiu sôbre a sinceridade do criador, verdadeira pedra de toque da independência.⁴²⁸

Neste congresso, o peso da opinião e a influência dos representantes da Alemanha (Ruttman e Richter) e da Áustria (Balázs e Rosenfeld) refletiu-se na distribuição dos respetivos cargos:

A comissão de produção, sob a presidência do sr. Ruttman, ocupou-se dos princípios basilares da sociedade cooperativa internacional do cinema independente. Esta «terá por fim a criação, a cedência e a exploração, sem consideração

⁴²⁷ *Cinéfilo*, II, 56, 14/09/1929, p. 3.

⁴²⁸ *Cinéfilo*, II, 56, 14/09/1929, p. 3.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

de nacionalidade, de filmes concebidos e realizados independentemente de qualquer influência ou objectivos comerciais, para favorecer o desenvolvimento dos meios de expressão do cinema e ampliar-lhe a significação humana». [...] A comissão de exploração, sob a presidência do sr. Rosenfeld, abordou a discussão dos estatutos da futura Liga Internacional do filme independente, que deve «assegurar um laço permanente entre os cine-clubes e organizações, em vista de facilitar a sua tarefa e extensão da sua actividade».⁴²⁹

Contudo, na coluna «Opiniões, definições, afirmações» do *Cinéfilo*, os contributos de autoridades francesas, como René Clair, Marcel L'Herbier, Abel Gance e Jean Renoir, dominaram largamente e influenciaram tanto a crítica como a opinião pública portuguesas. Na edição de 24 de novembro de 1928, um dos comentários selecionados e traduzidos foi o do escritor, crítico e historiador de cinema Pierre Leprohon, que exaltou a cinematografia alemã, embora com algumas reservas:

NENHUM cinema utilizou os cenários com tanta inteligência como o alemão. Nos melhores filmes desta época são quasi exclusivos. Os Nibelungos, Caligari, Figuras de Cêra, Vanina e muitas outras obras foram filmadas inteiramente no estúdio. Algumas auriram nessa particularidade uma força de sonho (a floresta dos Nibelungos) ou de fantástico (a estrada e a cidade de Caligari), o que prova bem que o Cinema é coisa diferente que uma fotografia do mundo. Mas em Caligari como em Metropolis, essa deformação das coisas pedia, até um certo limite, uma deformação dos seres. Os gestos, as fisionomias aparecem demasiado reais em semelhantes ambientes. Um amigo falava-me, a êste propósito, de espelhos deformantes. A ideia é excelente e espanta que Wiene não pensasse em utilizar para o seu Caligari os prodigiosos recursos que lhe ofereciam o acelerado, o flou e o ralenti. A cinegrafia alemã não se preocupou bastante com o aparelho registador. É, no entanto, nêle que reside a «maravilha» cinematográfica.⁴³⁰

Em dezembro de 1928, o contributo do autor, ator e crítico de teatro e cinema francês Didier Daix (Didier Wachthausen) caracteriza, em poucas palavras,

⁴²⁹ *Cinéfilo*, II, 56, 14/09/1929, p. 3.

⁴³⁰ *Cinéfilo*, I, 14, 24/11/1928, p. 12.

a estética de Pabst: «G.W. PABST *próva com Crise que um artista pode igualmente ser um técnico hábil. As imagens que compôs em Crise dependem da arte pictural. De um nada criou uma atmosfera e serve-se da luz como se serve de um intérprete*»⁴³¹.

A opinião de Willy Fritsch, impressa na edição de 8 de dezembro de 1928 deste pertinente fórum do *Cinéfilo*, nada acrescenta às questões estéticas. Nem a ligação entre a estética cinematográfica e a de Goethe, tecida pelo romancista, poeta, ator e dramaturgo espanhol Ramón Maria del Valle-Inclán convence porque limita o cinema a «*uma arte de fantasia*»⁴³². Resta ao escritor e dramaturgo austríaco, Stefan Zweig, apreciar, comparar e criticar outras cinematografias nacionais: «*Era mister que nos filmes de guerra figurassem soldados do front e trabalhadores nos filmes sociais: ganhar-se-ia assim em autenticidade, tal como dos filmes russos que, pela idéia que os anima, são infinitamente superiores às produções americanas*»⁴³³.

O *Cinéfilo* também traduziu o artigo «O cinema e as diversas escolas. Arte, comércio, indústria e nacionalismo» da cineasta francesa Germaine Dulac que, numa perspetiva europeia, deteta «no meio das considerações económicas, um problema psicológico composto de dois factores: o hábito visual do público a uma forma cinegráfica imposta pela multiplicação de obras criadas igualmente semelhantes e a impossibilidade industrial de os países europeus produtores copiarem a marca americana para, comercialmente, lhe fazer concorrência, agradando»⁴³⁴.

Sem dúvida, a coluna «Opiniões, definições, afirmações» do *Cinéfilo* forneceu um relevante repositório de apreciações críticas sobre a estética cinematográfica mundial, infelizmente sem estruturação e indicação das fontes citadas, que influenciou e formou a perspetiva e o gosto portugueses. Mesmo em retrospectiva, essa influência predominante da crítica francesa sobre a

⁴³¹ *Cinéfilo*, I, 15, 01/12/1928, p. 15.

⁴³² «*Em minha opinião, o cinema para alcançar os seus êxitos estéticos, tem de ser uma arte de fantasia e não de baixa realidade. Dizia Goethe [sic] que o fim da obra de arte é levar a termo de realização aquilo que a Natureza, por impedimentos exteriores, ou por falta de força criadora, deixa em mero intento. Para um platónico, tudo está em mero intento. O Cinema, porventura como nenhuma outra manifestação artística, poderia fazer sua a estética de Goethe: a criação de um mundo mais belo, uma superior harmonia de ritmos e formas*» (*Cinéfilo*, II, 21, 12/01/1929, p. 24).

⁴³³ *Cinéfilo*, I, 7, 25/08/1928, p. 21.

⁴³⁴ Germaine Dulac, «O cinema e as diversas escolas. Arte, comércio, indústria e nacionalismo», *Cinéfilo*, II, 40, 25/05/1929, p. 3.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

portuguesa mantem-se evidente na avaliação de cineastas alemães da era do filme mudo. Nessa altura, ainda antes da chegada ao poder dos nazis em 1933, o cinema alemão foi muito apreciado no outro lado do Reno. No *Cinéfilo* de março de 1931, Mota da Costa considera Murnau um «gigante»; a sua estima baseia-se em diversas fontes francesas:

Murnau era um filósofo sempre debruçado para a vida e para os corações. Pessoalíssimo, contribuíra também com o seu estilo e as suas ideias, para que o cinema alemão enveredasse em 1923 pelo expressionismo que lhe deu um valor primordial e ganhou homogeneidade, equilíbrio. *Nosferatu*, drama grand-guinholesco, é uma das últimas explosões do fantástico na cinematografia germânica. Mas *O Último dos Homens* foi a obra máxima de Murnau, a que esmagou a América e sacudiu toda a Europa.⁴³⁵

Para M. da C., Lupu Pick era uma «águia silenciosa» e uma «das grandes mentalidades do cinema germânico», cuja personalidade «as plateias admiravam» como ator e realizador:

[...] Lupu Pick era simultaneamente realizador, actor, autor cinematográfico e dramático, homem de negócios de grande envergadura, filósofo, psicanalista, crítico de arte, político, historiador, matemático e jornalista. Foi grande em qualquer destes ramos e o seu nome era dos mais considerados e queridos.⁴³⁶

5.5 O cinema mudo de expressão alemã nas histórias do cinema publicadas em Portugal

A receção do cinema mudo de expressão alemã, na época, estava praticamente restrita a artigos em revistas especializadas. Não foram publicadas

⁴³⁵ *Cinéfilo*, IV, 135, 21/03/1931, p. 8.

⁴³⁶ *Cinéfilo*, IV, 135, 21/03/1931, p. 9. Na coluna «Opiniões, definições, afirmações» do *Cinéfilo*, I, 5, 28/07/1928, p. 20, François Mazeline já tinha elogiado Lupo Pick como «o grande cineasta, que realizou *O Rail*, *A Rua*, *A Noite de S. Silvestre*, *A chalupa trágica*, *A última tipóia de Berlim*, *O pato bravo*. *A continuidade do seu esforço, a personalidade afirmada por êle são admiráveis. Simplicidade de expressão, sobriedade de meios, ritmo, unidade de obra, eis algumas das qualidades dos filmes de Lupo Pick*».

obras como *As Grandes Tragicas do Silêncio* de António Ferro, que destacava o cinema italiano e que teve duas edições (1917 e 1922). Não foram publicadas obras sobre a especificidade da sétima arte (muda) comparáveis com *O Homem Visível* (*Der Sichtbare Mensch*, 1924) de Béla Balázs ou com *A Arte do Cinema* (*Film als Kunst*, 1932) de Rudolf Arnheim. *A Arte Cinematográfica* (1930) de Vamorélis não cumpre a promessa do título, sendo (segundo o prefácio) um manual para «amadores de cinema que desejam ser artistas», cujas instruções baseadas no «saber exprimir e saber pousar», embora muito descritivas, carecem de uma teoretização específica da sétima arte. Contrariamente às várias publicações sobre Chaplin, nunca apareceu um livro sobre Emil Jannings, o ator alemão mais popular em Portugal. Portanto, não admira a demora de décadas até que os cinéfilos portugueses tivessem acesso a uma obra em português sobre a história da cinematografia europeia ou mundial, na qual o cinema de expressão alemã ficasse devidamente contextualizado e apreciado.

No final da era do cinema mudo, em junho e julho de 1928, o *Cinéfilo* publicou dois contributos iniciais para uma história do cinema: as recordações de Manuel Maria da Costa Veiga e o artigo «As Origens do Cinema» (*Cinéfilo* I, 4, p. 21). Enquanto o último só menciona o jesuíta alemão Atanásio Kircher (e não, por exemplo, os irmãos Skladanowsky) entre os precursores da cinematografia, Costa Veiga lembrava-se da Companhia Cinematográfica Portuguesa e do alemão Gottschalk, no contexto de uma invenção cujos direitos se recusou a vender-lhe:

Trata-se de um dispositivo, aplicado à máquina de filmar, e por meio do qual se consegue a deformação caricatural das figuras. Para fitas comicas, parece-me coisa graciosissima. O sr. Gotschalk [sic] pretendeu adquirir o segredo e registá-lo e aproveitá-lo na Alemanha. Não quis nem quero.⁴³⁷

Em janeiro de 1931, a *Imagem* divulgou uma «Cronologia pitoresca do animatógrafo, escrita por ANTÓNIO LOPES RIBEIRO segundo documentos absolutamente históricos coligidos por FÉLIX RIBEIRO», na qual – uma retrospectiva de 30 anos de cinema – as tecnologias e produções norte-americanas

⁴³⁷ *Cinéfilo*, I, 3, 30/06/1928, p. 6: «Manuel Maria da Costa Veiga. O mais antigo cinéfilo português recorda-nos o seu amor pelo Cinema» [A. de A (Avelino de Almeida)].

e francesas ficaram em destaque. Só na última das três páginas, ou seja no ano de 1920, a Alemanha entra na cena: «A U.F.A., que Krupp fundara no mesmo tempo em que fundira os canhões de 42, lança Paul Weggener [sic] no “Fim do Conde Ferranti”»; Fritz Lang e Thea von Harbou, com “Doutor Mabuse”, desempenhado por Rudolf Klein Rogge»⁴³⁸. No registo do ano de 1921, a *Morte Cansada* mereceu referência, como «lenda visual de Fritz Lang», e no ano seguinte é afirmado que o «gosto eslavo reabilita e dá novos processos ao romantismo cinematográfico, que chegaria ao auge em 1929, com Lubitsch (*O Príncipe Estudante*, *O Patriota*). Ao lado dos êxitos franco-russos, reparase que desde 1921 um filme se exhibe no Vieux Colombes: “O Gabinete do Dr. Caligari”, de Robert Wiense [sic]. Na Alemanha, Pabst inicia uma reacção realista com “A Rua sem Sol”»⁴³⁹.

Para António Lopes Ribeiro o lema do ano de 1923 é «A loucura de Caligari»: «Formam-se partidos cinematográficos. Uns são pela sobrenaturalidade caligaresca. [...] Outros pela brutalidade pabstiana. O público inclina-se mais nitidamente pelo romantismo à moda russa [...]». Em 1924 destaca o filme alemão *Variedades* de Dupont: «Mas Dupont, como Robert Wiene, é homem duma só obra. Os dois encenadores são impotentes para resistir à contra-ofensiva americana, que volta à carga com “A Quimera do Ouro”, de Chaplin, e a série optimista de Fairbanks (“Robin dos Bosques”, “O Ladrão de Bagdad”). [...] A U.F.A. traça “O Caminho da Força e da Beleza”. Contra a ostentação americana, a Europa opõe a simplicidade»⁴⁴⁰.

No ano 1925, o autor realça o poder do dólar que atrai diversas estrelas da UFA, como Lubitsch, Jannings e Pola Negri, para continuarem as suas carreiras nos Estados Unidos. A partir desta data, só volta a mencionar, no resumo do ano de 1930, uma única produção alemã, nomeadamente *Quatro da Infantaria* de Pabst, que, junto com outros filmes sobre a Primeira Guerra Mundial, «arrasam os acusadores da “talkie 100%” e revelam a guerra tal qual foi»⁴⁴¹.

Certamente, as fontes de muitos «documentos absolutamente históricos coligidos por Félix Ribeiro» devem ter sido francesas, como comprova a valorização do filme de Wiene que, na altura, nem foi exibido em Portugal.

⁴³⁸ *Imagem*, I, 19, 16/01/1931, p. 22.

⁴³⁹ *Imagem*, I, 19, 16/01/1931, p. 22.

⁴⁴⁰ *Imagem*, I, 19, 16/01/1931, p. 22.

⁴⁴¹ *Imagem*, I, 19, 16/01/1931, p. 22.

Contudo, António Lopes Ribeiro estabeleceu um primeiro esboço da história da cinematografia internacional, do ponto de vista português, que implica ao mesmo tempo o estabelecimento de um cânone de relevantes filmes da época, influenciado pela crítica francesa. A seleção das produções alemãs ficou bastante reduzida, aludindo à polarização entre Expressionismo («Caligarrismo») e Realismo (Pabst).

Em 1939 apareceu *Horizontes de Cinema* de Roberto Nobre, que, segundo Manuel de Azevedo, foi uma obra relevante em termos de divulgação dos processos técnicos e históricos da evolução cinematográfica: «Este livro não é apenas um agrupamento de ensaios mais ou menos inéditos; contém igualmente boa divulgação dos processos técnicos e história da evolução de cinema. [...] “Horizontes de Cinema” é uma obra sem paralelo entre nós, tanto pela riqueza de assuntos abordados como pelas idéias expostas, muitas vezes originais e dignas de ponderação» (Azevedo, 1945: 22).

Infelizmente, Roberto Nobre reproduz e perpetua algumas supostas características do cinema alemão dos anos 20, utilizando como fonte (sem a mencionar) a conhecida *Histoire du Cinéma* publicada por Bardèche e Brasillach em 1935, que ainda na edição de livro de bolso, em 1964, divulga a alegada influência de Dostoiewski⁴⁴², «reconhecida por todos os que têm estudado o assunto». Na sua breve análise, o autor português focaliza este fator literário «estremamente interessante», generalizando e reduzindo a expressão da arte cinematográfica alemã da época a influência «dum escritor russo sôbre o cinema alemão»:

Em cinema é conhecido, por exemplo, que Dostoiewski influenciou decisivamente o cinema alemão, desde o *Gabinete des Dr. Caligari* até ao *Ultimo dos Homens*. E não foram só Wiene e Murnau os realizadores dostoiewskianos.

⁴⁴² «Il est peu d'écrivains qui aient aussi fortement marqué le cinéma d'alors que Dostoïewski. Robert Wiene fit un *Raskolnikof*, avec un beau beau cauchemar caligaresque et Buchovetzski des *Karamazov*. D'autres les imiteraient. Et sans doute de telles oeuvres ne pouvaient être que des échecs. Le fourmillement de Dostoïewski, sa poésie, les brusques sauts de sa psychologie sont essentiellement opposés à l'art de l'écran. Mais l'Allemagne apprendrait dans ces adaptations certaine vérité intérieure dont elle essaierait de ne plus se dépendre. [...] Partis de *Caligari*, les metteurs en scène de ce pays finiraient par tenter d'exprimer la vérité quotidienne la plus humble, en tirant d'elle tout le fantastique qu'elle recèle en fait, Dostoïewski le leur a appris.» (Bardèche / Brasillach, 1964: 254-255). Em 1945, Brasillach foi condenado e executado por ter colaborado com os ocupantes nazis em Paris.

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

Foram-no quási todos, mesmo até aquêles que no período áureo do cinema alemão se escaparam ao chamado «caligarismo». O sentido trágico e estranho, com qualquer cousa de alucinado e anormal, que marca a mais saliente característica do cinema alemão, traz o estigma daquele génio russo, mesmo quando se trata dum Fritz Lang ou dum Lupu Pick. Há até actores alemães que são figuras vivas arrancadas às páginas dos *Imãos Karamazoff* ou do *Crime e Castigo*, como são por exemplo Warner [sic] Kraus, Paul Wegener e Conrad Veidt (Nobre 1939: 204).

Esta percepção simplificadora e redutora ainda persiste no primeiro e único volume da *História do Cinema*, publicado por Fernando Duarte em 1956⁴⁴³, embora seja mais diferenciada em relação ao Expressionismo cinematográfico alemão:

Se em toda a manifestação de Arte há influências literárias, ao Cinema alemão, ao expressionismo, como ao realismo alemão, está para sempre ligado o nome de Feodor Dostoiewski. A sua influência foi apreendida atravez de Karl Mayer, de Thea Von Harbou, de Henril Galeen, e dominou não só o aspecto de ficção mas ainda penetrou a dentro de elementos estéticos de ordem plástica. Tudo no Cinema alemão, ficou mesclado de espírito dostoiewskiano. Actores como Werner Krauss, Conrad Veidt ou Paul Wegener, têm semelhanças terríveis com personagens de Dostoiewski (Duarte, 1956: 49).

O opúsculo *O Cinema em Marcha* (1941; 2.^a ed. 1944) de Manuel de Azevedo apenas fornece algumas informações sobre o desenvolvimento da UFA:

Na Alemanha existiam três empresas principais: «Emelka», «Terra» e «U.F.A.». Esta última está à beira da falência. É então que aparece Alfred Hugenberg [sic], ex-conselheiro secreto e director das fábricas Krupp. Tinha sido acusado de vender material ao inimigo, mas para mostrar o seu patriotismo êle vai defender a cultura alemã, ajudando a «U.F.A.». Esta empresa passa para as mãos do *Consórcio Hugenberg*, de que fazem parte: Albert Vogler, presidente do sindicato do aço; Emil Kirdorf, proprietário de minas de carvão; o senador Witthöft,

⁴⁴³ Primeira publicação na revista *Visor* n.º 3, 4, 5, 6 e 7, Rio Maior, entre junho e outubro de 1953, intitulada «História do Cinema Alemão: O Cinema Mudo – 1895-1929».

director do Privatbank; o dr. Becker, ministro da Economia Nacional, além de outros. A «U.F.A.», assim reforçada, redobra de actividade. Em breve as firmas concorrentes são vencidas. A «U.F.A.» procura ganhar o mercado mundial. Para o estrangeiro produz filmes eruditos, artísticos e ousados, documentários culturais. Para a Alemanha, desfiles sôbre desfiles, paradas, inaugurações, lançamentos de submarinos. O *Consórcio* possui mais de 100 jornais e as *Actualidades da «U.F.A.»*. Na Alemanha vence o nacionalismo. A «U.F.A.» faz filmes patrióticos. Os franceses ocupam militarmente a Renânia. Os patriotas alemães boicotam os produtos franceses, há disturbios, quebram-se vidros. A «U.F.A.» fabrica uma «actualidade»: *A libertação da Renânia*. No filme não aparecem disturbios nem vidros quebrados, mas flores e música! (Azevedo 1941: 24-25).

Este posicionamento de Azevedo contra a instrumentalização da indústria cinematográfica alemã, que «fabrica» uma falsa realidade, acontece em plena Segunda Guerra Mundial. Segundo Pina (1993), só foram exibidos dois filmes alemães e um filme austríaco em Portugal, durante o ano de 1942⁴⁴⁴. Na listagem de «algumas datas célebres» da cinematografia mundial que se encontra na *História do Cinema* (1943), elaborada pela distribuidora e produtora portuguesa Castello Lopes, aparece como primeira referência relacionada com a Alemanha: «Paul Wegener interpreta a primeira versão de *O Estudante de Praga*» (1912 [sic]). Segue a menção da fundação da UFA (1917) e em 1919, os filmes de Lubitsch, *Madame Dubarry* e, de Wiene, *O Gabinete do Dr. Caligari*. Esta tentativa de estabelecer um cânone inclui também *O Dr. Mabuse* e *Os Nibelungos* de Lang, *A Noite de S. Silvestre* de Lupu Pick, *O Gabinete das Figuras de Cera* de Leni e ainda *Nosferatu, o Vampiro* e *O Último dos Homens* de Murnau, entre outros (A *História do Cinema*, 1943: 29-30). Todavia, no *Catálogo para 1943-44* da distribuidora Filmes Castello Lopes, Lda, já não se encontra nenhum filme alemão; a derrota em Estalinegrado deixou prever a aproximação do fim do Terceiro Reich e da sua produção cinematográfica. Por isso, não surpreende que em agosto de 1949 o Ateneu Comercial de Lisboa ainda não tivesse incluído produções alemãs ou austríacas no programado segundo Festival do Filme Europeu. No entanto, foi realçado no mesmo ano o estilo próprio do cinema de expressão alemã, marcado por realizadores como Lang, Wiene, Pabst, e também Ucicky (*Projecção 1*, 1949: 34). Nesta edição

⁴⁴⁴ *D III – 88* (1939), *Stukas* (1941) e *Falstaff in Wien* (*Falstaff em Vienna*, 1940).

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

sobre as tendências do moderno cinema europeu, o cinema suíço merece um especial destaque (*Projeção* 1, 1949: 77-81).

Já dois anos após o final da Segunda Guerra Mundial, no estudo de Jorge Pelayo, intitulado *Cinema de Vanguarda* (1947), a cinematografia de expressão alemã tinha sido reabilitada e reconhecida como forma de arte, sobretudo o *Kammerspiel* (*Scherben*, 1922 e *Sylvester*, 1923) de Lupu Pick que «procurava os mesmos fins» que o realizador francês Delluc:

Eram de Carl Mayer os guiões de ambos estes filmes que se consideram dos mais convincentes do moderno cinema alemão. No extremo oposto ao *Kammerspiel* está o modo ôco, decorativo e maquinoso de *Metropolis* de Fritz Lang onde se contava uma história do tempo futuro, (que por isso interessava vivamente), com aquele crescendo de ansiedade em que Lang é ainda hoje um dos maiores mestres (Pelayo, 1947: 28-29).

Para Pelayo, tanto *A Noite de S. Silvestre* como *A Sinfonia de Uma Capital* (Ruttman, 1927) são grandes obras que não carecem de diálogos e texto. Estes filmes de Pick e Ruttman são representantes «de um cinema puro que na Alemanha chegou ao ponto de pretender que o homem nem aparecesse nos filmes, e se aparecesse fosse apenas pelo valor das suas linhas e do seu volume, isto é, como figura geométrica, [...]» (Pelayo, 1947: 33).

Pelayo considera como vanguarda «quase todo o expressionismo alemão», apreciando especialmente a sua «não comercialidade». Destaca *O Gabinete do Dr. Caligari* de Robert Wiene como «porta de invasão do expressionismo e cubismo decorativo»: «O cenário era simples mas louco, característico, obtuso. A iluminação desempenha o seu papel de comentador da acção e de tal modo que define inteiramente e sublinha de mistério a personalidade de Cesare, o sonâmbulo, que Conrad Veidt interpretava» (Pelayo, 1947: 29-30). Além de *O Gabinete do Dr. Caligari*, Pelayo menciona também *Algol* (Oswald, 1920), as versões do *Golem* de Galeen e Wegener, *Nosferatu* de Murnau e *Dr. Mabuse, der Spieler* de Lang: «Fritz Lang libertou-se do caligarismo e, chegando a um dos mais elevados pontos do expressionismo cinematográfico, realizou em 1922 o ciclo dos *Niebelungen* [sic], padrão da cinegrafia germanista» (Pelayo, 1947: 31-32).

Sobre a UFA, Pelayo informa que «produziria anualmente cinquenta filmes para o grande público e seis de verdadeiro cinema, ainda que não comercialista.

Esses filmes para o grande público, de que o padrão é *Du Barry* de Lubitsch, eram películas patrióticas militaristas, racistas, destinadas a fortalecer o espírito de uma grande Alemanha. A série não comercial, tendendo todo para o macabro e para o esotérico era dirigida por aqueles que não queriam “participar” na sua arte» (Pelayo, 1947: 30).

Em 1956, a *História do Cinema* de Fernando Duarte reafirma o valor estético do cinema alemão, sublinhando a sua notável relevância anterior aos anos 20. Enquanto na bibliografia, fornecida por Pelayo, constam apenas as habituais obras francesas⁴⁴⁵, a *História do Cinema* de Lo Duca (trad. port. de 1949) e *Von Deutscher Filmkunst* (1943) de Koch e Braune, Duarte refere com grande benefício o artigo de Lotte Eisner, «Aperçus sur le costume dans les filmes allemands»⁴⁴⁶. Nessa altura, a influência da crítica anglo-saxónica em Portugal é ainda negligenciável. Não houve traduções das publicações de Roger Manvell que valorizavam o cinema alemão após a Segunda Guerra Mundial: desde *Experiment in the Film* (1949)⁴⁴⁷ à *Masterworks of the German Cinema* (1973) que reapreciaram o *Golem*, *Nosferatu*, *M* e a *Opera dos Três Vintens*. Nunca foi publicada uma tradução da obra seminal de Siegfried Kracauer *From Caligari to Hitler* (1947); só em 1988 apareceu uma tradução no Brasil (*De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, Ed. Jorge Zahar).

A *História do Cinema* de Fernando Duarte dedica um capítulo à produção cinematográfica na Alemanha («A Escola Alemã», pp. 49-62), a partir da ideia de que «os cineastas alemães aparecem desde o início preocupados com a Arte e com o Pensamento». Este preconceito, ou a falta de conhecimentos sobre a indústria cinematográfica alemã, leva Duarte a afirmar que a «cinematografia alemã tem em cada servidor um verdadeiro artista ou intelectual» (Duarte 1956: 49). Neste contexto é referido Max Reinhardt, cujo *Deutsches Theater* formou relevantes realizadores, autores, atores e cenógrafos do novo *medium*. Duarte menciona o «expressionismo plástico» que Reinhardt introduziu na

⁴⁴⁵ Por exemplo: Dulac, Germaine, Gance, Abel, etc. (1927), *L'Art Cinématographique* (8 vols.), Paris: Félix Alcan; Schwob, René (1929), *Une Mélodie Silencieuse*, Paris: Grasset; Vincent, Carl (1939), *Histoire de L'Art Cinématographique*, Bruxelles: Ed. du Trident; Bardèche, Maurice e Brasi-llach, Robert (1935), *Histoire du Cinéma*, Paris: Denöel et Steele.

⁴⁴⁶ Publicado na *Revue du Cinéma*, n.º 19 e 20, Paris, outubro de 1949.

⁴⁴⁷ Esta obra contém os capítulos sobre a expansão do cinema alemão e austríaco (Ernst Iros, pp. 189-218) e sobre a vanguarda alemã (Hans Richter, pp. 219-233). De Roger Manvell unicamente *Film and the Public* (1955) foi traduzido para português (*O Filme e o Público*, Lisboa: Aster, 1959).

O cinema mudo de expressão alemã na crítica, na teoria e nas histórias do cinema

cinematografia e que «consiste em valorizar a sugestão emocional por meio de “decors”, de fotografia de ângulos intencionais, de iluminações de claro-escuro». O autor vê a estética de Reinhardt não só no *Caligari* de Wiene, afirmando que «todo o cinema alemão acusa essa influência» (Duarte 1956: 50). Fernando Duarte está consciente das origens do cinema de expressão alemã e refere Max Skladanowski, Oskar Messter, o seu livro *Mein Weg mit dem Film (O Meu Caminho com o Filme)*, Berlim, 1936) e Henny Porten, antes de destacar *O Estudante de Praga* de Wegener. Enganou-se na data da sua realização (1912, em vez de 1913), e confunde Henrik Galeen, o realizador da versão de 1926, com Hanns Heinz Ewers. Duarte tem o mérito de mencionar vários filmes alemães que, devido à sua não-receção durante e logo após a Primeira Guerra Mundial, passaram despercebidos pela crítica portuguesa.

Tal como na obra de Eisner, e na tradição da receção francesa do cinema alemão, o autor desta *História do Cinema* dedica muito espaço ao «Caligarismo». O capítulo sobre a cinematografia de expressão alemã termina com a convicção do autor de que os derradeiros filmes mudos eram «obras-primas apagadas pelo esplendor do som, que nascia» (Duarte 1956: 62). Nas poucas páginas deste capítulo, o autor refere muitos títulos de filmes e nomes de realizadores e atores (a maioria deles sem erros ortográficos). Uma vez que o projeto de publicação de Duarte ficou incompleto e reduzido a um volume sobre o cinema mudo, a edição do opúsculo foi relativamente pequena e não teve grande impacto ou influência na perceção portuguesa do cinema mudo de expressão alemã.

Em comparação com a abordagem de Fernando Duarte, o livrinho *O que É o Cinema* (1960) de Ernesto de Sousa é um retrocesso, considerando a escassa informação fornecida e a falta de rigor: o cinema alemão só começa com *Caligari* e especializou-se inicialmente na grandiosa *mise-en-scène* imitando os filmes italianos da época. Segundo Sousa (1960: 66), o realizador Robert Wiene tinha pouca significância, comparado com o seu argumentista Carl Mayer.

Em 1961 foi publicada a tradução *História das Teorias do Cinema* de Guido Aristarco⁴⁴⁸, na qual teóricos como Hans Richter, Béla Balázs e Rudolf Arnheim foram apresentados aos leitores portugueses, e as suas ideias contextualizadas e debatidas.

⁴⁴⁸ Edição original: Aristarco, Guido (1951), *Storia delle Teoriche del Film*, Torino: Einaudi.

Na sua *História Breve do Cinema* (1962), Manuel Moutinho Múrias já pôde citar das obras Lotte Eisner *L'écran démoniaque* (*O Ecran Demoníaco*) e *Film as Art* (*A Arte do Cinema*) de Rudolf Arnheim, cujas traduções em português apareceram em 1960 e foram incluídas nas suas referências bibliográficas. O autor refere também *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer, para determinar e contextualizar os precursores do Expressionismo. Apesar de alguns erros ortográficos⁴⁴⁹ Múrias consegue, de forma muito sucinta, estabelecer a relação entre a teoria (Edschmid) e a prática cinematográfica. Menciona as fontes literárias de *Der Student von Prag* e *Der Andere*, tal como a tendência para o «fantástico introspectivo» em *Der Golem* e em *Homunculus*, filme que tematiza o «ser deslocado do seu ser». Adotando a argumentação de Kracauer, Múrias considera estas tendências como obsessão do cinema alemão: «o profundo e temeroso interesse pela verdadeira essência do eu» (Múrias, 1962: 141).

Em 1982, a obra *Melhores Filmes, Melhores Cineastas* de João Antunes e Manuel Proença de Carvalho foi uma tentativa de estabelecer um cânone da receção portuguesa do cinema mundial, embora sem «hierarquização de valores»⁴⁵⁰. Baseada em inquéritos preenchidos por 52 personalidades ligadas ao cinema, entre as quais Manoel de Oliveira, Luís de Pina e António Lopes Ribeiro, confirmou-se o lugar destacado de Fritz Lang no cinema de expressão alemã: ficou no quinto lugar dos dez realizadores internacionais mais apreciados e *Matou* ficou em quarto lugar nos melhores filmes. Além disso, Friedrich Wilhelm Murnau alcançou o nono lugar entre os realizadores mais votados; a sua obra *Aurora* (*Sunrise*, 1927), produzida nos Estados Unidos, ocupou o décimo lugar no *ranking* dos filmes.

⁴⁴⁹ Por exemplo: «Paul Weegener», „Walter Robriz«, em vez de Röhrig; «Dr. Mabuse, der Spieler», „Nosperatu«, „Jesuskopf«, em vez de Januskopf; «Die Niebelungen», «Kriembuld» em vez de Kriemhild, etc.

⁴⁵⁰ Cf. Antunes e Carvalho (1982: pp. 5-7).

6. A redescoberta do cinema mudo de expressão alemã na crítica em Portugal

Como o nosso estudo mostrou, a percepção do cinema mudo de expressão alemã depende de vários fatores e a sua receção torna-o um fenómeno diferente em cada país. Esta receção é um processo contínuo, embora com interferências (receção atrasada) e interrupções (Primeira Guerra Mundial), produzindo um cânone de relevantes obras que podem servir como fio condutor para a sua redescoberta após um período catastrófico (Terceiro Reich) que ocultou, até um certo ponto, o legado de uma rica cultura cinematográfica, fruto da primeira sociedade democrática na Alemanha. Contributos significativos para a formação deste cânone vieram de Eisner e Kracauer, mas também de autores como Manvell e Rotha. Este último atesta que o cinema pós-nazi não perdeu a capacidade técnica desde sempre associada às produções alemãs⁴⁵¹. A consciência do legado da cinematografia de Weimar e a sua reabilitação internacional, partindo da Cinemateca Francesa, foram essenciais para a obra de cineastas do movimento Neuer Deutscher Film, como Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge e Wim Wenders que recusaram e minaram o domínio do *Heimatfilm* dos anos 40 e 50.

Após a Segunda Guerra Mundial, em outubro de 1948, a revista coimbrense *Vértice* publicou «Uma Entrevista com o Presidente do Clube Português de Cinematografia», Henrique Alves Costa, na qual definiu a função dos cineclubes que teriam um papel fundamental nesse processo de redescoberta e reavaliação:

⁴⁵¹ «[In the middle twenties] it was general to look to the German cinema for the real uses of the film medium. A single German production meant a promised relief from the twenty American metallic movies which shouldered its London presentation. The simplicity of the German cinema then indicated that the intelligence and artistry, the creative imagination and craftsmanship, so essential to the production of a unified work of art, lay in the studios of Neubabelsberg and Staaken. It became customary to believe that a film coming from a German studio, made by a German director, cameraman, architect, and actors would be of interest» (Rotha, 1967: p. 252).

A função de um verdadeiro cine-club não é passar filmes indiscriminadamente, para que os seus associados tenham espectáculos gratuitos, mas pelo contrário, promover estudos de certas escolas, personalidades de realizadores, determinadas obras representativas duma tendência ou dum estilo e ainda a apresentação de certas obras clássicas que no seu tempo tiveram um efeito decisivo sobre o desenvolvimento do cinema.⁴⁵²

Além de *Don Quixote* (Pabst, 1933), Alves Costa incluirá também filmes do mais famoso realizador de expressão alemã em Portugal na programação da época 1948-49, na qual «está previsto um estudo sobre a obra de Fritz Lang através de alguns filmes realizados na Alemanha, como o célebre *Matou* e filmes de mais recente data, feitos na América»⁴⁵³. Na continuação do ciclo do cinema clássico, foi programada ainda a apresentação de *Fausto* de Murnau.

Quando a *Vértice* publicou o artigo «O cinema na Alemanha», escrito por J. F. Aranda em abril de 1956 em Hamburgo, já era notável o *Wirtschaftswunder* (milagre económico) que iria tornar um país em cinzas numa RFA financeiramente e culturalmente, embora não moralmente, reconstituída. O autor relembra o impacto do Expressionismo e a sua revivência atual:

Foi através do cinema que esta manifestação se universalizou, reclamando para o artista alemão um lugar à frente do intelectualismo europeu. Este último pós-guerra, segundo parece, nada criou. A análise deste fenómeno conduzir-nos-ia a considerações ensaístas que não cabem numa crónica de cinema. É evidente que similares contingências não podem ser expressas de novo com idênticas fórmulas. A revalorização actual do Expressionismo não está a ser um fenómeno cultural, mas um empreendimento erudito; não é um sentimento nascente, mas apenas outra reivindicação saudosista. A débil evocação expressionista que porventura assoma nalguns filmes actuais é quase ridícula (o leitor português lembrar-se-á de *Amor 47* e a *Balada de Berlim* – da qual está a filmar-se uma segunda parte). Só um único filme, *Der Verlorene* (O homem perdido) de Peter Lorre, pode qualificar-se de verdadeira criação dum expressionismo tardio, e isto por ser a obra sincera, digamos mesmo confessional, de um artista

⁴⁵² *Vértice. Revista de cultura e arte*. Dir. Raul Gomes, Ed. Mário Braga, Vol. VI / n.º 62 (outubro de 1948), p. 273.

⁴⁵³ *Vértice. Revista de cultura e arte*. Dir. Raul Gomes, Ed. Mário Braga, Vol. VI / n.º 62 (outubro de 1948), p. 274.

A redescoberta do cinema mudo de expressão alemã na crítica em Portugal

daqueles tempos.⁴⁵⁴

Seguramente, este filme que Lorre rodou em 1951 e a sua receção exemplificam como na Alemanha do pós-guerra ninguém queria pertencer aos vencidos e ninguém queria admitir a culpa. Muitos alemães sentiram-se vítimas e enganados ou alegadamente não sabiam das atrocidades cometidas durante o nazismo. O livro *Die Unfähigkeit zu trauern (A Incapacidade do Luto*, Mitscherlich, 1967) analisa esta situação deplorável que a geração de 68 tematizou, também cinematograficamente, com benefício para a sociedade na então República Federal da Alemanha.

Vários fatores contribuíram para a redescoberta e influenciaram a reavaliação do cinema mudo de expressão alemã em Portugal após a Segunda Guerra Mundial. Salienta-se, neste contexto, o papel importante dos cineclubes, embora a revista *Cineclube*, ainda em 1975, só tenha listado *A Ópera de Três Vinténs* (Pabst, 1931) como a única produção alemã entre os 28 melhores filmes de sempre⁴⁵⁵. Na época do Neo-Realismo, o renovado interesse na obra de G. W. Pabst não surpreende, nem que a revista *Filme* (n.º 50) tenha dedicado em maio de 1963 um longo artigo da autoria de Christian Hauer a este «grande realizador».

Obviamente, Fritz Lang também não ficou esquecido. No dia 23 de abril de 1957, por exemplo, o ABC Cineclube de Lisboa organizou uma sessão retrospectiva na Casa do Alentejo, na qual foram exibidas, além de documentários, *A Morte de Siegfried* e *Metropolis* de Lang. Na brochura distribuída, os filmes são interpretados com recurso a Eisner, considerada a grande autoridade nesta matéria que publicava em francês. Não surpreende que mesmo após a Segunda Guerra Mundial, a influência da crítica francesa se tenha mantido nas publicações da crítica portuguesa. Além disso, não deve ser subestimado o impacto de várias obras e artigos brasileiros⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ J. F. Aranda, «O cinema na Alemanha», *Vértice*, XVI, n.º 153, junho 1956, p. 293.

⁴⁵⁵ *Cineclube*, n.º 2, fev. 1975, p. 2. «Posteriormente, a Universidade de Coimbra, no estado de Nova Iorque, após um inquérito realizado pelos professores, estabeleceu assim a lista d'os 10 melhores filmes do mundo"» (liderado por *O Couraçado Potiômkin* (Eisenstein, 1925), na qual não figura nenhum filme de expressão alemã (cf. *Cineclube*, n.º 2, fev. 1975, pp. 3-4).

⁴⁵⁶ Por exemplo, a revista brasileira *Cinelândia* (1952-1967), ou a *Revista de Cultura Cinematográfica* (cf. II, 10 [fev.-mar. 1959, pp. 28-29 (*décor* expressionista), 34 Max Ophuls], pp. 39-42 (*Aurora* de Murnau).

Em maio de 1960, teve lugar a primeira retrospectiva do cinema alemão, baseada na legitimação que Lotte Eisner restituiu às produções cinematográficas alemãs, após a sua desacreditação global durante a era nazi. Tendo sido colaboradora de Henri Langlois na Cinemateca Francesa, as publicações de Eisner em francês tiveram uma considerável repercussão em Portugal, como se pode depreender pela notícia na revista *Filme*:

A Cinemateca Nacional, prosseguindo na valorização pública do seu arquivo de filmes, acaba de oferecer, com a colaboração da Federação Portuguesa dos Cineclubes, uma Retrospectiva do Cinema Alemão, em que foram incluídos alguns filmes realizados entre 1927 e 1934, na época em que o expressionismo atingia o seu auge e os poetas do «écran démoníaco», como lhes chamou Lotte Eisner, assombravam o mundo com a sua arte.⁴⁵⁷

Seguramente, o auge do Expressionismo cinematográfico já tinha passado em 1927, mas o programa, publicado pelo Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, explica melhor a finalidade deste evento que teve lugar no Teatro do Palácio Foz. A primeira retrospectiva do cinema alemão foi apresentada antes «*da terceira fase da Retrospectiva do Cinema Mudo Português, que concluirá o panorama do cinema nacional*»:

*Os derradeiros passos do cinema silencioso e os primeiros anos do sonoro estão representados nesta Retrospectiva por alguns das suas obras mais significativas, das quais merecem destaque «Sinfonia duma Capital» e «Raparigas de Uniforme».*⁴⁵⁸

Além destas obras de Ruttmann e Sagan, esta retrospectiva apresentou ainda os filmes *O Caminho do Paraíso* de W. Thiele, *O Concerto Real de Sans Souci* de G. Ucicky, *O Filho Pródigo* de L. Trenker e *Mulher na Lua* de F. Lang. Segundo o autor (N. S.) do artigo na *Film*, só as produções de Lang, Ruttmann e Sagan «representam tendências válidas do cinema germânico».

⁴⁵⁷ N.S. «O cinema alemão e a sua retrospectiva», *Filme*, 16 de julho 1960, p. 42.

⁴⁵⁸ Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, *Retrospectiva do Cinema Alemão 1927-1934. Apresentada pela Cinemateca Nacional*, Lisboa: Edições S.N.I., p. 1.

A redescoberta do cinema mudo de expressão alemã na crítica em Portugal

É notável como esta iniciativa em estabelecer um cânone do cinema alemão ficou praticamente inserida no ciclo de retrospectivas do cinema português, o que demonstra a sua influência, reconhecida pelos organizadores destes eventos. Por outro lado, o programa da *Retrospectiva do Cinema Alemão 1927-1934* pretende dar uma amostra da competência da crítica portuguesa. A organização do evento realça esse importante papel na avaliação das obras seleccionadas, sublinhando o relevante aspeto de uma estética de receção nacional:

Pelo que respeita aos filmes que compõem a Retrospectiva do Cinema Alemão, e em substituição de eventuais referências colhidas em fontes estrangeiras, pareceu deve dar-se, antes, preferência a testemunhos portugueses sobre tais filmes, publicados em jornais da época. Duas razões, que nos parecem de todo o ponto válidas, motivaram essa decisão – a de terem por autores, críticos de cinema nossos, e por as mesmas apresentarem, diga-se, uma «contemporaneidade» real, que mais realça, hoje, o interesse destes textos.⁴⁵⁹

Os textos sobre os dois filmes mudos (*Sinfonia duma Capital e Mulher na Lua*) incluem artigos de António Lopes Ribeiro (*Diário de Lisboa e Kino*) e António Lourenço (*Cinéfilo*).

Após outra retrospectiva do cinema alemão, organizada em 1963 pela Cinemathèque Française em colaboração com a Cinemateca Nacional de Portugal⁴⁶⁰, a revista *Celuloide* (71, Nov. 1963: 23-24) publicou um artigo de Lotte Eisner, no qual a autora esclareceu alguns equívocos. Referindo os exemplos de vários filmes, explica que se deve diferenciar o chamado Expressionismo, para não utilizar este conceito estético como rótulo geral que caracteriza todos os relevantes filmes alemães dos anos 20. Relembra diversas influências, como, por exemplo, as dos realizadores dinamarqueses e a técnica de iluminação de Reinhardt, que tornam muitas produções em obras de arte híbridas, pois não correspondem à pura forma expressionista. Em vez de insistir no olhar profético de Kracauer, facilitada pela retrospeção e cheio de premonições, Eisner, na sua obra *L'Écran Démoniaque*, analisa o cinema de Weimar,

⁴⁵⁹ Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (1960). *Retrospectiva do Cinema Alemão 1927-1934. Apresentada pela Cinemateca Nacional*, Lisboa: Edições S.N.I., p. 7.

⁴⁶⁰ A Cinemateca Nacional publicou um programa de 34 páginas: *Retrospectiva do Cinema Alemão: Época Muda: 1913-1929 / Apresentada pela Cinemateca Nacional*, 1963.

associado à vanguarda do Modernismo, sobretudo de uma perspetiva estética. Num «pequeno mas penetrante estudo», escrito propositadamente para a primeira retrospectiva do cinema alemão em Lisboa, a autora pretende «rever certas falsas opiniões sobre o cinema alemão da “grande época”. Isto porque a designação “expressionista” tem sido muitas vezes atribuída, a torto e a direito, a todos os filmes do primeiro lustro dos anos vinte»⁴⁶¹. Eisner sublinha mais uma vez o papel crucial do «dramaturgo da luz» Max Reinhardt no desenvolvimento do expressionismo cinematográfico e a influência de cineastas dinamarqueses, como Stellan Rye, Urban Gad, Anders Wilhelm Sandberg e Holger Madsen.

Em outubro de 1968, a programação do ABC Cine-Clube de Lisboa incluiu os emblemáticos *O Gabinete do Dr. Caligari* (Wiene), *A Morte de Siegfried* (Lang) e *Fausto* (Murnau). Nas várias re-exibições, a repetição de determinados filmes comprova a progressão do estabelecimento de um «cânone português» do cinema mudo de expressão alemã.

Entre janeiro e março de 1971 a Secretaria de Estado da Informação e Turismo, em colaboração com a Cinemateca Nacional e a Real Cinematheque da Bélgica, apresentou um ciclo sobre F. W. Murnau, que incluiu a estreia portuguesa do seu filme *Passeio na Noite* (*Der Gang in die Nacht*, 1920). No mesmo ano, o Cineclube do Porto organizou uma re-exibição dos filmes *A Morte Cansada* de Lang e *Sombras* de Robison.

Neste contexto devem também destacar-se as iniciativas do Goethe-Institut em Portugal, que, logo após a Revolução dos Cravos, em junho de 1974, preparou uma retrospectiva da obra cinematográfica de Ernst Lubitsch. Em janeiro de 1981, o Goethe-Institut, em colaboração com a Cinemateca Portuguesa e a Fundação Gulbenkian, organizou, apoiado pela Embaixada da RFA, um ciclo muito aclamado e bem documentado sobre o cinema alemão antigo e moderno (cf. *Celulóide*, 312, 313 / 1981: 3-61 e 4-62). Este importante evento decorreu entre janeiro e abril, no grande auditório da Fundação Cinemateca Portuguesa, e incluiu num ciclo cinematográfico (1918 a 1933) estreias de filmes comercialmente inéditos em Portugal, valorizando a época do cinema mudo do pós-Primeira Guerra Mundial. A «Nota Prévia» do catálogo

⁴⁶¹ Secretaria de Estado da Informação e Turismo (1971). *Retrospectiva do Cinema Alemão Época Muda 1919-1929 apresentada pela Cinemateca Nacional em colaboração com o Instituto Alemão* (Lisboa: Edições S.N.I., p. 3).

A redescoberta do cinema mudo de expressão alemã na crítica em Portugal

(sem indicação de páginas) refere o «écran démoníaco» de Lotte Eisner e justifica a seleção dos filmes apresentados:

O cinema alemão não nasceu em 1918. Mas, como recorda Henri Langlois no notabilíssimo artigo que se pode ler neste catálogo, só a seguir ao fim da primeira guerra mundial (e apesar de obras importantes, realizadas imediatamente antes e durante ela) adquiriu «personalidade própria», personalidade que, ao longo dos anos 20 – e sobretudo entre 22 e 25 – o iria tornar na mais importante escola cinematográfica mundial.

Embora este critério de seleção seja algo subjetivo e discutível, contém implícito o facto de que antes de 1922 o cinema alemão teve pouca visibilidade internacionalmente e conseqüentemente não foi muito apreciado pela crítica. A categorização dos filmes em novos termos de movimentos estéticos refletiu-se no cânone apresentado na «Nota Prévia» de obras que «persistem» desses «quinze anos que transformaram o mundo do cinema»: «de *Caligari* a *M*, de Lubitsch ao *Anjo Azul*, do *Golem* à *Sinfonia duma Capital*, de Lang a Dudow, de Robison a Leni Riefenstahl».

Mesmo após 1925 e a partida da Alemanha dalguns grandes nomes, os filmes germânicos continuam a surpreender pela continuidade de pesquisas e novos rumos, sejam eles o «kammerspiel» (neste Ciclo ilustrado pela *Escada de Serviço* de Jessner e Leni, pelos *Destroços* e pela *Noite de S. Silvestre* de Lupo Pick, pela *Nju* de Czinner, pelas *Varietades* de Dupont), a «neue Sachlichkeit» («nova objectividade», de Pabst às *Raparigas de Uniforme*) o «Kulturfilm» (representado pela *Sinfonia duma Capital* de Ruthmann, pelas *Aventuras do Príncipe Achmed* de Lotte Reiniger, pela *Luz Azul* de Leni Riefenstahl) ou o «realismo popular» (ilustrado pelos *Homens ao Domingo* de Siodmak e Ulmer, pelo *Inferno dos Pobres* de Piel Jutzi, ou por *Kühle [sic] Wampe* de Dudow).

Todavia, existe a consciência de ter havido «omissões e injustiças» nesta «retrospectiva tão grande – a mais extensa que se fez em Portugal» como, por exemplo filmes representativos de Wiene, Murnau, Pabst e «o experimentalismo de Richter (*Vormittagsspuk* de 1928) ou da *Melodia do Mundo* de Ruthmann (1929)».



Ilustr. 44 – Lotte Eisner e João Bénard da Costa.
Ciclo «Fritz Lang na América», 30/05/1983

Em maio de 1975, o Instituto Alemão de Lisboa apresentou o ciclo «Filmes do Mundo Operário – 1925-32» cujo então diretor, Curt Meyer-Clason, realçou que se tratava de «obras na maioria inéditas neste país, filmes que se podem caracterizar pelo seu realismo, documentação social, veículo para a consciencialização do público» (*Celulóide*, 214/ 1975: 8). Esta iniciativa incluiu películas de 1929, como *Irmãos* (*Brüder*, W. Hochbaum) e *Do Outro Lado da Rua* (*Jenseits der Strasse*, L. Mittler) e a interessante co-produção soviética-alemã *Salamandra* (*Salamander*, Roshal). «Neste ciclo de cinema militante foram ainda anunciados os filmes “Os Marginais” (1925) e “Os Ilegítimos” (1926) ambos de Gehrard [sic] Lamprecht, “Os tecelões” de Friedrich Zelnik e “O Inferno dos Pobres” (1929), de Phil Jutzi, que, julgamos, não chegaram a exhibir-se» (*Celulóide*, 214/ 1975: 9).

No início dos anos 80, o Chapitô de Lisboa homenageou o «Cinema Mudo Alemão» (1981) e o Centro Cultural Regional de Santarém até convidou os cinéfilos para uma «Semana do Cinema Expressionista Alemão» (1982). Também Paul Wegener foi destacado e a sua obra reapreciada por Fernando Duarte, no âmbito da série «Os grandes criadores da sétima Arte. Os grandes realizadores de Celulóide (IV)» sob o lema «A luz e as sombras têm no cinema o mesmo papel que o ritmo e a cadência têm na música (Paul Wegener, 1915)». (*Celulóide*,

A redescoberta do cinema mudo de expressão alemã na crítica em Portugal

334 / 1982: 4-90 – 10-96). *O Golem* (Wegener, 1920) integrou o elenco dos filmes do «Ciclo de Cinema de Ficção Científica» organizado pela Cinemateca Portuguesa e pela Fundação Gulbenkian.

No dia 30 de maio de 1983, a Fundação Gulbenkian convidou a mais emblemática referência em termos de crítica do cinema mudo de expressão alemã, Lotte Eisner, para dar uma «bilhante conferência sobre Fritz Lang» (*Celulóide*, 349/ 1983: 17-165) no âmbito do ciclo «Fritz Lang na América» (org. Fundação Gulbenkian e Cinemateca Portuguesa com patrocínio da Embaixada dos Estados Unidos) (Ilustr. 44).

A edição de agosto de 1983 da revista *Celulóide* dedicou a capa e um extenso artigo de Fernando Duarte a «Fritz Lang na América». A subsequente volumosa publicação do mesmo ano sobre o ciclo, editada pela Cinemateca Portuguesa, e *As Folhas da Cinematéca: Fritz Lang* (1996) confirmaram a consagração da obra de Fritz Lang em Portugal.

7. Conclusão

Não contando com as apresentações da «fotografia viva» através da máquina de Anschütz em 1894, a era do cinema mudo em Portugal durou 35 anos, entre 1896 e 1931. Grande parte da importação e da apresentação dos filmes de proveniência alemã foi efetuada pelas distribuidoras Castello Lopes Lda. (muitas vezes no cinema Condes) e Cinematografia Verdaguer S.A. de Raul Lopes Freire (nos cinemas Central e Tivoli de Lisboa e no Olimpia do Porto). Igualmente notável foi a relevante função da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm.

Da perspetiva tecnológica, o impacto alemão era inicialmente bastante modesto, mas muito forte durante a adaptação e a alteração do *medium* para o filme sonoro. A receção do cinema mudo de expressão alemã em Portugal torna-se singular devido a variantes que diferem da receção em outros países. No final dos anos 20, esta diferença foi consciencializada pela crítica portuguesa que compara a receção internacional:

As fitas da Ufa são regularmente, copiosamente, assobiadas e pateadas. O último massacre foi do excelente *Asfalto*. Isto já vem desde *Metrópolis*, que em Espanha foi um fracasso redondo, ao contrário do que se passou na Lusitânia. Por onde se vê que, na mesma latitude, pode haver critérios diferentes. Felizmente.⁴⁶²

Durante a época da República de Weimar, a cinematografia de expressão alemã fez experiências criativas em todos os géneros fílmicos e afirmou-se, tanto na vanguarda, como nas produções comerciais. No final dos anos 20, as expectativas e exigências do público e da crítica portugueses determinaram

⁴⁶² Autoria de «Agacê» (H. da Costa?) na coluna «Notas Internacionais – Impressões de Barcelona», *Cinéfilo*, III, 77, 08/02/1930, p. 4.

a programação, por exemplo, dos cinemas do empresário Raúl Lopes Freire. Entrevistado por Avelino de Almeida do *Cinéfilo*, este diretor da distribuidora Cinematografia Verdaguer S.A. e proprietário de salas de cinema, teve de justificar a sua seleção de filmes adquiridos com uma «extensa lista coberta pelos nomes das maiores celebridades da tela»⁴⁶³, neste caso, da UFA. Perguntas sobre filmes com Emil Jannings, Brigitte Helm ou de Fritz Lang foram inevitáveis. Campanhas de publicidade nos jornais e nas revistas especializadas (como para o filme *Mulher na Lua*) e concursos para subscreventes (como no *Animatógrafo*) comprovam o prestígio e o estatuto do cinema alemão na época.

A abordagem deste estudo permitiu alargar o prevaecente foco no Expressionismo, existente na maioria das publicações sobre o cinema de Weimar, para diversos géneros cinematográficos. Foi possível incluir dados complementares sobre aspetos de divulgação, distribuição e recensão dos filmes e do período em questão. Vários aspetos e perspetivas históricos, sociais e económicos que determinaram tanto o desenvolvimento da indústria cinematográfica alemã como a receção dos filmes e a crítica portuguesa foram levados em consideração nesta reconstrução que abrangeu também aspetos da «arqueologia da mídia». Alguns dos fatores mais relevantes são a constelação política antes e após a Primeira Guerra Mundial, a distribuição dos filmes, as preferências do público, fenómenos de não-receção e de receção interrompida, os órgãos e fontes da crítica portuguesa, a influência da crítica francesa e o estabelecimento de um cânone do cinema de expressão alemã em Portugal, influenciado por várias instituições que organizaram retrospectivas e pelas cópias de filmes disponíveis.

As suspeitas contra produções de proveniência alemã que se tinham instalado em Portugal durante e após a Primeira Guerra Mundial cederam, a partir de 1922, a uma larga aceitação sobretudo do drama histórico, *made in Germany*. Até filmes sobre a Primeira Guerra Mundial foram favoravelmente recenciados por vários críticos de revistas especializadas. O cinema expressionista não obteve aprovação imediata. Só os ecos do «Caligarisme» francês levaram à exibição tardia deste filme paradigmático de Wiene e à reposição de outros, como *A Morte Cansada*, de Lang, já no final da era do cinema mudo.

⁴⁶³ *Cinéfilo*, II, 61, 19/10/1929, p. 20.

Em termos estilísticos, nem estes géneros cinematográficos, nem realizadores como Lang, Murnau, Wiene, Pabst ou Ruttman exerceram uma influência verdadeiramente marcante no cinema português. Todavia, no final dos anos 20, a expressão «estilo alemão» foi utilizada na crítica das revistas especializadas, tanto pelo *Cinéfilo* como pela *Imagem*. Este «estilo alemão» não só se tinha tornado característico e esteticamente inconfundível, mas também foi sinónimo de qualidade e de excelente execução técnica. Sobre-tudo os filmes da marca UFA adquiriram as conotações associadas ao «estilo alemão», embora a perda sofrida pela saída de famosos realizadores e protagonistas tenha sido sentida e impossível de compensar. Nessa altura, as revistas portuguesas traduziram e publicaram contributos de estrelas como Lilian Harvey, Brigitte Helm, Emil Jannings e Fritz Lang, mas também de Hermann Grieving, diretor da secção «Kulturfilm» da UFA, do seu realizador Wolfram Junghans e de Marc Roland, conselheiro da direção da UFA para as produções sonoras. Mesmo assim, a direta influência alemã sobre a crítica e a teoria cinematográficas portuguesas ficou restrita pela falta de publicações relevantes em forma de livros. Após a Segunda Guerra Mundial, a influência do livro de Kracauer *From Caligari to Hitler* na receção e na crítica em Portugal não foi significativa, quando comparada com a da obra de Eisner. Esta circunstância favoreceu a focalização em aspetos estéticos, negligenciando fatores políticos e sociológicos no estudo e na reavaliação do cinema mudo de expressão alemã.

O aparente paradoxo da apreciação do cinema expressionista alemão no final dos anos 20, apesar da exibição muito tardia de obras paradigmáticas como *O Gabinete do Dr. Caligari*, e do insucesso nas bilheteiras de *Sombras*, pode-se explicar parcialmente pela forte influência da crítica francesa exercida, por exemplo, na coluna «Opiniões, definições, afirmações» do *Cinéfilo*. Neste importante fórum, cujo impacto certamente afetou e formou a perspetiva da crítica portuguesa, os defensores do «Caligarismo» louvaram esta estética cinematográfica, negligenciando géneros como o drama histórico ou o *Kulturfilm*. A reservada receção inicial de elementos «modernos», sejam eles formais (estilo expressionista) ou de conteúdo (temas tabu e final infeliz no *Kammerspiel*), tornou-se gradualmente numa maior aceitação, tanto pela crítica como nas audiências portuguesas.

A teoria alemã sobre o cinema mudo teve relativamente pouco impacto no discurso teórico e no debate sobre cinema e teatro em Portugal. Não existiam

traduções das obras alemãs de referência e os escassos artigos e opiniões pertinentes foram reproduzidos em revistas da especialidade.

Foi, no entanto, possível detetar algumas fontes relevantes que influenciaram a perceção portuguesa sobre o lugar a atribuir à cinematografia alemã no contexto do cinema mundial. Existem equívocos acerca do cinema mudo de expressão alemã perpetuados até aos nossos dias em algumas publicações portuguesas como R. Nobre (1939) e F. Duarte (1956), baseadas na influente *Histoire du Cinéma* publicada por Bardèche e Brasillach (1935).

O fascínio de Neubabelsberg que transpareceu na imprensa portuguesa geral e especializada a partir da segunda metade da década de 20, prometeu carreiras para atores e aspetos da colaboração luso-alemã. No entanto, essa colaboração no campo da indústria cinematográfica, sugerida por exemplo pelo diretor do *Cinéfilo* Avelino de Almeida, e pelo ator Artur Duarte, não se realizou na dimensão desejada. Tanto a situação política após a Primeira Guerra Mundial, como a produção portuguesa pouco desenvolvida neste ramo criaram alguns impedimentos. Também as perspetivas de investimento num potencial mercado bastante limitado, que não prometia grandes lucros às produtoras alemãs, pode ter sido uma das razões para não intensificarem os contactos existentes. As ambições dos atores José Maria Alves da Cunha (1889-1956) e Artur Duarte (1895-1982) ficaram frustradas pelo surgimento do cinema sonoro. Duarte ganhou relevo como ator secundário em França, Alemanha, Suíça e Áustria, mas a sua carreira na fábrica alemã dos sonhos não teve continuação. Como realizador foi bem-sucedido em Portugal com a adaptação cinematográfica da obra de Júlio Dinis *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1938), e em comédias como *O Leão da Estrela* (1943) e *O Costa do Castelo* (1947). José Júlio Marques Leitão de Barros (1896-1967) recebeu alguma inspiração artística em Neubabelsberg, mas os seus contactos não se concretizaram em projetos transnacionais. Todavia, este dramaturgo e cineasta foi o principal animador da construção dos estúdios da Tobis Portuguesa, concluídos em 1933. Por isso, não surpreende que no início da era do cinema sonoro o projeto Bloco H. da Costa conseguisse uma primeira colaboração luso-alemã, na produção do filme *Gado Bravo* (1934), com a participação de Artur Duarte.

A importante influência da obra de Lotte Reiniger no filme *A Lenda de Mirageia* (Cunhal e Faria, 1931) não pode ser devidamente analisada e apreciada, pois as películas desta produção portuguesa perderam-se.

Deve mencionar-se ainda, embora sem aprofundar, o papel do pintor, ilustrador, artista gráfico e decorador suíço Fred Kradolfer (1903-1968), residente em Portugal desde 1924, que colaborou com as revistas *Imagem e Kino*, e que, já na era do cinema mudo, foi considerado um protagonista incontornável da história do *design* português.

No que diz respeito à sua ligação ao cinema, recorde-se, por exemplo, a sua participação no Cinema Monumental, em Lisboa, bem como os painéis de azulejo do Cinema Europa, feitos expressamente para o local. Dava-se, pois, uma permuta artística entre estes colaboradores e os redatores das revistas (que eram, muitas das vezes, cineastas no ativo). Certo é que as colaborações ultrapassaram os limites da revista, e vemos muitos dos seus agentes a contribuírem para os *décors* e cenografia de filmes da época, como é o caso de Bernardo Marques e Fred Kradolfer em *VER E AMAR!* (1930), de Chianca de Garcia (Duarte, 2018: 83).

A redescoberta do cinema mudo de expressão alemã não terminou no século XX, como comprova, por exemplo, a programação da Cinemateca Portuguesa, que continua a apresentar regularmente filmes e ciclos relacionados. Em abril de 2001 destacou «Max Reinhardt e o Cinema Alemão: 1912-1932», lembrando a influência deste dramaturgo na sétima arte. E com mais de 100 anos de atraso estreou-se também na Cinemateca Portuguesa a película *Der Andere*, em dezembro de 2014:

O cinema mudo alemão do «doppelgänger», o tema do duplo, está em destaque na programação do próximo sábado, 13, com a projeção de dois títulos de 1913, «Der Student von Prag / «O Estudante de Praga», de Stellen Rye e Paul Wegener, e «Der Andere / «[O] Outro», de Max Mack, respectivamente às 19h e às 21h30, a apresentar por Gerald Bär, numa iniciativa organizada em colaboração com o Goethe Institut.

(<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/O-duplo-no-cinema-alemao-de-1913-em-duas-sessoes-d.aspx>)

A multifacetada receção do cinema mudo de expressão alemã em Portugal, com contributos da Alemanha, da Áustria e da Suíça, revelou verdadeiramente *Grosses Kino*, e muitos aspetos aguardam ainda (re)descoberta e (re)apreciação.

Bibliografia

- ABC. Revista Portuguesa, Semanário (1920-1932). Dir. Rocha Martins. Lisboa: Sociedade Editorial ABC Lda.
- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. (1969). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: S Fischer Verlag.
- AFFALO, Augusto Kruss (1924). «O “Film” Histórico». *Cinema. Revista de Propaganda Cinegráfica*. Ano 1, n.º 2, 1/10/1924, Lisboa, pp. 11-12.
- ARANDA, J. F. (1956). «O cinema na Alemanha». *Vértice. Revista de Cultura e Arte*. XVI, n.º 153, junho 1956, Coimbra, pp. 292-295.
- A HISTÓRIA DO CINEMA VISTA ATRAVÉS DE FILMES CASTELLO LOPES, L.da. I Exposição Internacional de Arte Cinematográfica. Estoril 1953.
- A LIADA, adaptação cinematográfica apresentada por Tivoli (1925).
- ANIMATÓGRAFO. Revista semanal; I série: n.º 1-14 / abril-julho de 1933. Dir. António Lopes Ribeiro. Sociedade Editorial ABC.
- ANTUNES, João e CARVALHO, Manuel Proença de (1982). *Melhores Filmes, Melhores Cineastas*. Lisboa: Edições Cinematografo.
- ARISTARCO, Guido (1961). *História das Teorias do Cinema*. 2 vols. (trad. M.H. e J. Sacadura). Lisboa: Arcádia.
- ARNAUD, Étienne e BOISYVON, Lucien (1922). *Le Cinéma pour Tous*. Paris: Librairie Garnier Frères.
- ARNHEIM, Rudolf (1960). *A Arte do Cinema* (trad. Maurice Francis Nunes). Lisboa: Aster.
- AZEVEDO, Manuel de (1945). *Panorama Actual do Cinema*. Porto: Livraria Latina Editora.
- AZEVEDO, Manuel de (1941). *O Cinema em Marcha*. Porto: Cadernos Azues (Ed. do Autor).
- AZEVEDO, Manuel de (1957). *O Cinema Italiano do Após-Guerra e o Neo-Realismo*. Lisboa: Contraponto (Coimbra: Of. da Coimbra Editora).
- BALÁZS, Bela (1924). *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*. Wien-Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag.
- BÄR, Gerald (2016). «Cinema de Weimar até ao 3.º Reich: Poder e «Nationalcharakter»». *Cinema & Território*, n.º 1, pp. 41-57: <http://www.ct-review.org/wp-content/uploads/2016/04/5-GERALD-B%C3%84R-41-57.pdf>
- BÄR, Gerald (2012). «“Testemunho do génio romântico alemão”: Aspekte der portugiesischen Rezeption des deutschen Stummfilms». In Gruczka, Franciszek (ed.). *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010*. Vol. X. Frankfurt / Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang. pp. 97-103.
- BÄR, Gerald (2008). «(In)adequate forms of revealing the secrets of a soul on celluloid». In Torres, Mário Jorge (org.). *ACT 17 – Não Vi o Livro, mas Li o Filme* (Série: Alteridades, Cruzamentos, Transferências). Centro de Estudos Comparatistas. Ribeirão: Ed. Humus, Lda., pp. 167-194.

- BÄR, Gerald (2005). *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Bd. 84). Amsterdam, New York, NY: Rodopi.
- BLUESTONE, George (1973). *Novels into Film*. Berkeley, etc.: UCLA Press.
- CAPITAL, (A). *Diário republicano da noite* (1910-1926). Dir. Manuel Guimarães. Lisboa: C. do Combro.
- CICLO DE CINEMA ALEMÃO: 1918-1933, 1965-1980 (1981). Fundação Calouste Gulbenkian, Cinemateca Portuguesa; com o apoio do Instituto Alemão em Lisboa. Lisboa: F.C.G., C.P.
- CINÉFILO Suplemento Semanal de *O Século* (1928-1940). Dir. A. de Almeida. Lisboa: Soc. Nacional de Tipografia.
- CINEGRAFIA (1929-1930). Dir. Jorge Pereira/Anselmo Pinto Bastos Vieira. Sociedade Editorial Cinegrafica. Lisboa: L.S. João Nepomuceno.
- CINE-LISBOA. *Revista portuguesa de cinematografia*. Propr. e ed. Empreza «Cine-Lisboa». Dir. Manuel dos Santos. N.º 1 (15 jul. 1923), n.º 2 (31 jul. 1923). Lisboa: E.C.L., 1923.
- CINÉMAGAZINE, *Hebdomadaire Illustré paraissant le Vendredi* (1921-1929). Dir. Jean Pascal e Adrien Maître. Paris: Association des amis du cinema.
- CINE-REVISTA. Revista mensal (1917-1924). Dir. F. Mendes. Lisboa: Oficinas do Diário de Notícias.
- CLAIR, René (1970). *Cinéma d'hier, Cinéma d'aujourd'hui*. Bussière, Saint-Amand (Cher): Gallimard.
- COSTA, Alves (1954). *Breve História da Imprensa Cinematográfica Portuguesa*. Cine-Clube do Porto. Porto: Maránus.
- COSTA, João Bénard da (1983). *Ciclo Fritz Lang na América*. Apresentado por Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- COSTA, Bénard João da (1991). *Stories of the Cinema*. (Synthesis of Portuguese Culture/Comissariado para a Europália 91 – Portugal). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- COSTA, Estêvão Adalberto Gonçalves Mota da (1943). *O Cinema na Inglaterra (suas origens e evolução)*. Prefácio de Rafael Seruya. Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, Ltda.
- DIÁRIO DE LISBOA (1921-1990). Dir. Joaquim Manso. Lisboa: Renascença Grafica.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, *O «Noticias» ilustrado*, edição semanal (1928-1935). Dir. Leitão de Barros. Lisboa: Edição da Empreza do *Diário de Notícias*.
- DUARTE, Fernando (1983). *João Tavares e o Primitivo Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- DUARTE, Joana Isabel Fernandes (2018). *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas. Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. Vol. I. Relatório de estágio realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual. Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Repositório Aberto da Universidade do Porto.
- DUCA, Lo (1949). *História do Cinema*. Lisboa: Publicações Europa-América.

- EIBEL, Alfred (1964). *Fritz Lang – Choix de textes établis par Alfred Eibel*. Paris: Presence du Cinema.
- EISNER, Lotte (1960). *O Ecran Demoníaco* (trad. João Ribeiro Belo). Lisboa: Editorial Aster.
- ELSAESSER, Thomas (2000). *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London, New York: Routledge.
- FERREIRA, António J. (1986). *A Fotografia Animada em Portugal 1894-1895-1896-1897*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- FERRO, António (1950). *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI.
- GAYA, José Lopes (1925). «A Alemanha e a cinematografia». *Invicta Cine*, 18 (20. jun. 1925), p. 5.
- GIL, Isabel Capelo (2007). «A construção dos heróis. O caso *Augusto de Castilho* e o diálogo bélico Portugal-Alemanha (1914-1918)», In *Poéticas da Navegação* (2007). Coord. Isabel Capelo Gil, Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 65-103.
- GOMES, Celestino (1958). *Posição Crítica*. Montijo: Cidade do Sul.
- GRIEVING, Hermann (1928). «A cinematografia cultural alemã». *Cinéfilo* II, 44, 22/06/1929, p. 4.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979). *Gesammelte Werke*. 10 vols. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- ILUSTRACÃO. Revista quinzenal (1926-1939). Dir. João da Cunha de Eça. Lisboa: Aillaud, L.da.
- IMAGEM. Revista mensal (1928). Dir. João Botto de Carvalho. Lisboa: Bertrand (Irmãos), L.da.
- IMAGEM. Revista semanal (1930-1935). Dir. Chiança de Garcia. Lisboa: Bertrand (Irmãos), L.da.
- INVICTA CINE. Revista semanal (1923-1936). Dir. R.M. Lino. Porto: R.L.
- KAES, Anton (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton UP.
- KAES, Anton (ed.) (1978). *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, München: dtv Wissenschaftliche Reihe, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- KAFKA, Franz (2001). *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (ed. Jost Schillemeit). *Franz Kafka: Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*. Frankfurt / M.: S. Fischer Verlag GmbH.
- KALBUS, Oskar (1956). *Pioniere des Kulturfilms: ein Beitrag zur Geschichte des Kulturfilmschaffens in Deutschland*. Karlsruhe: Neue Verlags-Gesellschaft mbH.
- KRACAUER, Siegfried (1979). *Schriften*. 8 vols. Frankfurt /M.: Suhrkamp.
- KRACAUER, Siegfried (1947). *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- LANGLOIS, Henri (1990). «Destino do cinema italiano». In *Cinema Mudo Italiano 1905-1923*. Coord. João Bénard da Costa. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 17-42.
- LEYDA, Jay (1972). *Kino. A History of the Russian and the Soviet Film*. London: Allen & Unwin.
- LINDSAY, Vachel (1970). *The Art of the Moving Picture* (New York, 1915). Reprint da edição alargada de 1922. New York: Liveright Publishing Corporation.
- MANVELL, Roger (1973). *Masterworks of the German Cinema*. New York: Harper & Row.

- MANVELL, Roger e FRAENKEL, Heinrich (1971). *The German Cinema*. New York, Washington: Praeger Publishers.
- MASCARENHAS, Domingos (1948). *Fitas e Franjas*. Lisboa: Edições Gama.
- McARTHUR, Colin (1990). *O Filme Policial*. Lisboa: Livros Horizonte.
- McCORMICK, R. W. e Guenther-Pal, A. (eds.) (2004). *German Essays on Film*. New York: Continuum.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1933). «Cinema, mundo do instante». In Monteiro, A. C. *Considerações Pessoais*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- MOVIMENTO. *Quinzenario Cinematografico*. Dir. Armando Vieira Pinto. Número 6, 15/09/1933, Porto.
- MÚRIAS, Manuel Moutinho (1962). *História Breve do Cinema*. Lisboa: Editorial Verbo.
- NEGREIROS, José de Almada (1971). *Obras Completas 5, ensaios I*. Lisboa: Editorial Estampa.
- NOBRE, Roberto (1939). *Horizontes de Cinema*. Vila Nova de Famalicão, Lisboa: Guimarães & C.A. – Editores.
- N.S., «O Cinema Alemão e a sua Retrospectiva». *Filme. Revista mensal de cinema*. Lisboa (1959-1964), 16/07/1960, pp. 42-44.
- PELAYO, Jorge (1947). *Cinema de Vanguarda*. Lisboa: Edições Gama.
- PINA, Luís de (1993). *Estreias em Portugal 1918-1957*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- PINA, Luís de (1977). *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Vega.
- PINA, Luís de; Costa, Bénard da; Ferreira, Manuel Cintra; Lopes, Fernando (1986). *70 Anos de Filmes Castello Lopes. Textos de Luís de Pina, João Bénard da Costa, Manuel Cintra Ferreira, Fernando Lopes*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- PORGES, Friedrich (1946). *Schatten erobern die Welt. Wie Film und Kino wurden*. Basel: Verlag für Wissenschaft, Technik und Industrie AG.
- PORTO CINEMATOGRAFICO. *Revista mensal (1919-1925)*. Dir. Alberto Armando Pereira. Porto: Tip. da Companhia Portuguesa Editora.
- PRAWER, Siegbert Saloman (1980). *Caligari's Children: The Film As Tale Of Terror*. Oxford: Oxford University Press.
- RAMALHEIRA, Ana Maria Pinhão (1994). «Imagens da Alemanha em O Ocidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro (1878-1915)». *Biblos*, LXX, pp. 389-448. Coimbra: Univ. de Coimbra.
- RANK, Otto (1914). «Der Doppelgänger». *IMAGO III* (ed. Sigmund Freud). 2, 1914.
- RÉGIO, José (1977). *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»* (Obras Completas). Porto: Brasília Editora.
- RIBEIRO, António Lopes (1983). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- RIBEIRO, M. Félix (1983). *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- RIBEIRO, M. Félix (1978). *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa 1896-1939*. Lisboa: Cinemateca Nacional.

- RODRIGUES, Antonio, *et al.* (s.d.). *Fritz Lang. As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- ROLAND, Marc (1929). «Considerações sôbre o filme sonoro». *Cinegrafia*, Ano I, n.º 4, 27/06/1929, p. 5.
- ROTHA, Paul (1936). *Documentary Film*. London: Faber and Faber.
- ROTHA, Paul (1967). *The Film Till Now. A Survey of World Cinema. With an Additional Section by Richard Griffith*. London: Spring Books.
- SADOU, Georges (1959). *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias* (trad. de Júlio de Albuquerque Sacadura e de Maria Helena Belino Sacadura). Lisboa: Livros Horizonte.
- SALGUEIRO, Manuel Trindade (Bispo de Helenópolis) (1942). *Pureza e Sensualismo*. 2.ª Edição. Coimbra: Casa do Castelo-Editora.
- SANTOS, A. Videira (1990). *Para a História do Cinema em Portugal I. Do diafanorama aos cinematógrafos de Lumière e Joly Normandin*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- SANTOS, A. Videira e DINIS, Alves (1963). «Duas opiniões sobre “O Estudante de Praga”». *Filme. Revista Mensal de Cinema*. 56 (nov. 1963), pp. 42-43.
- SCARLATTI, Eduardo (1927). *Ideias de Outros*. Lisboa: Oficina «Ottografica».
- SCARLATTI, Eduardo [1928]. *A Religião do Teatro*. 2.ª ed. (1945). Lisboa: Editorial Ática.
- SCARLATTI, Eduardo (1936). *Em Casa de «O Diabo». Subsídios para a história do teatro*. Lisboa: Adolfo de Mendonça.
- SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO (1960). *Retrospectiva do Cinema Alemão 1927-1934. Apresentada pela Cinemateca Nacional*. Lisboa: Edições S.N.I.
- SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO (1971). *Retrospectiva do Cinema Alemão Época Muda 1919-1929* apresentada pela Cinemateca Nacional em colaboração com o Instituto Alemão. Lisboa: Edições S.N.I.
- SEMANA DA RDA [Visual gráfico]: música, teatro, exposições, cinema... / Associação Portugal – República Democrática Alemã; [design] Jaime Álvaro, tec. Coimbra: A.P.R.D.A., 1977 (Cartaz).
- SILVA RIBEIRO, Carla Patrícia (2011). «O «heróico cinema português»: 1930-1950, *História. Revista da FLUP* – Porto, IV Série, vol. 1 – 2011, pp. 209-220.
- SOUSA, Ernesto de (1960). *O Que É o Cinema*. Colecção arcádia. Série ARTE, Fundão: Tipografia do Jornal do Fundão.
- VALENTE, Vasco Pulido (1997). *A «República Velha» (1910-1917). Ensaio*. Lisboa: Gradiva.
- VAMORÉIS, (1930). *Arte Cinematográfica. 1.º Volume. Aparentamentos para Estudo*. Lisboa: Tip. Roza, Limitada.
- VÉRTICE. *Revista de Cultura e Arte* (1942). Dir. Raul Gomes. Ed. Mário Braga. Coimbra: Sociedade Editora Vértice.
- VISOR. *Revista de Actualidades Cinematográficas* (1953-1954). Dir. Fernando Duarte. Ed. Amílcar de Almeida. Ano I, N.º 3 – Ano II, N.º 15: «História do Cinema Alemão». Rio Maior.

