

## EIN LICHTSPIEL SCHWARZ WEISS GRAU / 1930 *("Jogo de Luz Preto Branco Cinzento")*

um filme de László Moholy-Nagy

**Realização:** László Moholy-Nagy / **Produção:** Alemanha, URSS, 1930 / **Cópia:** 35mm, preto-e-branco, muda, sem intertítulos, 6 minutos / **Estreia Mundial:** 4 de Março de 1932, em Berlim / Inédito comercialmente em Portugal. Primeira exibição na Cinemateca: 1990.

---

Digamos, simplificando, que **Ein Lichtspiel Schwarz Weiss Grau** é o filme abstracto de László Moholy-Nagy (1895-1946). Também fotógrafo-cineasta, o artista húngaro cuja pintura captou a influência do construtivismo russo e do dadaísmo berlinense na passagem dos anos 1910 / 20 consonante com um espírito vigorosamente experimentador foi dos que atentaram na relação de intimidade que desde antes da emergência do cinema se estabeleceu entre a fotografia e o cinema. Duas artes da imagem que marcaram os séculos XIX e XX, o cinema e a fotografia partilham a matriz fotográfica a que o cinematógrafo Lumière imprimiu o movimento obtido pela cadência da projecção da luz sobre as imagens fixas da película. Antes dela, é sabido, a fotografia interessou-se pelo estudo do movimento na "pré-história" do cinema em que figuram os trabalhos pioneiros das séries fotográficas de Eadweard J. Muybridge e as cronofotografias de Etienne-Jules Marey, fotógrafos como Auguste e Louis Lumière, ou ainda o pioneiro português Aurélio da Paz dos Reis. Nos movimentos de vanguarda seriam as possibilidades do fotograma, a sua natureza e a sua materialidade, a reclamar a projecção da superfície fílmica.

Moholy-Nagy nasceu no ano em que os irmãos Lumière filmaram e projectaram as suas primeiras vistas cinematográficas oferecendo uma data de registo de nascimento ao cinema. Realizou "**Jogo de Luz Preto Branco e Cinzento**" num momento próximo da vanguarda soviética de "**O Homem da Câmara de Filmar**" de Dziga Vertov, em que o turbilhão de imagens urbanas se detém em alguns passos na mesa de montagem e nos fotogramas das imagens fixas capturadas pela "câmara-olho". As montagens fotográficas são um dos elementos de trabalho de Moholy-Nagy na fotografia abstracta e foi em 1922 que o artista concebeu um objecto tridimensional que designou "acessório luminoso" (*lichtrequisit*) propondo-se fazer projecções de luz e sombras numa parede branca através da mobilidade das peças de uma máquina de metal e de vidro. A "cultura da luz" herdada da pintura pela fotografia e o cinema fora já esgrimida por Moholy-Nagy em *Malerei, Fotografie, Film (Pintura, Fotografia e Cinema)*, publicado em 1927 por ele e por Walter Gropius no contexto académico da escola alemã da Bauhaus. A escultura cinética *Modulador Espaço-Luz* (1929) participa do mesmo tipo de experiências em torno dos efeitos luminosos, das formas e das texturas por associação à luz e ao espaço. Nos seis minutos de "**Jogo de Luz Preto Branco e Cinzento**", um dos seus mais conhecidos trabalhos em filme, o referente é justamente o Modulador Espaço-Luz ou "acessório luminoso para um cenário eléctrico", cujas imagens translúcidas, reflexos de luz e sombras, sobreposições, multiplicidade de perspectivas, ensaiam visualizar o acto de ver.

# LA GLACE À TROIS FACES / 1927

um filme de Jean Epstein

**Realização:** Jean Epstein / **Argumento:** Jean Epstein, segundo a novela homónima incluída na recolha «L' Europe Galante» de Paul Morand / **Fotografia:** Marcel Ewynger / **Cenários:** Pierre Kefer/ **Música:** Jean Schwartz / **Intérpretes:** René Ferté (o homem), Olga Day (Pearl), Suzy Pierson (Athalia), Jeanne Halbling (Lucie), Jean Garat, Raymond Guérin-Catelain.

**Produção:** Les Films Jean Epstein / **Cópia:** DCP, preto e branco, mudo, com intertítulos em francês legendados electronicamente em português, 39 minutos / **Estreia Mundial:** Studio des Ursulines, Paris, em Novembro de 1927 / Exibido pela primeira em Portugal na Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema em 29 de Julho de 1997.

---

Nascido em 1897 Jean Epstein, que cedo trocou a medicina pelo cinema, foi um dos nomes mais importantes da primeira vanguarda do cinema francês que se impôs na década de 20. Embora activo quase até ao fim da vida (o seu último filme data de 1947, tendo falecido em 1953), Epstein foi progressivamente esquecido. **La Chute de la Maison Usher** é, ainda, o título mais conhecido da sua obra, reconhecido como um dos filmes mais importantes dessa vanguarda com as suas experiências técnicas e narrativas. Contudo, a visão, a pouco e pouco, de mais um ou outro dos seus trabalhos, aponta para a necessidade de uma revisão o mais completa possível porque se tem vindo a encontrar neles muitas pistas do cinema contemporâneo. É o que acontece, em especial, com o filme que vamos ver.

Na breve nota aquando da passagem deste filme na Cinemateca em 1997 referimos que já foi apontado o papel de destaque que ele tem no cinema de Alain Resnais (o que é reconhecido por este realizador), em particular em **L' Année Dernière à Marienbad**. Mas a utilização de uma narrativa que explora a simultaneidade de acções (e de tempos) no cinema moderno (e não só fantástico, como o testemunha o estranho e perturbante **Khroustaliou, Ma Voiture!** de Alexei Guerman mostra que, ao contrário do que se julgou durante bastante tempo, as premissas desse primeiro cinema de vanguarda não estão tão ultrapassadas como pareciam. Pelo menos no que diz respeito a Epstein, já que o mesmo não se pode dizer de outros bem mais conhecidos como Abel Gance ou René Clair. E particularmente no que diz respeito a **La Glace à Trois Faces**.

O pequeno filme de menos de 50 minutos (apetece dizer: de «puro» cinema, não necessariamente de cinema «puro») comporta quatro segmentos, mas um deles é um «prolongamento» dos outros três, ou melhor, visto que de «espelhos» se fala (e a metáfora é ilustrada sugestivamente no plano final), um reflexo dos anteriores. Na verdade, este último não tem numeração, apenas um título, «Lui», e é ele, como se lê na legenda anterior ao plano do espelho, com uma frase da novela de Paul Morand, a personagem de que as três mulheres falam. É evidente que o espectador percebe isso, pois é sempre o mesmo actor que aparece nos três segmentos anteriores, mas o que aqui interessa é que esse reflexo, como outro crítico salientou, tem menos a ver com o conhecimento ou não da «identidade» e mais com o carácter narcisista da personagem: no espelho, tal como no lago onde Narciso se contemplava, apenas aparece a imagem de «lui» e em todos os outros segmentos há um evidente e progressivo afastamento dele, destacando-se, pelos planos e cada vez maior aproveitamento das imagens de do carro em movimento (a embriaguez da velocidade) e dos grandes planos «melosos» de René Ferté.

Por outro lado, em termos narrativos, **La Glace à Trois Faces** desenvolve de forma hábil o entrecruzamento de diversas intrigas e semi-intrigas (num espaço tão breve de tempo, chegamos a contar cerca de sete, pois os três primeiros segmentos contêm, praticamente, duas, a da mulher com o homem e da mesma com o meio que a cerca, contando a outros o caso) E se as «histórias» estão separadas na narrativa, não deixam de estar, também, interligadas, dando Epstein a impressão de «simultaneidade» (de facto se na narrativa encontramos primeiro a relação do homem com a inglesa Pearl, depois com a escultora russa Athalia, e finalmente com a costureira Lucie, é impossível descobrir

uma ordem cronológica na sucessão das relações). É esta «novidade» uma das questões mais interessantes que este filme apresenta.

Ao contrário de outros filmes de vanguarda, que de certo modo se «desligam» da realidade social, o filme de Epstein apresenta outra característica importante. Cada «segmento» é representativo de um determinado extracto social, assim como de uma tendência estética na arte em geral e no cinema em particular. Encontramos no primeiro segmento o estilo da «art déco» na decoração e ambientes de luxo de um meio social elevado e diletante, aquele mesmo que era um dos «suportes» dos vanguardismos de então. O segundo tem mais a ver com a burguesia convencional e um estilo mais «pesado». Epstein joga com os modelos dominantes no cinema narrativo, reforçando a caricatura e utilizando, inclusive os acelerados quase burlescos na cena do passeio a cavalo no Bois de Boulogne. O mais interessante (ou, pelo menos, o mais transparente) é o terceiro segmento, com o seu estilo «realista» mostrando expressivamente, uma oposição de classes (um pré-Jean Renoir), em particular na sequência em que o par chega à praia fluvial e nos planos em que o homem «compõe» o fato como a burguesia ali presente.

Entre Pirandello e Renoir, Jean Epstein construiu um dos mais singulares filmes do cinema de vanguarda na França dos anos 20.

Manuel Cintra Ferreira

## SIX ET DEMI ONZE / 1927

um filme de Jean Epstein

**Argumento:** Marie Epstein / **Diretor de fotografia** (35 mm, preto & branco): Georges Périnal / **Cenários:** Pierre Kefer / **Interpretação:** Edmond Van Daëlle (Jerôme), Suzy Pierson (Marie), Nino Constantini (Jean), René Ferté (Harry Gold), Jeanne Helbling.

**Produção:** Les Films Jean Epstein / **Cópia:** DCP (transcrita do suporte original em 35 mm) DCP, mudo, com intertítulos em francês legendados electronicamente em português, 85 minutos / **Estreia mundial:** Paris, Setembro de 1927 / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca: 17 de Novembro de 2007, no âmbito da rubrica "História Permanente do Cinema".

---

Jean Epstein era de formação intelectual francesa, mas só se instalou em França quando tinha cerca de vinte anos. Filho de pai francês e mãe polaca, nasceu em Varsóvia, onde viveu até os onze anos. Depois da morte do pai, que acarretou a ruína da família, a sua mãe foi com os filhos para a Suíça, onde viveram modestamente e Jean só veio para a França quando chegou a época dos seus estudos superiores. Este cosmopolitismo deu-lhe sem dúvida uma flexibilidade e uma plasticidade superiores às de outros cineastas franceses da sua geração. A importância dos filmes que Epstein realizou nos extraordinários anos 20 é central. Dos cineastas genericamente ligados à vanguarda francesa do período, entendendo-se a palavra *vanguarda* no sentido lato, com filmes narrativos e não narrativos (L'Herbier, Dulac, Cavalcanti, Delluc, que cunhou o termo *fotogenia*), ele é sem dúvida um dos que realizou filmes mais consistentes e equilibrados, se excepcionarmos o caso excepcional de Buñuel, com o absoluto golpe de génio que foi e é **Le Chien Andalou**. **Six et Demi Onze**, **La Glace à Trois Faces** e **La Chute de la Maison Usher** mostram a maturidade de Epstein, que também percorreu territórios menos ligados à vanguarda, como em **Finis Terrae**, um filme que talvez tenha sido influenciado pelo cinema sueco. Como tantos cineastas ativos neste período, Epstein refletiu sobre a natureza do cinema e sobre a sua linguagem, deixando numerosos escritos, como o belo *Bonjour, Cinéma*, um livro apaixonado, com uma paginação moderna, semelhante à de um livro de poemas. A chegada do som deprimiu-o ("é tudo estrofes de opereta, vozes sem vida, a dicção mais teatral") e algo parece ter-se partido nele, que nunca mais pôde realizar filmes como queria. Mas como Epstein era ligado à Cinemateca Francesa, onde a sua irmã Marie era uma das mais próximas colaboradoras de Henri Langlois, os seus filmes não morreram. Langlois bem sabia e dizia que as únicas obras-primas em perigo são as que não são vistas e mostrava

com regularidade os filmes de Epstein, que também fazia restaurar, com os meios disponíveis. Quando Epstein morreu, em 1953, Langlois escreveu um texto em sua homenagem nos *Cahiers du Cinéma*, que começa com estas linhas um pouco irritadas em que dá uma alfinetada à ilustre revista: "*Com que então foi preciso que Epstein morresse para que se percebesse que ele vivia. De que serve homenagear os mortos, se os enterramos vivos? E era mesmo preciso esperar pela morte de Epstein para perguntar: não lhe parece que ele tinha muito talento?*".

Neste artigo Langlois também observa que não houve um só filme em que Epstein "*não avançasse na sua exploração*", ou seja, em que não tentasse ir mais longe do que no filme precedente. **La Glace à Trois Faces**, realizado no mesmo ano que **Six et Demi Onze**, é um filme mais conciso e coerente, mais acabado, mas isto não invalida o valor de **Six et Demi Onze**, porém o mais importante é que Epstein não repetiu uma fórmula de um filme para o outro, explorou outros territórios. Como alguns outros filmes ligados à vanguarda francesa (de que **L'Inhumaine**, de L'Herbier, é um exemplo extremo), **Six et Demi Onze** concilia o que parece dificilmente conciliável: um argumento descabelado, melodramático, com o tema da "mulher fatal" que leva o homem ao suicídio e uma forma extremamente moderna. A modernidade do filme começa pelo seu título, que indica o formato da película fotográfica (nos cartazes da época, o filme é anunciado como **6,5 x 11**, o que era sem dúvida um título excessivamente abstrato para qualquer distribuidor). No seu importante livro *French Cinema, The First Wave - 1915-29*, Richard Abel indica como um dos possíveis pontos de partida do filme de Epstein uma obra raríssima de Jacques Feyder, **L'Image** (1926), que o estudioso americano pôde visionar numa cópia incompleta e deteriorada. Neste filme, três homens apaixonam-se por uma mulher de quem só viram uma fotografia, a "imagem" do título, e tentam encontrá-la (a título de curiosidade, este teria sido o filme que inaugurou a primeira sessão pública na Cinemateca Francesa, em 1936, segundo as lembranças de Jean Mitry).

**Six et Demi Onze** é menos abstrato do que o seu título pode sugerir, mas a fotografia, a imagem (ou seja, a essência do cinema) está no cerne da obra. Não há de ser por acaso que o filme é feito num absoluto preto e branco, sem o recurso às tintagens, que são uma tentativa de abandonar a especificidade e a beleza da imagem a preto e branco. Do ponto de vista narrativo, dramático, a fotografia tem um papel central, como podemos constatar em quatro momentos cruciais. 1) Em oposição à enorme fachada e aos vastos salões da luxuosa vivenda para onde Jérôme se retira com Marie, o seu "Palácio do Amor", é na intimidade de um quarto, durante uma sessão de fotografias, quando a mulher passa a ser uma imagem no visor de uma câmara, que ele a realmente "possui". Embora seja provável que Jacques Demy não conhecesse o filme de Epstein, esta sequência antecipa a sequência central de **Model Shop**, realizado quarenta anos depois, com a mesma carga erótica e o mesmo sentido. 2) É ao ver uma fotografia do morto no consultório do médico que a mulher percebe que o seu novo amante é irmão do falecido. 3) Quando o irmão mais velho vem recuperar os bens do morto no ex-"Palácio do Amor", o objeto que leva consigo, como uma chave para o suicídio do irmão, é a câmara. 4) E a cena em que ele revela os negativos, que faz eco à cena em que são tiradas as fotografias, autêntica cena de *suspense*, é o momento em que a verdade é literal e simbolicamente revelada: quando as fotografias são reveladas, as identidades dos protagonistas também o são.

Como era de se esperar, a imagem é particularmente cuidada e sofisticada em **Six et Demi Onze**. Georges Périnal, que viria a ser o responsável pela imagem de todos os filmes de René Clair em inícios dos anos 30 e também colaborou com Grémillon e Cocteau (**Le Sang d'un Poète**), fez um trabalho excepcional, sem dúvida em próxima colaboração com Epstein, a cujas ideias conseguiu dar forma. Longos *travellings* feitos do interior de um automóvel, jogos de luz e sombras, gradações de tons, planos em que as partes laterais da imagem são deliberadamente obliteradas de modo a valorizar o ponto focal, dão ao filme a complexidade e a sofisticação fotográfica indispensáveis. Não menos notável é a brusca alternância de grandes planos e planos gerais, geralmente nos espaços sobredimensionados criados pelo cenógrafo Pierre Kefer para os interiores da vivenda. Kefer desapareceu do cinema depois de três colaborações de excepcional qualidade com Epstein, mas viria a ser parceiro de Dora Maar num estúdio de fotografia, durante algum tempo. Ou seja: até o cenógrafo de **Six et Demi Onze** era ligado à fotografia. O movimento que consiste em transformar uma história, qualquer uma, filtrando-a e transformando-a pela película, está na essência do cinema. Em **Six et Demi Onze**, este também é o tema narrativo do filme, a sua "história".