

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Eisner, Lotte H. 1896-1983.
A Tela Demoníaca / Lotte H. Eisner ; tradução Lúcia Nagib.
— Rio de Janeiro : Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.
(Coleção Biblioteca alemã ; v.6)

Tradução de *L'Ecran Démoniaque*.
Apêndice.
Bibliografia.

1. Cinema - Alemanha - História 2. Expressionismo 3. Reinhardt, Max, 1873-1943 I. Nagib, Lúcia II. Título III. Série

85-0505

CDD - 791.430943

A.39

P.1B

A TELA DEMONÍACA

As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo

Tradução: Lúcia Nagib

EDITORA PAZ E TERRA

Conselho Editorial

Antonio Candido

Celso Furtado

Fernando Gasparian

Fernando Henrique Cardoso



Paz e Terra

Em colaboração com o
Instituto Goethe

PREDISPOSIÇÃO DOS ALEMÃES
PARA O EXPRESSIONISMO

I

*Os alemães são mesmo um povo esquisito!
Com as idéias e os pensamentos profundos que
buscam em toda parte e aplicam a tudo, acabam
tornando a vida muito difícil. Ora! Também, ao
menos uma vez, a coragem de se entregar às
impressões (...), e não julgarem sempre vão
tudo que não seja uma idéia ou um pensamento
abstrato.*

GOETHE (Eckermann, *Conver-
sas com Goethe*, 1827).

Os anos que seguem a Primeira Guerra Mundial são uma época singular na Alemanha: o espírito germânico se recompõe com dificuldade do desmoronamento do sonho imperialista; os mais intránsigentes tentam se recobrar com um movimento de revolta, mas este é imediatamente sufocado. A atmosfera conturbada atinge o paroxismo com a inflação, que provoca a destruição de todos os valores; e a inquietação inata dos alemães adquire proporções gigantescas.

Misticismo e magia — forças obscuras às quais, desde sempre, os alemães se abandonaram com satisfação — tinham florescido em face da morte nos campos de batalha. As hecatombes de jovens precocemente ceifados pareciam alimentar a nostalgia feroz dos sobreviventes. E os fantasmas, que antes tinham povoado o romantismo alemão, se reanimavam tal como as sombras do Hades ao beberem sangue.

Vê-se assim incitada a eterna atração pelo que é obscuro e indeterminado, pela reflexão especulativa e obsedante chamada *Grißbelei*, que resulta na doutrina apocalíptica do expressionismo.

A miséria, a preocupação constante com o amanhã contribuíram para que os artistas alemães se atrasassem irrefletidamente nesse movimento, que, a partir de 1910, tendia a fazer tábula rasa dos princípios que eram até então a base da arte.

Para analisar o fenômeno do expressionismo em toda sua complexidade, em toda sua ambigüidade, convém, mesmo que pareça um tanto paradoxal, em vez de estudá-lo no domínio plástico ou

gráfico, seguir as pegadas do movimento nas declarações literárias da época. Pois para os alemães — “povo de pensadores e poetas” — qualquer manifestação artística logo se transmuda em dogma; a ideologia sistemática de seu *Weltanschauung* se prende principalmente a uma interpretação didática da arte.

Não é tarefa fácil penetrar nas brechas da fraseologia expressionista alemã. Já a língua clássica de Thomas Mann, com suas longas frases emaranhadas num dedalo de orações secundárias, se presta mal à tradução para o francês, língua impiedosamente precisa. Que dizer então da linguagem dos expressionistas alemães, veemente, entrecortada, que subverteu a ordem sintática e deliberadamente substituiu pronomes e artigos? Ela é, com efeito, quase inacessível à mentalidade latina.

A primeira vista, o expressionismo — cujo estilo telegráfico explode em frases curtas e exclamações breves — parece ter simplificado o modo de expressão complicado dos alemães. Mas essa clareza aparente é falaciosa, pois o desejo de ampliar o significado “metafísico” das palavras domina a fraseologia expressionista. Joga-se com expressões vagas, forjam-se cadeias de palavras combinadas e ao acaso, inventam-se alegorias místicas, desprovidas de lógica e cheias de insinuações, que se reduzem a muito pouco quando tentamos traduzi-las. Essa linguagem, carregada de símbolos e metáforas, permanece obscura de propósito, para que apenas os iniciados possam captar-lhe o sentido. É um terreno juncado de armadilhas: para atravessá-lo incólume é preciso conhecer suas senhas.

Escutemos, por exemplo, o ditirambo entoado em 1919 pelo fervoroso teórico do estilo, Kasimir Edschmid, em sua obra *Sobre o Expressionismo na Literatura e a Poesia Moderna*. Nela se revela, mais tangível que em qualquer outro lugar, a chave mestra da concepção expressionista.

O expressionismo, declara Edschmid, reage contra o “estilhaçamento atômico” do impressionismo, que reflete as cintilações equívocas da natureza, sua diversidade inquietante, suas nuances efêmeras; luta, ao mesmo tempo, contra a decalcomania burguesa do naturalismo e contra o objetivo mesquinho que este persegue: fotografar a natureza ou a vida cotidiana. O mundo aí está, seria absurdo reproduzi-lo tal qual, pura e simplesmente.¹

1. Os expressionistas também aderem a essa reação tipicamente alemã contra o naturalismo — o neo-romantismo —, que julgam efeminado, sensualista e individualista em excesso.

O expressionista já não vê: tem “visões”. Segundo Edschmid, “a cadeia de fatos: fábricas, casas, doenças, prostitutas, clamores, fome” não existe; só existe a visão interior que provocam. Os fatos e objetos não são nada em si: é preciso aprofundar sua essência, discernir o que há além de sua forma accidental. É a mão do artista que, “atravessando-os, se apodera do que há por trás deles” e percebe o conhecimento de sua forma verdadeira, livre da sufocante pressão de uma “falsa realidade”. O artista expressionista, não receptivo, mas realmente criador, procura, em lugar de um efeito momentâneo, o *significado eterno* dos fatos e objetos.

Devemos — dizem os expressionistas — nos desligar da natureza e tentar resgatar “a expressão mais expressiva” de um objeto. Bela Balazs explicou essas exigências um tanto confusas do expressionismo em seu livro *O Homem Visível*: pode-se estilizar um objeto acentuando-se sua “fisionomia latente”.

É assim que se penetrará sua aura visível.



A vida humana, proclama Edschmid, ultrapassa o indivíduo, participa da vida do universo; nosso coração bate no mesmo ritmo do mundo, está ligado a todo acontecimento: o cosmo é nosso pulmão! O homem deixou de ser um indivíduo ligado a um dever, a uma moral, a uma família, a uma sociedade; a vida do expressionista escapa a qualquer lógica mesquinha e à força das causalidades. Libertado de todo remorso burguês, não admitindo senão o prodigioso barômetro de sua sensibilidade, ele se abandona a seus impulsos. A imagem do mundo nele se reflete em sua pureza primitiva, a realidade é criada por nós, a imagem do mundo só existe em nós.²

Eis que não faltam contrastes e contradições. Por um lado, o expressionismo representa um subjetivismo levado ao extremo e, por outro, a afirmação de um eu totalitário e absoluto, que forja o mundo

2. Este desejo exasperado de perder toda individualidade numa expansão completa, de se sentir invadido pelo destino universal é uma característica comum a muitos intelectuais alemães no final da Primeira Guerra Mundial. A maioria já começava a amaldiçoar as absurdas matanças; logo os poetas alemães, querendo, como outrora Schiller, abraçar toda a humanidade, cantarão, como o fez Werfel em 1910: “Minha única felicidade, ó homem, é sentir-me teu próximo”.

aproximando-se de um dogma que comporta a abstração completa do indivíduo.³

A natureza não é a única a entrar no índice desse grande *imbroglho*: a psicologia, serva complacente do naturalismo, é igualmente condenada. Que pereçam com ela as leis e concepções de uma sociedade conformista e as tragédias provocadas pelas mesquinhas ambições sociais!

O intelecto tem a primazia. Edschmid proclama a *ditadura do espírito*, o qual tem a missão de moldar a matéria; exalta a *atitude da vontade construída*, uma revisão total do conjunto do comportamento do homem. Quando folheamos a literatura expressionista alemã, encontramos sempre o mesmo vocabulário estereotipado: são palavras e frases tais como “tensão interior”, “força de expansão”, “imenso acúmulo de concentração criadora” ou “jogo metafísico de intensidades e energias”. Encontramos igualmente, postas em evidência, expressões como “dinamismo”, “densidade” e principalmente a palavra *Balung*, noção quase intraduzível que poderíamos exprimir por “cristalização intensiva da forma”.

Convém ainda dizer uma palavra sobre o tema da “abstração”, não frequentemente evocada pelos teóricos do expressionismo. Em sua tese de doutorado *Abstraktion und Einfühlung*, publicada em 1907, Wilhelm Worringer, uma espécie de Oswald Spengler da história da arte e tão místico quanto ele, antecipa muitos preceitos do expres-

3. Navegando em contradições, os próprios alemães sentiram necessidade de um compromisso. Assim é que um de seus críticos de arte, Paul Fechter, na obra *Der Expressionismus* (1914) distingue “um expressionismo intensivo”, caracterizado por um individualismo extremo como o de um pintor como Kandinsky, que ignora deliberadamente o mundo exterior. Fechter opõe a ele o “expressionismo extensivo” de um Pechstein, levado à criação pelo transbordamento de um sentimento cósmico. Por outro lado, os expressionistas se dividiam em duas correntes opostas: já em 1910, um dos dois grupos de Berlim, cada qual unido em torno de uma revista, adotara o nome de *Aktion*. Este grupo, dirigido por Franz Pfemfert, que se opunha aos expressionistas extáticos puros, se orientava por objetivos sociais e políticos antiburgueses e invocava um intelectualismo absoluto sob a fórmula *Gebirnlichkeit*, que significa “cerebralismo”. O outro grupo tomara o nome *Sturm*, isto é, “Tempestade”, e tinha um programa mais artístico, que promulgava o dogma expressionista da criação extática segundo a qual as visões tomam corpo. O chefe deste grupo, Herwart Walden, escreve na brochura *Die Neue Kunst* (1919): o expressionismo não é moda, nem tendência, mas uma *Weltanschauung* — quer dizer, uma “concepção do mundo”.

sionismo, o que prova a que ponto esses axiomas estéticos estão próximos da *Weltanschauung* alemã.

A abstração, declara Worringer, nasce da grande inquietação que experimenta o homem aterrizado pelos fenômenos que constata a seu redor e dos quais é incapaz de decifrar as relações, os misteriosos contrapontos. Essa agonia primordial do homem diante de um espaço ilimitado suscita nele o desejo de arrancar os objetos de seu contexto natural no mundo exterior, ou, melhor ainda, de libertar o objeto de seus laços com outros objetos, em suma, de torná-lo “absoluto”.

O nórdico, explica ainda Worringer, sente sempre a presença de um “véu entre ele e a natureza”, e por isso aspira a uma arte abstrata. Os povos atormentados por uma discordância interior, que encontra obstáculos quase insuperáveis, precisam desse patético inquietante que conduz à “animação do inorgânico”.⁴ O homem mediterrâneo, tão perfeitamente harmônico, jamais conhecerá esse êxtase da “abstração expressiva”.

Eis pois a fórmula paradoxal que prega a confusa mística do expressionismo.

Tudo deve permanecer — exige ainda Edschmid — na condição de esboço e vibrar de tensão imanente, que sejam salvaguardadas a eferescência e a excitação perpétuas. Esse paroxismo que os alemães tomam por dinamismo se encontra em todos os dramas da época, que se chamou mais tarde “*O Mensch Periode*”, isto é, “período ó Homem”. A propósito de *O Mendigo*, de Reinhard Sorge, peça escrita em 1912 e protótipo do gênero, um crítico faz uma observação que é válida para todas as obras da época: o mundo tornou-se tão “permeável” que a todo momento parecem brotar, ao mesmo tempo, o espírito, a visão e os fantasmas; sem cessar, fatos exteriores se transformam em elementos interiores e incidentes psíquicos são exteriorizados. Não é precisamente esta atmosfera que encontramos nos filmes clássicos do cinema alemão?

4. Segundo Worringer, o desejo de abstração do nórdico atinge o apogeu na “abstração de modo algum extinta” da arte gótica, no “dinamismo extensivo” das energias, naquela intensidade da expressão que o eleva, “beatificado e vibrando em êxtase espasmódico, sob o império de uma vertiginosa embriaguez, para os céus que lhe descorriam uma orquestração fulgurante de forças mecânicas”.

GÊNESE DO CINEMA EXPRESSIONISTA

II

Falemos de CALIGARI. Seu ritmo impõe o filme. No começo lento, voluntariamente arrastado, procura exacerbar a atenção. Depois, quando se põem a volear as ondas denteadas da quermesse, o andamento palpita, acelera, voa, e só nos abandona com a palavra "fim", aguda como um bofetão.

Louis DELLUC, *Cinéma*, 1962.

O GABINETE DO DOUTOR CALIGARI (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919).

GENUINE (1920).

DA AURORA À MEIA-NOITE (*Von morgens bis Mitternacht*, 1920).

TORGUS (1920).

RASKOLNIKOFF (1923).

O pendor para contrastes violentos, que a literatura expressionista transpôs para fórmulas feitas a machado, bem como a nostalgia do claro-escuro e das sombras, inata nos alemães, evidentemente encontraram na arte cinematográfica um modo de expressão ideal. As visões alimentadas por um estado de espírito vago e confuso não podiam encontrar modo de evocação mais adequado, ao mesmo tempo concreto e irreal.

Assim, diretores como Robert Wiene e Richard Oswald, que mais tarde se revelaram artistas apenas de segunda ordem, conseguiram iludir na estréia, assinando filmes que pareceram, no momento, dotados de qualidades notáveis. Nessas obras, a morbidez de uma dissecação psicológica marcada pelo freudismo e a exaltação expressionista casavam bem com as fantasias românticas de Hoffmann e Eichendorff. Para a alma torturada da Alemanha de então, tais filmes, repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam o reflexo de sua imagem desfigurada e agiam como uma espécie de exultório.

Em 1817, numa carta a Rahel Varnhagen, personagem ao gosto romântico, Adolphe Coustine escrevia: "Há sempre por trás dos alemães, seja ao escrever ou viver, um mundo misterioso do qual apenas a luz parece varar o véu de nossa atmosfera, e os espíritos que se dispuseram a subir para esse mundo, que termina onde começa este aqui, serão sempre muito estranhos entre nós".

Essa fantasmagoria estranha, que ao mesmo tempo atrai e repugna, fez a reputação do cinema alemão no estrangeiro.

★

A realização de CALIGARI foi marcada por incidentes que os vários responsáveis por esta obra exemplar relatam de modos diversos.

Graças às explicações dadas por um dos autores do roteiro, e anotadas por Kraeuer em seu livro *De Caligari a Hitler*, sabemos que o prólogo e o epílogo do drama foram acrescentados posteriormente, e a despeito da oposição dos dois autores. Dessa forma, a ação se encontra falseada e, no final, reduzida às alucinações de um louco. Os autores do filme, Carl Mayer e Hans Janowitz, tinham, ao contrário, a intenção de desmascarar, na pessoa do Dr. Caligari, diretor de um asilo de alienados e saltimbanco de feira, o absurdo de uma autoridade social.

Erich Pommer, que pretende hoje ter "supervisionado" CALIGARI, conta que os autores lhe submeteram o roteiro e comunicaram a intenção de encomendar os cenários a Alfred Kubin, desenhista e gravador visionário, cujas obras demoníacas pareciam surgir de um caos claro-escuro. O CALIGARI de Kubin certamente seria cheio de visões goyescas, e o filme mudo alemão, sem dar aquela volta repleta de escolhos pela abstração, teria adquirido imediatamente a atmosfera tenebrosa e alucinante que lhe é própria. Pois Kubin, como Janowitz, natural de Praga — cidade misteriosa, onde a Idade Média sobrevivia nas ruelas tortuosas do gueto —, também conhecia os horrores de um mundo intermediário. Em notas autobiográficas publicadas em 1922, ele relata suas perambulações pelas ruas sombrias, presa de uma força obscura e sedutora que o fazia recordar casas e paisagens estranhas, situações aterradoras ou grotescas. A certa altura, entra num pequeno salão de chá: tudo lhe parece insólito, as garçonetes assemelham-se a bonecas de cera, e sabe Deus que singular mecanismo as faz mover. Tem a impressão de que sua intrusão surpreende os raros fregueses sentados à mesa, totalmente irreais, como sombras que tramam complôs satânicos. O fundo do salão, ornado com um realejo, lhe parece suspeito, uma cilada. Não haverá atrás do realejo um antro sangrento, mergulhado em claro-escuro? (Começamos a lamentar não ter cabido a Kubin, esse pintor de pesadelos vivos, a execução dos cenários de CALIGARI.)

Pommer, prático e realista, recorda que, enquanto Mayer e

Janowitz lhe "falavam de arte", ele, a seu turno, encarava o roteiro sob um ponto de vista muito diferente. "Eles visavam a experimentação", escreve em 1947, "e eu mesmo não pensava senão em realizar uma produção relativamente pouco dispendiosa." A execução dos cenários em tela pintada, em vez de sua construção com estafe ou outro material, representava uma considerável economia sob todos os aspectos, e facilitava grandemente a realização do filme numa época em que o dinheiro e as matérias-primas eram raros. Por outro lado, na Alemanha, enquanto ainda se sofria o contragolpe de uma revolução sufocada e a situação econômica era tão instável quanto o estado de espírito, a atmosfera estava propícia a tentativas e experiências audaciosas. O diretor de CALIGARI, Robert Wiene, invocou a seguir, em Londres, a paternidade absoluta da concepção expressionista do filme.

Kraeuer e Erich Pommer foram, entretanto, traídos pela memória ao evocar lembranças tão antigas.

Eis como Hermann Warm¹ conta a verdadeira história de CALIGARI: não foi Erich Pommer — cuja importância não queremos de forma alguma minimizar — o diretor de produção, mas Rudolf Meinert, realizador de filmes de que já não se sabe grande coisa, tais como O CÃO DE BASKERVILLE, ASILO DA NOITE, ROSENMONTAG, MARIA ANTONIETA.

Foi, pois, Meinert, e não Pommer, que, segundo o costume da produção alemã da época, quando o cenário prevalecia sobre o resto, confiou a decupagem de CALIGARI ao cenógrafo Warm. Este a estudou com dois amigos, contratados pelos estúdios como pintores: Walter Röhrig e Walter Reimann.

"Lemos, até o anoitecer, aquela decupagem tão curiosa", escreve Warm. "Compreendemos que um tema assim precisava de um cenário incomum, irreal. Reimann, então pintor de tendência expressionista, propôs executarmos cenários expressionistas. Na mesma hora começamos a traçar esboços nesse estilo."

No dia seguinte, Wiene deu sua anuência. Rudolf Meinert, mais circunspeto, pediu um dia de reflexão. Depois disse: "Montem esses cenários do jeito mais louco possível!"

Não é de forma alguma o gosto pelo detalhe que nos faz relatar aqui os incidentes sobrevividos no decorrer da realização de CALI-

1. Num manuscrito enviado ao editor de *Der neue Film*, referente a uma publicação de Ernst Jaeger.

GARI, mas é que neles se revela claramente um dos princípios do cinema alemão: o papel essencial desempenhado pelo autor, pelo cenógrafo e pela equipe técnica. Esses dados contribuíram igualmente para a não-existência, no cinema mudo alemão — com exceção do filme abstrato —, de uma vanguarda propriamente dita, como houve na França. Na Alemanha, a indústria se apoderou imediatamente de todos os elementos artísticos, acreditando que, com o tempo, fatalmente dariam dinheiro.

O cenário de CALIGARI,² freqüentemente criticado por ser plano demais, apresenta contudo uma certa profundidade advinda de perspectivas propositalmente falseadas e de ruelas oblíquas que se entrecortam bruscamente, em ângulos imprevisíveis; às vezes também a profundidade é dada por um pano de fundo que prolonga as ruelas com linhas onduladas — plástica audaciosa, reforçada pelos cubos inclinados das casas deterioradas. Numa extensão vaga, caminhos oblíquos, curvos ou retílineos convergem para o fundo: um muro que a silhueta do sonâmbulo César costeia, a crista fina do telhado sobre o qual se precipita carregando a presa, os aialhos abruptos que escala na fuga.

Mas essas curvas, essas linhas que correm em viés, trazem em si, como assinala Rudolf Kurtz, autor de *Expressionismus und Film*, um significado nitidamente metafísico: pois a linha oblíqua tem sobre o espectador um efeito muito diverso da linha reta, e as curvas inesperadas provocam uma reação psíquica de ordem inteiramente diversa das linhas de disposição harmoniosa. Por fim, as subidas bruscas, as ladeiras escarpadas desencadeiam no espírito reações que diferem totalmente das provocadas por uma arquitetura rica em transições.

O que importa é criar a inquietação e o terror. A diversidade dos planos torna-se, assim, secundária.

Em CALIGARI, a interpretação expressionista conseguiu, com rara felicidade, evocar a "fisionomia latente" de uma pequena aldeia medieval, com ruelas tortuosas e escuras, passagens estreitas espremidas entre casas arruinadas cujas fachadas pensas nunca deixam penetrar a luz do dia. Portas cuneiformes com sombras pesadas e

2. Um autor inglês, Messel, em seu livro *This Film Business*, faz, a respeito de CALIGARI, um trocadilho intraduzível em francês*: o *background* — o plano de fundo — se coloca no *foreground* — no primeiro plano; de fato, o cenário tem aqui um papel predominante.

* O mesmo vale para o português. (N. da T.)

janelas oblíquas de esquadrias deformadas parecem destruir as paredes. Diante da exaltação extravagante que paira sobre o cenário sintético de CALIGARI, lembramos uma declaração de Edschmid: "O expressionismo evolui numa excitação perpétua". As casas ou o poço apenas esboçado na esquina de uma ruela parecem de fato sacudidos por uma extraordinária vida interior. "O caráter antediluviano dos utensílios se reanima", diz Kurtz. E- nos diante do patético inquietante, criado, segundo Woringer, pela animação do inorgânico.

Esta impressão não emana somente do estranho dom de animar os objetos que possuem os alemães, acostumados às lendas selvagens. Na sintaxe normal da língua alemã, os objetos têm vida ativa, completa: emprega-se, para falar deles, adjetivos e verbos que servem para os seres vivos, as mesmas qualidades lhes são emprestadas, eles agem e reagem da mesma forma. Bem antes do expressionismo, este antropomorfismo já é levado ao exagero. Em 1879 um escritor alemão, Friedrich Vischer, fala com muita seriedade, em seu romance *Auch Einer*, da "petrífida do objeto", que espreita com alegria maligna nossos vãos esforços para dominá-lo.³ Já era sob essa luz que apareciam os objetos enfeitados do universo obcecado de Hoffmann. (O objeto animado sempre atormentará o narcisismo alemão.) Na fraseologia do expressionismo, a personificação do objeto se amplia: a metáfora se expande e mistura pessoas e objetos.⁴

Assim, a rua se mostra freqüentemente diabólica para os autores de língua alemã: em *O Golem*, de Gustav Meyrink, as casas do gueto de Praga, brotadas ao acaso como ervas daninhas, parecem ter uma vida pérfida e hostil "quando a névoa das noites de outono estagna nas ruas e vela seu imperceptível esgar". Têm o poder de se privar de vida e sentimentos durante o dia, cedendo-os aos moradores, enigmáticas criaturas que vivem em seu âmago e vagueiam sem vontade, debilmente animadas pela presença de uma corrente magnética invisível. Mas à noite as casas reclamam a vida com juro

3. O objeto espreita, segundo Vischer, com *Schadenfreude* (termo intraduzível e tipicamente alemão, onde se mescla uma idéia de persistência diabólica e de alegria maligna diante da desgraça do outro) nossos vãos esforços para dominá-lo; por exemplo, os botões do colarinho que deslizam para baixo de um armário ou se quebram dissimuladamente em nossos dedos, para nos fazer atrasar ou interromper a atividade.

4. Assim, por um lado, o poeta se torna "um chão gretado pela sede" e, por outro, as bocas "vorazes" das janelas ou os dardos de sombras "ávidas" transpassam as paredes "trêmulas"; os batedores "eréticos" das portas "implacáveis" laceram os flancos "plangentes" das casas que "naufraçam no desespeto".

usurários dos habitantes irreais: retesam-se com faces dissimuladas, cheias de indizível maldade. As portas tornam-se bocas escancaradas e gargantas capazes de lançar apelos estridentes.

“A força dinâmica dos objetos”, declara Kurtz, “exige aos berros sua criação”. Eis a explicação da obsessão que impregna o cenário sedutor de CALIGARI.

Será a deformação dos objetos, essencial à arte expressionista, fruto apenas de determinadas condições de luz, de eflúvios atmosféricos ou daqueles imponderáveis da distância?

Não se deve subestimar o poder da abstração que se acresce à visão expressionista. Por uma deformação selecionada e criativa, ensina Georg Marzynski em seu livro *Die Methode des Expressionismus* (1921), o artista dispõe de meios que lhe permitem representar intencionalmente a complexidade psíquica: ligando-a a uma complexidade ótica, pode restituir a um objeto sua vida interna, a expressão de sua “alma”.⁵ Os expressionistas recorrem apenas a imagens depositadas na memória, chegando assim, naturalmente, aqueles muros oblíquos sem qualquer realidade. É uma das características das “imagens imaginadas”, representar os objetos de viés, vistos do alto, em *plongée*: este ponto de vista facilita uma apresentação precisa do conjunto, podendo evitar em grande parte a interrupção das linhas.

Também não podemos esquecer que os alemães gostam de contemplar reflexos em espelhos deformantes. Os escritores românticos já tinham examinado algumas alterações das formas. Por exemplo, um herói de Ludwig Tieck, William Lovell, descreve a impressão de um universo flutuante e impreciso: “as ruas me aparecem então como *fileiras de casas disformes*, com moradores loucos...” As ruas de que fala Kubin ou Meyrink e as dos cenários de CALIGARI não fazem eco perfeito a esta frase?

É na visão de um cárcere, onde os traços negros dos ângulos e arestas se contraem para o alto, que a extrema abstração e a total deformação do cenário de CALIGARI atingem o ápice. O efeito de opressão aumenta pelo prolongamento desses traços no chão, como setas apontando o lugar onde se encontra, encolhido, o prisioneiro, todo acorrentado. Neste inferno, o losango projetado por uma janela

5. Segundo Marzynski, o expressionista tem por fim representar a experiência psíquica por inteiro, todas as associações de idéias que suscita o objeto, em sua própria imaginação, e as relações metafísicas dos objetos entre si. Chega assim a uma seleção e a uma deformação, ou até, freqüentemente, a representações simultâneas.

fora do alcance parece uma zombaria. Os cenógrafos de CALIGARI conseguiram dar uma idéia absoluta da cadeia em sua “expressão mais expressiva”.⁶

Hermann Warm, um dos cenógrafos de CALIGARI, declara: “a imagem cinematográfica deve se transformar numa gravura”. Mas o famoso claro-escuro do cinema alemão não nasceu desta única alegação. HOMUNCULUS, filme em episódios, demonstra claramente o efeito que se pode obter dos contrastes do preto e branco.

É o cenário⁷ que determina a estilização da interpretação dos atores. Werner Krauss, no papel do demônio Dr. Caligari, e Conrad Veidt, no do sinistro sonâmbulo, são no entanto os únicos a se adaptarem realmente a ele, pela concentração de sua interpretação e fisionomia. Com a redução dos gestos, conseguem movimentos quase lineares, que — a despeito de algumas curvas insidiosas — permanecem bruscos como os ângulos quebrados do cenário. Além disso, sua evolução nunca ultrapassa os limites de um certo plano geométrico.

Krauss e Veidt, declara Kurtz, dão à interpretação uma intensidade adequada à concepção metafísica do cenário. Com o propósito de alcançar uma “síntese dinâmica do ser”, suprimiram deliberadamente de sua atitude todas as articulações intermediárias.

Notemos que as personagens Caligari e César são perfeitamente adequadas à concepção expressionista: o sonâmbulo, isolado de seu ambiente cotidiano, privado de toda individualidade, criatura abstrata, mata sem motivo ou lógica, enquanto seu mestre, o misterioso Dr. Caligari, que não possui sombra de escrúpulo humano, age com

6. Piscator, ao encenar a peça de Ernst Toller, *Hoppla wir leben*, usou ainda mais longe: a idéia da prisão é expressa por uma tela de cinema que ocupa o alto de uma das seções laterais do fundo, onde vemos, projetados em primeiro plano, os canos apontados de dois fuzis gigantescos, com a função de significar a ameaça perene da guarda sempre a postos. *A neue Sachlichkeit* — nova objetividade —, com toda sua abstração, deu continuidade à abstração dos expressionistas de outrora.

7. Notamos, em CALIGARI, uma certa desconinuidade, bastante incômoda, entre o cenário expressionista e a mobília perfeitamente burguesa — as poltronas estofadas com tecidos floridos no salão de Lil Dagover, ou as poltronas de couro no pátio da casa dos alienados. A ruptura de estilo é, aliás, fatal, já que nesses trechos se considera a ação como passada na realidade. Por isso a fachada do asilo não é deformada. Contudo, o final do filme se passa de novo no mesmo cenário estranho. Terá prevalecido a tendência expressionista dos cenógrafos ou os escrúpulos econômicos do produtor?

aquela insensibilidade furiosa, aquele desafio à moral corrente que os expressionistas exaltam.

★

Se CALLIGARI não fez escola propriamente dita, os cineastas alemães sofreram, contudo, sua influência. Já no ano seguinte, O próprio Wiene tentou dar seqüência ao "caligarismo" com o filme GENUINE.⁸

Escolhera como roteirista precisamente o de CALLIGARI, Carl Mayer, que já em seu primeiro roteiro revelara grande talento e compreensão do cinema. Este homem, que não deixou nenhum romance ou novela, e nunca escreveu senão para o cinema, era dotado de extraordinária capacidade visual: concebia imediatamente uma ação em imagens. Mas isto — e apesar do ritmo que conferia a todas as suas obras — não impediu que GENUINE fosse um fracasso.⁹ Sobre o fundo emaranhado — como os papéis de parede "modernos" no espírito do artesanato de arte muniquense — de um cenário executado pelo pintor Cesar Klein, se movimentavam, sem relevo e sem conseguir se impor, atores com atitudes naturalistas.⁹

As sinuosas ondulações do corpo de Fern Andra, mulher bonita, mas atriz medíocre — vestida no estilo de Poiret, no gênero PÉR-FIDO ENCANTO¹⁰ —, teriam se adaptado melhor a um número de *music-ball*. Com exceção do velhinho careca, de luvas claras e marca-

8. Os contratipos deste filme (originalmente tingido com vitagens verdes, azula-das ou sépia) não permitem avaliar a unidade de composição que apresentavam. Na cópia "original", as imagens com subtítulos em grafismo alongado e extrava-gante, que se harmonizavam com a concepção expressionista. Restam hoje alguns sinais disso na cena da alucinação do médico tomado pela ambição demoníaca, quando o traçado das palavras "você precisa se tornar Calligari" atravessa, como uma série de relâmpagos ou curvas brilhantes, a estreita passagem de um jardim de árvores baixas, com espinhos erçados — único emprego de sobreimpressão.

9. Já em CALLIGARI, os atores — salvo Krauss e Veidt — eram fiéis a um estilo de representação "naturalista" e, apesar de seus esforços, continuavam rígidos como manequins. E apenas graças aos trajes antiquados — pelerines, casacas justas, cartolas, como os das curiosas personagens de Spitzweg ou de Monnier — que o contorno de suas silhuetas se aproxima um pouco do arabesco.

10. *Perfido Incanto*, filme futurista de Bragaglia, com Lydia Borelli, rodado por volta de 1916, é muitas vezes considerado, erradamente, como filme expressionista *avant la lettre*.

das com nervuras negras, como as do Dr. Caligari, e cujas roupas obsoletas realçam o aspecto demoníaco, os atores não têm nada da estilização quase hoffmanniana que Robert Wiene confeitara, no filme anterior, à personagem de Werner Krauss.

Wiene, entretanto, compreendera o defeito de GENUINE: a ausência de qualidades plásticas; e para rodar RASKOLNIKOFF, ligou-se a um arquiteto de gabarito, Andrei Andreiev. Graças a este, o filme contém alguns planos onde cenário e personagens parecem realmente surgir do universo de Dostoiévski e atuar uns sobre os outros por uma espécie de alucinação recíproca. A caixa de escada de ripas recortadas e corrimão estragado, cujos degraus se povoam de fantasmas, já nos faz pressentir a escada invadida por sombras denteadas que galgará Lulu, no filme de Pabst, conduzindo consigo Jack, o Estripador, rumo ao seu destino.

Um outro filme trai uma concepção mais artificial: DA AURO-RA À MEIA-NOITE, realizado por Karl Heinz Martin, diretor de teatro expressionista. Aqui, todos os cenários e até os rostos e vestimentas dos atores foram estriados com linhas ou relaçados com manchas brancas ou escuras representando luzes e sombras suplementares. Mas em vez de reforçar o volume das formas, tal artifício apagou seus contornos.

Em TORGUS, filme bastante medíocre de Hans Kobe, o expressionismo se prende aos ornamentos, tendo-se respeitado os contornos naturais; no entanto, os móveis são estriados da mesma maneira, numa única tentativa de destruir as relações normais que os objetos mantêm entre si. Percebemos claramente essa dissonância, que marca vários filmes do gênero expressionista — com exceção de CALLIGARI, mais uniforme que os outros —, dissonância inevitável quando se trata de criar uma atmosfera em que se deve valorizar elementos quase impressionistas, e quando a tentativa de abstração se limita à estilização do cenário. Por isso, em TORGUS a decoração mural expressionista de uma sala de estalagem parece se apagar sob a fumaça, na claridade de um candeeiro.

Em CALLIGARI, a distorção se justificava, pois as imagens representavam a visão de um louco; em DA AURORA À MEIA-NOITE, o ponto de vista é diferente: vemos objetos e pessoas tais como os concebe o caixeiro que o acaso arrancou do recatado mundo cotidiano, e que se encontra entredado em desejos confusos. As formas que adquirem importância para ele tornam-se gigantescas e, segundo os preceitos do expressionismo, estão fora de proporção e

sem relação lógica com o contexto. Outros objetos, que não têm significado para seu psiquismo, se esfumam ou diminuem ao extremo.

Nos autores românticos, já podemos observar sinais desse narcisismo expressionista. Jean Paul, em *Titan*, não diz, a respeito de seu herói que sonha sob uma árvore, que na imaginação deste aquela árvore que cresce sozinha no universo se tornava enorme?

Tocamos aqui o segredo dos efeitos do fantástico num bom número de filmes alemães: encontramos-lo ainda no redemoinho de imagens do filme de Murnau, *FANTASMA (Phantom)*, e nas visões da multidão nos olhos de um acrobata de VARIÉDADES (*Varieté*), o filme de Dupont. Nisto reside também o poder de um filme como *NARCOSE (Narkose)*, 1929) de Alfred Abel, em que os espectadores vêem na tela as imagens nascidas no subconsciente da jovem na mesa de operações.¹¹ E será em certa medida o método utilizado por Ernoe Metzner em seu filme de curta metragem *ATA-QUE (Überfall)*, de 1928, em que os sonhos de um ferido, que foi espancado por um vadio, são refletidos com a ajuda de espelhos côncavos ou convexos.

Mas há principalmente um filme para o qual o diretor, aproveitando todas as experiências precedentes do expressionismo, transpôs, não obstante, o método tradicional: trata-se de *SEGREDOS DE UMA ALMA (Geheimnisse einer Seele)*, de Pabst. Alguns planos que reproduzem os sonhos de um homem reprimido jamais poderiam ter sido filmados sem o estilo expressionista. Foi neste estilo que Pabst descobriu os meios de dar um relevo luminoso e irreal aos objetos ou personagens, de deformar a perspectiva arquitetônica e de falsear as proporções relativas dos elementos do mundo.



DA AURORA À MEIA-NOITE foi, no fundo, concebido menos de uma maneira arquitetônica que com um fim ornamental. Quase não há perspectivas verdadeiras, e as raras vezes em que se descobre uma paisagem de verdade, onde um caminho nevado se prolonga em profundidade de campo, sentimos uma ruptura de tom bastante incômoda.

Em todos os outros planos, o fundo permanece negro e, como

11. Trucagens executadas por Eugen Schüffran — entre outras, uma seqüência inteira em *Hasbäck* contida numa lágrima!

recorridos em papel, alguns detalhes do cenário, um móvel, um cofre, uma porta, aparecem sem espessura, num desejo de abstração elementar.

Às vezes essa abstração se eleva até o refinamento. De repente, um cenário surge das trevas, em efeitos que evocam detalhes de encenações de Max Reinhardt no *Grosses Schauspielhaus*. Será por esta razão que o filme parece tão próximo da peça de teatro de Georg Kaiser?

Apenas Ernst Deutsch, com sua mímica e seu comportamento contorcidos, interpreta de maneira realmente expressionista. O estilo de interpretação dos demais atores é antes naturalista, e o grotesco desse realismo estilizado se ajusta mal ao despojamento para o qual tende o cenário expressionista. E, por causa do naturalismo involuntário, algumas cenas em que os detalhes são escamoteados, no estilo das gravuras em madeira de Schmidt-Rottluff, perdem todo relevo.

Resta um efeito espantoso para a época: a *Corrida dos Seis Dias*, filmada como o fará mais tarde a "vanguarda". Anamorfoscados, como que transformados em facetas cintilantes graças à magia da iluminação e ao emprego, surpreendente para a época, da lente deformante, os ciclistas avançam, se deformam, tornando-se não mais que o próprio símbolo da velocidade, no turbilhão quase abstrato da corrida. Não nos deve espantar muito esta seqüência vanguardista *avant la lettre*: já em 1916, o grande pioneiro que foi o ator e diretor Paul Wegener tinha definido em sua conferência sobre "As possibilidades artísticas do cinema"¹² uma espécie de *kinetische Lyrik*, isto é, de "lirismo cinematográfico", inspirado na técnica da fotografia.

"Vocês todos já viram filmes", explica, "em que uma linha aparece, se curva, se transforma. Dela nascem fisionomias, depois a linha se apaga. Ninguém nunca pensou em tentar uma experiência dessa ordem num filme de longa metragem."

"Eu poderia conceber", continua, "uma arte cinematográfica que só utilizasse superfícies móveis, sobre as quais se desenrolassem acontecimentos que ainda participassem do natural, mas transcendessem as linhas e os volumes do real."

Wegener pensa que se poderia utilizar "marionetes ou pequeninas

12. Declarações feitas em 24 de abril de 1916, uma segunda-feira de Páscoa, durante uma conferência, e reproduzidas num livro de Kai Möller, *Paul Wegener*, Hamburgo, Rowohlt Verlag, 1954.

maquetes em três dimensões, que seriam animadas imagem por imagem, seja em câmara lenta, seja em aceleração, numa montagem mais ou menos rápida; assim, surgiriam imagens fantásticas que provocariam no espectador associações de idéias absolutamente novas”.

“Poder-se-ia”, sublinha ele, “filmar, misturados, elementos microscópicos de substâncias químicas em fermentação e pequenas plantas de dimensões diversas. Não se distinguiriam mais os elementos naturais dos artificiais. Penetraríamos, assim, num novo mundo fantástico, como numa espécie de floresta encantada, e avançaríamos no domínio da *cinética pura*, no universo do lirismo ótico.”

Wegener imagina ainda uma superfície vazia onde nascem formas fantasmáticas, em que, numa evolução contínua, células novas despontam, formando novas células que giram cada vez mais depressa até se tornarem fogos de artifício.

Temos já a fórmula mágica do “filme absoluto” com que sonharam Hans Richter e Ruttmann; e-lo já prefigurado pelas trucagens da seqüência dos Seis Dias, em DA AURORA À MEIA-NOITE.

III

MAGIA DA LUZ — A PENUMBRA

A dupla iluminação é de fato uma violência, e você poderá dizer que contraria a natureza. Mas, se contraria a natureza, á crescentio logo que é superior a ela; digo que se trata de um golpe ousado do mestre, que demonstra, de modo genial, que a arte não se submete inteiramente às necessidades naturais, senão que tem suas próprias leis.

GOETHE, por ocasião de uma discussão sobre uma paisagem de Rubens, onde se distinguem dois focos de luz. (Eckermann, *Conversas com Goethe*, 1827.)

A influência de Max Reinhardt.

O ESTUDANTE DE PRAGA (*Der Student von Prag*, 1913).

O GOLEM (*Der Golem*, 1920).

CRÔNICA DE GRIESHUIUS (*Zur Chronik von Grieshuus*, 1925).

O termo "expressionista" é muitas vezes aplicado a torto e a direito a qualquer filme alemão da época dita "clássica". Será ainda preciso explicar que certos efeitos de claro-escuro, tantas vezes considerados expressionistas, já existiam bem antes de CALIGARI? E que este filme não é absolutamente — como alguns parecem crer — o primeiro filme de valor rodado na Alemanha?

Não é nada espantoso que num país como a Alemanha, onde as manifestações literárias predominam, alguns escritores exijam, já em 1913 — a fim de transformar em obra de arte o espetáculo tão medíocre que era então o cinema alemão —, o *Autorenfilm*, isto é, o filme concebido por um autor de talento.

A procedência e a qualidade desses escritores, todavia, eram bem variadas; entre eles estavam o irmão de Gerhart Hauptmann, Karl Hauptmann, interessante autor de teatro, desconhecido, esmagado pela glória do irmão mais célebre, e Hanns Heinz Ewers, autor de contos estranhos, consagrados ao sangue e à volúpia. (Não nos espantaremos ao ver esta personagem, então superestimada, entre-gar-se mais tarde à concepção do *Blut und Boden* — "sangue e solo" — dos hitleristas.)

Do *Autorenfilm* provém uma das maiores forças do cinema alemão no futuro: o roteiro "literário".¹

1. A aspiração ao *Autorenfilm* corresponde a uma tendência que veio à luz muito antes na França: o "cinema de arte". Visava, como este, um roteiro "de

O próprio Ewers escreve a decupagem de O ESTUDANTE DE PRAGA, bem mais sóbria que seu famoso romance *Ahrane*, do qual, em 1928, Henrik Galeen tirou o filme A MANDRÁGORA. Ewers se inspirou visivelmente em *Peter Schlemihl*, conto de Chamisso em que um jovem vende sua sombra, e em *Aventuras de uma Noite de São Silvestre*, onde E. T. A. Hoffmann faz o herói de Chamisso viajar com seu Erasmo Spikher, "o homem que perdeu sua imagem no espelho". (Aliás, o nome Scapinelli, que Ewers dá a sua personagem diabólica, o misterioso comprador da imagem no espelho, não evoca o mundo enfeitado imaginado por Hoffmann?)

Com O ESTUDANTE DE PRAGA, os alemães compreendem imediatamente que o cinema pode se tornar o médium por excelência de sua angústia romântica, permitindo reproduzir o clima fantástico das visões vagas que se esfumam na profundidade infinita da tela, espaço irreal que escapa ao tempo.

Paul Wegener, que atuou para Max Reinhardt durante anos, foi o primeiro a se dar conta disso. Na segunda-feira de Páscoa, 24 de abril de 1916, ao tornar públicas numa conferência suas idéias sobre "as possibilidades artísticas do cinema",² relatou que em 1913 algumas fotos cômicas em que uma personagem joga baralho e pratica esgrima consigo mesma o fizeram compreender que o cinema poderia, melhor que qualquer outra arte, se apoderar do mundo fantástico de E. T. A. Hoffmann, e sobretudo do famoso tema do "duplo";³ sombra ou reflexo, que, saindo do espelho, adquire existência própria, virando-se contra seu modelo.

Wegener acrescenta: "O ESTUDANTE DE PRAGA, que fazia uma mistura estranha do natural com o artificial, da realidade com o cenário, me interessava enormemente".

"Precisamos", diz ainda, "nos libertar do teatro ou do romance

valor artístico". Assim, o famoso ASSASSINATO DO DUQUE DE GUISE

(*L'Assassinat du Duc de Guise*, 1908) foi criado segundo a excelente decupagem de Henri Lavedan, membro da Academia Francesa.

2. Ver Kai Möller, *Paul Wegener*, Hamburgo, Rowohlt Verlag, 1924, pp. 102-113.

3. No livro *O Problema da Magia e da Psicanalyse*, lançado em 1927, Leon Kaplan nota que, entre os povos primitivos, os adultos são como crianças angustiadas pelo mundo exterior, misterioso e hostil, e propensos ao narcisismo, que lhes dá segurança. Do mesmo modo, o homem narcisista, subjugado pelo sonho e inclinado à magia, criará de boa vontade um "duplo" para si. Devemos crer que os românticos o inventaram por motivos semelhantes?

e criar apenas com os meios do cinema, com a imagem. O verdadeiro poeta do filme deve ser a câmera. As possibilidades do espectador mudar continuamente de pontos de vista, as numerosas truagens que duplicam o ator na tela dividida em duas partes, as sobreimpressões, em suma, a técnica, a forma, dão ao conteúdo seu verdadeiro significado."

E continua: "Tive a idéia de meu GOLEM, daquela misteriosa figura de argila animada pelo rabino Loew, a partir de uma lenda do gueto de Praga, e foi com este filme que penetrei mais profundamente no domínio do cinema puro. Nele, tudo depende da imagem, de um certo *flow* em que o mundo fantástico do passado se junta ao mundo do presente. Eu me dei conta de que a técnica da fotografia ia determinar o destino do cinema. A luz e a escuridão desempenham no cinema o papel do ritmo e da cadência na música".

Esse primeiro GOLEM, de 1914 — que mistura acontecimentos contemporâneos (a descoberta do Golem em Praga) com a lenda do rabino Loew que teria criado o gigante por volta de 1580 —, infelizmente se perdeu. Conhecemos apenas o GOLEM de 1920, que se atém unicamente à lenda.

Mas conservamos o primeiro ESTUDANTE DE PRAGA (1913), e este filme, que prefigura CALIGARI com seis anos de antecedência, já apresenta muitas das qualidades que vão valorizar os filmes ditos "clássicos" dos anos 20. De início, nada impedia que os cineastas alemães rodassem em exteriores. O estilo expressionista que, desde 1910, reinava sobre todas as outras artes, não tinha ainda invadido o cinema, então desprezado. O realizador, que nenhuma razão levava a deformar o aspecto natural das coisas, não tinha necessidade de utilizar o estúdio para criar cidades e paisagens alucinantes.

No entanto, o romantismo alemão, ao qual O ESTUDANTE DE PRAGA se liga com tanta autenticidade — fascinado como estava Paul Wegener pelo poder de expressão sem limites da nova arte —, busca já o insólito. Stellan Rye, realizador dinamarquês, que a sociedade Union⁴ chamou para ser o diretor (Wegener irá colaborar estreitamente com ele), roda o filme na velha cidade de Praga, onde persistem traços de uma Idade Média enigmática e tenebrosa. Filma

4. A Union Film, sociedade de Paul Davidsohn, graças à iniciativa deste, realizou filmes de qualidade; nela, igualmente, produziram-se películas com Asta Nielsen. Esta sociedade antecipa a Decia Bioscop, que a comprará mais tarde.

em ruelas estreitas, na velha ponte de onde se percebe a silhueta hirsuta da célebre catedral. Wegener se lembrará disso ao realizar, desta vez em estúdio, seu segundo GOLEM.

Contudo, por razões religiosas, a comunidade judia proibia a cineasta filmar o velho cemitério. Poderiam tê-lo reconstruído em estúdio, como se fará no segundo ESTUDANTE DE PRAGA; mas preferiu-se — o que é muito significativo — erigir numa floresta real as enormes pedras medievais, que, evidentemente, tiveram que ser reconstruídas.

Hoje a fotografia da cópia, sem dúvida a única que sobrou, tem uma aparência bastante acinzentada. Não se pode esquecer que as cópias da época, tingidas de marrom, verde ou azul-escuro (principalmente nas cenas noturnas, que a película de então era incapaz de reproduzir), tinham mais nuances.

Evidentemente, quando Guido Seber, o melhor *cameraman* da época, filma interiores verdadeiros no palácio Lobkowitz, a imagem não possui aquela qualidade, aquela profundidade de campo às quais o cinema alemão dos anos 20 nos acostumou: o conjunto parece um pouco achatado. Há contudo alguns planos que prenunciam os grandes filmes futuros: um terraço do castelo cujas colunas projetam sombras espessas, enquanto os amantes se encontram em segredo. Embaixo, se destaca no muro a sombra ameaçadora do malvado Scapinelli, que os espia das trevas de um jardim hostil.

Notamos igualmente alguns interiores dominados por uma atmosfera envolvente, criados em estúdio segundo as maquetes de um cenógrafo de talento, Kurt Richter: o quarto do estudante pobre, um cômodo nu aonde Scapinelli entra saltitante. Carregado de uma atmosfera angustiante, nostálgica, o gabinete de trabalho do estudante que se tornou rico; em toda parte flutuam sombras misteriosas, e no crepúsculo vacila a luz das velas. A iluminação já estava prevista nos esboços.⁵

Essa obsessão pelo cenário e pela atmosfera sedutora, que caracteriza todo o cinema alemão, já se encontra no filme em que Wegener estréia, auxiliado por Stellan Rye — este vindo da escola dinamarquesa, que há alguns anos aprendera a utilizar o claro-escuro para criar atmosfera.

Na conferência de 1916, Wegener explica que só são eficazes

5. Ver o esboço no livro de Edward Carrick, *Designing for Films*, Londres e Nova Iorque, The Studio Publications, 1949.

os movimentos sóbrios, um rosto expressivo, calmo, olhos eloqüentes, um comportamento sério, natural, em suma, uma grande descrição na interpretação; e tudo que é afetação, tudo que é gratuito se reduzirá a meras contorções sobre a grande superfície da tela, onde "o ator é visto como por um microscópio".

Quando três anos antes dessa conferência Wegener fez o papel do estudante de Praga, ainda tinha que aprender tudo sobre cinema. Do mesmo modo, para o primeiro GOLEM, precisou sem dúvida corrigir sua interpretação, como nos prova a versão de 1920 (e com o papel já o exigia), para tornar-se aquele ser de fisionomia cerrada, enigmática, que parece esculpida na argila, tal como nos mostram hoje algumas fotos raras.

No primeiro ESTUDANTE DE PRAGA já existe um intérprete — John Gottowt, ator pouco conhecido, personagem hoffmanniana — que nos parece feito sob medida para o cinema. Já não prenuncia um pouco a personagem alucinante do Dr. Caligari, interpretada seis anos mais tarde por Werner Krauss?

Não é sem interesse rever um filme feito em 1921 por Rochus Gliese (que será mais tarde o cenógrafo de AURORA — *Sunrise*): A SOMBRA PERDIDA (*Der Verlorene Schatten*). Este filme lembra a história de Peter Schlemihl, e Wegener faz o papel principal. Trata-se de um filme ainda arcaico, o trabalho dos atores é curiosamente afetado, desajeitado. Terá Wegener se desinteressado deste filme, que parece anterior a O ESTUDANTE DE PRAGA, porque brigou com seu diretor, como me disse Lyda Salmonova em Praga?

Não sabemos grande coisa do período que vai de O ESTUDANTE DE PRAGA a CALIGARI. Podemos apenas citar o título de alguns filmes de arte, feitos por Stellan Rye ou Wegener: EVINRUDE — A HISTÓRIA DE UMA AVENTURA (*Evinrude — die Geschichte eines Abenteurers*, 1914), O IOGUE (*Der Yogi*, 1916), O GOLEM E A BAILARINA (*Der Golem und die Tänzerin*, 1917), O PRÍNCIPE ESTRANGEIRO (*Der fremde Fürst*, 1918), O FORÇADO (1919) e, alguns anos mais tarde, O FIM DO DUQUE FERRANTE (*Herzog Ferrantes Ende*, 1923) e BUDAS VIVO (*Lebende Buddha's*, 1924), mas de que valem?

Só nos restam alguns fragmentos dos *Märchenfilme* (filmes de lendas e magias) que Wegener fez durante a guerra, como O CASAMENTO DE RÜBEZAHN (*Rübezahls Hochzeit*, 1916) e O FLAUTISTA DE HAMELIN (*Der Rattenfänger von Hameln*, 1918). HANS TRUTZ NO PAÍS DAS DELÍCIAS (*Hans Trutz im Schlaraffenland*, 1917) também desapareceu. Wegener os filmou, outra

vez em exteriores, nos rochedos do Riesengebirge silésiano, nas encostas ensolaradas e nos burgos medievais das margens do Reno. Imagem inesquecível aquela em que Wegener mostra, numa colina coberta de relva e flores, na renda prateada que o sol tece, uma garotinha dançando. Seu vestido com adornos tom sobre tom se harmoniza com as cores do prado. Ela dança ao som da flauta encantada de Hamelin. A jovem Lyda Salmonova, entecida pela música, não se parece, assim vestida, com as Ofélias e Julietas do *Deutsches Theater*? A linha de seu corpo espelho do aspecto "gótico" lembra as atitudes das virgens frágeis e flexíveis dos primitivos alemães, evocadas pelas atrizes dirigidas por Max Reinhardt.

Os laços que unem o teatro de Max Reinhardt e o cinema alemão são evidentes já em 1913. Com efeito, os principais atores desses filmes, Wegener, Bassermann, Moissi, Theodor Loos, Winterstein, Veidt, Krauss, Jannings, para citar apenas alguns, vêm da *troupe* de Max Reinhardt.

Não se pode esquecer que Reinhardt, a partir de 1907 e até 1919 (data em que a revolução colocou Piscator e seu teatro construtivista em primeiro plano),⁶ foi um tipo de Kaiser do teatro em Berlim, e ganhara tal importância que os bons burgueses adquiriram o hábito de, ao ler o jornal, "saltar" a página política para ver o que dizia da apresentação da véspera o célebre crítico Alfred Kerr. Os berlinenses tinham o costume de ir várias vezes por semana ao teatro de Max Reinhardt, que todo dia mudava de programa.

Era natural que o cinema, ao se tornar uma arte, aproveitasse as descobertas de Max Reinhardt, que utilizasse o claro-escuro e os mantos de luz que se derramavam de uma janela alta num interior escuro, assim como eram vistos todas as noites no *Deutsches Theater*.

Porém o célebre claro-escuro do cinema alemão não tem como origem única o teatro de Max Reinhardt. Não podemos negligenciar a contribuição dos cineastas nórdicos, sobretudo os dinamarqueses, que invadiram os estúdios alemães, como Stellan Rye, Holger Madсен ou Dinesen. Eles trouxeram, antes mesmo que o estilo expressionista se definisse, o amor pela natureza e o senso do claro-escuro.

★

6. Há evidentemente, com Piscator, três outros grandes diretores de teatro: Karl Heinz Martin e Jürgen Fehling, ambos com tendências expressionistas, e Leopold Jessner, que muitas vezes também tende ao expressionismo, mas é antes "construtivista", com suas célebres escadas em cena.

Desde o livro de Kracauer, *De Caligari a Hitler*, muitos entusiastas do cinema imaginam que o famoso claro-escuro é um atributo essencial do expressionismo, e que a peça expressionista *O Mendigo* (1912), de Reinhardt Sorge, encenada em 1917 por um dos colaboradores de Max Reinhardt, lhe deu origem.

Com efeito, esta peça já tinha tudo: o contraste ou, se podemos dizer, o "choque" de luzes e sombras, a iluminação súbita de uma personagem ou um objeto com o facho do projetor, a fim de centrar aí a atenção do espectador, e a tendência em deixar neste exato instante todas as outras personagens e objetos mergulhados em trevas indefinidas. Era a tradução visual do axioma expressionista, que manda visar apenas um único objeto escolhido no caos universal, arrancando-o de seus flâmes. E tudo, até o halo fosforescente que acompanhava o contorno de uma cabeça e ia se esfumar no mundo noturno, até o feixe de luz agudo que fazia brotar como um grito a mancha branca do rosto, estava antecipado na peça.

A autora já tentou, num texto intitulado *Mise en garde et mise au point*, publicado numa revista de cinema,⁷ mostrar que o subtítulo de seu *A Tela Demoníaca*, "As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo", estabelece entre os dois termos uma distinção fundamental.

No entanto, alguns anos mais tarde, na mesma revista, uma curiosa personagem, num artigo que plagiava com bastante petulância *A Tela Demoníaca*, tomando-lhe diversas expressões e até frases inteiras para chegar a conclusões errôneas, afirmava que Max Reinhardt fora expressionista!⁸

É preciso acabar com essa confusão. Benno Fleischmann escreve com muita justeza em seu *Max Reinhardt*, editado em Viena, em 1948:⁹ "Reinhardt guardava prudente reserva e manifestava pouca compreensão diante dos jovens escritores expressionistas. Eles estavam muito distantes tanto de seu temperamento, quanto de seu estilo. Se lhes abriu as portas de seu teatro, foi em ciclos "marginais", como *Das junge Deutschland* (*A Alemanha Jovem*), em Berlim, e *Das Theater des Neuen* (*O teatro do novo*), em Viena. Ele próprio quase não participava deles. O grande, o incansável experimentador se mantinha afastado dessas experiências".

7. *Cinéma*, n.º 1, novembro de 1954.

8. Meu livro foi "explorado" em *Cinéma* 62, n.º 69 e 70: "Actualité de l'Expressionnisme", de um certo Paul Leutrat. Figue aqui registrado.

9. Paul Nef, Verlag.

Max Reinhardt, profundamente "impressionista", dispensava perfeitamente as experiências dos expressionistas. Já era o mestre da magia sedutora das iluminações.

Sempre lhe agradara, até ali, vestir as formas com uma luz quente, verdade milagrosamente por uma fonte invisível, multiplicar essas fontes, arredondar, fundir e aprofundar as superfícies com o veludo das sombras, com o único fim de suprimir o verismo e o naturalismo detalhista, caros à geração anterior.¹⁰

Durante os últimos anos da guerra de 1914-1918, Max Reinhardt, cuja encenação fora freqüentemente criticada pela presença preponderante do cenário, se viu forçado, devido à escassez de matérias-primas e às dificuldades financeiras, a abandonar a suntuosidade das arquiteturas. Passou a situar num cenário fixo, de preferência entre duas colunas imensas, todas as cenas de uma mesma peça, mesmo que se desenvolvessem em lugares diversos. A luz e a escuridão adquiriram então um novo sentido, substituindo as variações arquitetônicas, ou animando e transformando um mesmo cenário: as luzes inconstantes, que se entrecruzavam e se opunham, eram o único meio de paliar a mediocridade dos estófos *Erstz* e de dar uma intensidade de atmosfera, que devia variar segundo as exigências da ação. Muitas vezes uma cena breve e veemente surgia luminosa em meio às trevas, e o ímpeto desse *intermezzo* era como que abocanhado pela noite implacável no momento desejado, enquanto, um segundo mais tarde, a luz brilhava sobre uma outra cena — mudança que o palco giratório do *Deutsches Theater* ou a ampla arena do *Grosses Schauspielhaus* permitiam. Reinhardt obteve, com essa incidência, um modo novo de agrupar as personagens, de apanhá-las em toda sua plasticidade posta em relevo pela luz; além disso, uma multidão fica mais densa no segredo das sombras. (Lubitsch, instruído por Reinhardt, compreendeu bem isso, ao filmar A MULHER DO FARAÓ — *Das Weib des Pharaos*.) Uma iluminação assim aumenta a tensão da atmosfera, o patético de um destino trágico e mesmo o burlesco saboroso de uma *commedia dell'arte*.

Os diretores de cinema alemães não tinham pois nenhuma necessidade de se lembrar da encenação de *O Mendigo* para, por sua vez, se utilizarem dos efeitos mágicos de um claro-escuro que há anos lhes era familiar.

A prova está no filme em episódios HOMUNCULUS, muito pouco conhecido e feito bem antes de CALIGARI. Nessa obra de precursor, encontram-se todos os contrastes do preto e branco, os choques de luz e sombra e todos os elementos clássicos do cinema alemão, desde A MORTE CANSADA (*Der müde Tod*) até METRÓPOLIS (*Metropolis*).

A verdadeira Alemanha — não esqueçamos que Reinhardt era israelita — prefere muito naturalmente a penumbra à luz. Em *A Decadência do Ocidente*, manifesto muito revelador da *Weltanschauung* alemã, Oswald Spengler exalta a bruma, o enigmático claro-escuro, o *kolossal* e a solidão infinita. O espaço limitado que a "alma fásutica" do homem do Norte preza não é jamais claro e límpido, nele fluem eflúvios tenebrosos e densos; o *Walball* germânico — símbolo da aterradora solidão — é invadido por uma turvação onde reinam heróis insociáveis e deuses hostis.¹¹

A alma "fásutica" de Spengler, apaixonada por essa nebulosidade, terá predileção pela cor marron — "o marron do *atelier* de Rembrandt". O marron, "cor protestante", ausente no arco-íris, é conseqüentemente "a mais irreal de todas as cores"; é a cor da alma, torna-se o emblema do transcendental, do infinito e do "espacial". A adoração do marron, do acastanhado, e fatalmente da sombra remonta ao famoso livro de Julius Langbehn, *Rembrandt Educador* (publicado em 1890), que considera Rembrandt um representante do tipo ariano autêntico, dotado do caráter claro-escuro dos "baixos-alemães". Por conseqüente, como todos os alemães, Rembrandt, mestre do "negro bilioso", do melancólico, procura sempre, segundo Langbehn, "o lado obscuro da existência, a hora crepuscular em que o escuro parece mais escuro e o claro mais claro". O claro-escuro seria a cor "Baixa-alemã" por excelência, já que o alemão é "a um só tempo duro e terno"¹².

★

era inundada ora pelo luar, ora pelos raios de um sol resplandecente, para logo mergulhar de novo numa escuridão onde víamos oscilar a rede das estrelas, enquanto o jogo de um tipo de lanterna mágica a cobria de nuvens movediças.

11. Apenas os solitários, prossegue Spengler, podem fazer a "experiência cósmica", só eles são capazes de apreciar a nostalgia da floresta, o indizível isolamento. Assim, Jean Cassou, depois de assistir a uma projeção de OS NIBELUNGENS (*Nibelungen*) de Lang, na estréia do filme na França, pôde dizer que era "o testemunho novo e pungente da solidão do homem".

A leitura de algumas frases de Jean Paul (romântico tão esquecido por aqueles que citam Hoffmann a todo momento), especialmente em *Titan*, escrito em 1802, parece realmente que um filme alemão se desenrola a nossa frente. Ele nos fala, por exemplo, de um quarto "claro-escuro", onde a alma se põe a tremar por causa de um raio de sol que, como um estranho incêndio, atravessa a janela alta, e da poesia animada e como que "ressuscitada" que nele brinca, sempre prestes a tomar forma.

A paisagem participa, evidentemente, dessa obsessão pelo claro-escuro: "Muitas vezes", escreve Hölderlin em *Hyperion*, "meu coração se sente à vontade na penumbra. Quando contemplo a insondável natureza, não sei por que esse *ídolo velado* me arranca lágrimas sagradas e bem-aventuradas". E Hölderlin se pergunta: "Seria essa penumbra nosso elemento?", ou ainda: "será a sombra a pátria de nossa alma?"

Eterno amor pelo incerto, portanto pela noite, em cuja glória o rouxinol tísico que é Novalis compõe hinos langorosos, para nele se refugiar melhor, longe da luz "pobre e pueril", longe da vida insípida. Atraído pelo escuro seio materno da noite, fornecedora dos sonhos e do último sono, Novalis busca, no fundo, apenas um eco para sua inquietação. Assim como no nebuloso paroxismo de Zarathustra, encontramos nele a ambígua nostalgia das trevas, tão comum entre os alemães: "Sou luz. Ah, se eu fosse noite! Fosse sombras e trevas, como iria beber nos seios da luz!"

Spengler, teórico do misticismo, tentou enxergar com clareza os motivos de tais preferências: a luz do dia impõe limites aos olhos, cria objetos corpóreos. A noite dissolve os corpos, o dia dissolve a alma. É neste sentido que podemos dizer, ainda segundo Spengler, que a escuridão é um atributo tipicamente germânico. Já o *Edá*, que a escuridão trazia "a marca da meia-noite, hora em que epopéia escandinava, trazia "a marca da meia-noite, hora em que Fausto medita em seu gabinete de trabalho".

A alma fáustica do nórdico se abandona aos espaços enevoados, enquanto Reinhardt forja um mundo mágico com a ajuda da luz, servindo-se da obscuridade apenas como cinzel.

Eis a dupla herança do cinema alemão.

★

Paul Wegener tinha uma personalidade demasiado poderosa para se contentar em imitar a encenação reinhardtiana. Adaptou, pois, à arte cinematográfica a magia das iluminações que banhamam o palco do *Deutsches Theater*.

Durante os anos de guerra, Wegener rodara seus *Märchenfilme*, tais como O CASAMENTO DE RÜBEZAHN ou O FLAUTISTA DE HAMELIN, e desse trabalho em cenários naturais guardara uma fluidez de atmosfera que soube manter mesmo em O GOLEM, filmado em estúdio. Uma leveza aérea paira sobre os planos da roda de crianças coroadas de flores, diante do portão do gueto.

Wegener não deixa de usar todos os efeitos de iluminação de Reinhardt: as estrelas que reluzem no veludo do céu; a claridade que emana da lareira de um alquimista; a pequena lamparina que ilumina a aparição de Míriam no canto de um cômodo mergulhado em sombras; o criado que segura um lampião; ou mesmo a fileira de tochas oscilando na noite; e, na sinagoga, os efeitos da luz que tremula sobre as formas indistintas, prostradas, envoltas nos casacos, enquanto emerge da escuridão o candelabro sagrado de sete braços, rodado por um halo.

O encantamento dessas iluminações matizadas nunca se opõe ao choque dos contrastes, ao brio exagerado que buscam os expressionistas. Uma luz quente à Rembrandt inunda os interiores, modela o rosto abaulado do velho rabino e, num relevo muito suave, o jovem discípulo sobre o fundo escuro; a sombra de uma janela gradeada se desenha numa vestimenta. A cena dos círculos de chamuscas invocar o demônio é mais pungente ainda que a análoga no FAUSTO (Faust) de Murnau: a cabeça fosforescente do demônio de olhos tristes e vazios, que flutua lentamente no grande desespero do nada, se transforma numa enorme máscara chinesa, cujo perfil surge na borda da tela com uma espécie de ferocidade prodigiosa, levada ao extremo pela exploração dos recursos visuais.

★

Paul Wegener sempre negou ter tido a intenção de fazer de O GOLEM um filme expressionista. Mas isso não impede que a obra passe por expressionista, o que sem dúvida se deve aos famosos cenários de Poelzig, criador do *Grosses Schauspielhaus*.¹²

12. Se compararmos o professor Hans Poelzig com outros arquitetos modernos, como Le Corbusier e Mies van der Rohe, sua personalidade ganha um porte bastante surpreendente: em seu *Grosses Schauspielhaus*, reconstrução de um circo berlinense (e transformado por Reinhardt em arena grega), o interior evocava algo como uma caverna misteriosa, decorada com estalactites; já na

Para Poelzig — declara Kurtz, aproximadamente —, todos os elementos dinâmicos, extáticos, fantásticos e patéticos de um edifício se exprimem unicamente na fachada, sem que a planta do prédio em si seja de alguma maneira envolvida na renovação das formas.

Por isso os cenários de O GOLEM estão tão distantes dos de CALIGARI. A forma original das construções góticas transparece naquelas casas de empenas íngremes, muito altas e estreitas, cobertas de palha. Seus contornos angulosos, oblíquos, o volume oscilante, os degraus gastos, côncavos, nada parecem senão a imagem, não muito irreal, infelizmente, de um gueto infecto e superpovoado, onde se vive numa angústia sem fim. Vejamos qual é o sentido da animação tão pouco abstrata desses cenários: as empenas estreitas combinam de algum modo com os chapéus pontudos dos judeus, com sua barba de bode repuxada pelo vento, com os volteios superexcitados de suas mãos, com seus braços erguidos se encaixando num espaço vazio mas muito restrito, com aquela inquietação sarapintada dos orientais. Essa multidão mergulhada ora no terror, ora em alegria excessiva, lembra em alguns momentos os contornos flamejantes, o movimento recortado de um quadro de El Greco. A compulsão dessas massas não tem nada em comum com o mecanismo que domina uma enenação de figurantes em Lubitsch, nem com o agrupamento geométrico das multidões de Fritz Lang. O efeito é especialmente plástico quando o ornamental deriva do natural: por exemplo, aquela tomada em *plongée* do tabernáculo da *Thorá*, e, dos dois lados, a fileira das grandes trombetas sagradas.

Nos interiores, nervuras e ogivas góticas transformadas em meias-elipses oblíquas formam uma espécie de rede cujas malhas enquadram as personagens, dando estabilidade à vibração de uma atmosfera flutuante e às vezes curiosamente “impressionista”, numa estrutura autenticamente *expressionista*.

De vez em quando, há, contudo, o choque expressionista de algumas luzes que jorram como um grito agudo. Por exemplo, a concha violentamente iluminada da escada em caracol nas trevas do laboratório, ou os súbitos raios lançados pelo castiçal de sete braços, ou ainda as faces lívidas, angustiadas, dos fiéis na sinagoga.

★

ladeira e nos corredores, via-se brilhar o lócus de capitéis egípcios iluminados indieramente, enquanto as arcadas estreitas do exterior, modificado por influência gótica, lembravam vagamente o estilo do Coliseu.

É bastante espantoso que a “invasão nórdica”, a chegada de tantos diretores e atores dinamarqueses aos estúdios berlinenses — se abriu caminho para o claro-escuro — não tenha marcado mais profundamente o cinema alemão. A magia branca dos escandinavos foi vencida pela magia negra dos cineastas alemães.

Será que Arthur von Gerlach, diretor alemão, pôde criar CRO-NICA DE GRIESHUUS, um dos raros filmes alemães em que sentimos o ar livre e a poesia nostálgica de um filme sueco, porque o extraiu de um conto tipicamente nórdico de Storm, escritor de Slesvig (por muito tempo possessão dinamarquesa)? Nem o roteiro um pouco melodramático, com subtitulos pesados, elaborado por Thea von Harbou, a Vicky Baum do cinema alemão, nem o castelo amolgado à maneira expressionista (ertido no vasto terreno de Neubabelsberg) conseguiram atenuar aquela melodia de *Ballade* de Paul Wegener. lancólica, que emana igualmente dos *Märchenfilme* de Paul Wegener.

A *Lüneburger Heide* da Alemanha do Norte oferece um quadro natural de landas desoladas a essa sombria história de amor infeliz, fratricídio e expiação. Nas planícies de arbustos enegrecidos e lacetrados pela tempestade, galopam, como em enormes atrescos equitres esculpidos contra um céu pálido, cavaleiros com longos casacos cujas pregas se inflam ao vento; as cavalgaduras empinam: movimentos, o vendaval do coração e da natureza se confundem. Nos interiores, trevas, luzes, aparições em sobreimpressão tecem um denso véu. É a continuação perfeita do claro-escuro sobretudo “impressionista”, que já se encontrava em O GOLEM, e que o FAUSTO de Murnau levará à perfeição.

AS SINFONIAS DO HORROR

Deixem para nós, alemães, os horrores do delírio, os sonhos febris e o reino dos fantasmas. A Alemanha é um país propício às velhas feiticeiras, às peles de urso morto, aos golens de qualquer sexo e principalmente aos feldmar-chais como o pequeno Cornelius Nepos, que, de nascença, é uma raiz que os franceses chamam de Mandrágora. Só do outro lado do Reno podem medrar tais espectros; a França nunca será país para eles (...).

Heinrich HEINE, *A Escola Romântica*, 1833.

Resta-nos falar da fonte inesgotável de ejetos poéticos na Alemanha: o terror, as almas do outro mundo e os feiticeiros agradam tanto ao povo quanto aos homens esclarecidos.

Madame de STAËL, *Da Alemanha*.

NOSFERATU (1922).

O império do duplo.

O burguês demoníaco.

Devese o singular prazer que experimentam os alemães em evocar o horror, além de a certas tendências sádicas, ao desejo excessivo e muito germânico de submissão a uma disciplina? Em *Poesia e Verdade*, Goethe deplora “o infeliz princípio pedagógico que tende a livrar as crianças, desde cedo, do medo do mistério e do invisível, acostumando-as a espetáculos aterrozantes”.

Num romance de Karl Philipp Moritz, escritor do século XVIII e precursor dos românticos, vemos o garotinho Anton Reiser passar horas penosas acordado, por causa de um *Märchen* angustiante: o do *Homem sem Mãos*, que desce pela chaminé quando o vento sopra. À noite, na cama, o menino brinca de representar, com uma sensação de singular volúpia, a decomposição do próprio corpo e toda a degradação que a morte o fará sofrer.

Da mesma forma — e nisto semelhante ao jovem William Lovell de Tieck, que sonha em assassinar seus amiguinhos —, a maioria das crianças alemãs se deleita com os contos de horror. “Nada me agradava mais”, diz E. T. A. Hoffmann na voz de Nathanael, herói trágico de seu conto *Sandmann*, “que ouvir ou ler histórias horripilantes de fantasmas, feiticeiras, anões (...)”. Nathanael não se cansa do conto do vendedor de areia, que à noite joga areia nos olhos das crianças que ainda não dormiram, levando para a lua os olhinhos exorbitados e ensanguentados para dá-los de comer a seus filhotes, que, encolhidos no ninho, espertam avidamente o retorno do pai, com seus bicos curvos como de coruja.

Que dizer ainda da criança mencionada por Eichendorff em *Abnung und Gegenwart*? Ela saboreia o Märchen cruel que lhe conta a ama — a história de um pobre menino, que tem a cabeça cortada quando a madrastra fecha a tampa de um baú sobre ele — com um estranho leite, e treme de prazer (!) ao contemplar o cair da tarde sangrenta, atrás da escura floresta. Ambigüidade curiosa da alma alemã (será uma característica apenas do romantismo?): “*Criamos Märchen*”, diz Ludwig Tieck, “porque preferimos povoar o vazio monstruoso, o horrível caos”.

É muito natural que os hitleristas tenham preferido Schiller — o poeta nacional — a Goethe, cidadão do mundo, tão pouco “seguro” apesar de seu *Fausto*, do qual Spengler fez o símbolo do homem germânico. Em 1826, a propósito do *Fausto*, Goethe contou a Eckermann que se utilizara apenas uma vez da “feiticaria e do diabolismo”, e que a seguir, satisfeito por ter digerido a herança nórdica, fora se sentar à mesa dos gregos.

Schiller, por outro lado, precursor dos românticos com seu *Geistesober* (O Visionário), tem predileção pelas imagens tenebrosas. De fato, Goethe critica em Schiller “um certo pendor para a crueldade” que se teria revelado já em *Os Bandidos*. Conta a Eckermann que se viu obrigado, na encenação de *Egmont*, a recusar uma inovação bastante sádica proposta por Schiller, que desejava fazer aparecer no fundo da prisão a figura sombria do duque de Alba, mascarado e enlutaado em sua capa, deleitando-se com o efeito que o anúncio da sentença de morte produz em Egmont.

Que cena para um filme!

O título completo do filme de Murnau é *NOSEFERATU, UMA SINFONIA DO HORROR* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*). E, de fato, ao revermos o filme hoje, não conseguimos evitar sermos atingidos pelo que Bela Balazs chamou de “sopros glaciais do além”. Por que razão o terror que emana de CALIGARI nos parece, comparado ao de *NOSEFERATU*, quase artificial?

Em Friedrich Wilhelm Murnau, o maior diretor que os alemães jamais tiveram, a visão cinematográfica nunca é o resultado apenas da tentativa de estilização do cenário. Ele criou as imagens mais estupefacentes, mais arrebatadoras da tela alemã.

Murnau era formado em história da arte; enquanto Lang, retornando às vezes quadros célebres, tenta reproduzi-los fielmente, Murnau deles conserva apenas uma lembrança e, por meio de uma elaboração interior, transforma as imagens em visões pessoais. Quando em *FAUSTO* mostra, brevemente, um pestífero prostrado, trata-se

da imagem transposta do Cristo de Mantegna. E Gretchen, encolhida na neve entre os escombros de uma choupana, com a cabeça escondida sob o casaco e segurando o filho nos braços, não passa da vaga reminiscência de uma madona flamenga.

Procurando escapar, sair de si, Murnau não se exprimiu com aquela continuidade de concepção artística que tanto facilita a análise do estilo de Lang, por exemplo. Mas todos os seus filmes trazem a marca de uma dolorosa complexidade íntima, de uma luta que se travava dentro dele contra um mundo ao qual permanecia desesperadamente estranho. Somente em seu último filme, *TABU*, Murnau parece ter enfim encontrado a paz e um pouco de felicidade no seio de uma natureza expansiva, que abolia o sentimento de culpa inerente à moral européia. Um Gide, desde o *Imoralista* liberto da austeridade protestante e dos escrúpulos com os quais esta o havia marcado, pôde se abandonar a seus gostos naturais. Mas Murnau, nascido em 1888, trazia em si o terror que a ameaça do inumano parágrafo 175 do Código Penal, que se prestava a todos os horrores da chantagem, fez pairar sobre seus semelhantes até a revolução de 1918.

Murnau, artista consciencioso, alemão no bom sentido da palavra, nunca recorreu aos subterfúgios que podem facilitar a tarefa do criador. Por isto, seus filmes parecem um pouco pesados em certas passagens, revelando somente aos poucos o sentido profundo de seu ritmo. Às vezes também, quando é obrigado, sob pressão dos grandes comerciantes da UFA, como em *O ÚLTIMO HOMEM* (*Der letzte Mann*)*, acrescentar um *happy ending* à obra, arremata-a com desdém, acenando os traços de um burlesco vulgar, e se torna tão grosseiro quanto o público que batia nas coxas ao ver *AS FILHAS DE KOHLHIESEL* (*Kohlhiesels Töchter*), filme de Lubitsch.

Temos que admitir, aliás, que o gênio Murnau — creio que no seu caso se permite falar de gênio — tem fraquezas surpreendentes. Este homem tão sensível às vezes cai num mau gosto extraordinário, resvalando facilmente para o *kitsch*. Em *FAUSTO*, por exemplo, imagens adocicadas, perfeitamente enfadonhas, ladeiam visões poderosas, que irradiam vigor criativo. Sua alma feroz, que carrega a pesada herança de uma sentimentalidade tipicamente alemã e de uma timidez mórbida, admira no outro a força muscular e a vitalidade que lhe faltam. Por isto, Murnau permite a Jannings, no papel de Me-

* Este filme foi exibido no Brasil também sob o título de *A ÚLTIMA GARGA-LHADA*. (N. da T.)

fistófeles, as piores fatuidades, e não sabe impor medida à exibência de Dieterle.

Natural da Vestefália, Murnau está totalmente impregnado por esta região de vastas pastagens, onde enormes camponeses criam cavalos de tração de ossatura grossa. Nas composições de estúdio, às quais se vê obrigado, guarda a nostalgia do campo, que dá um sabor selvagem a *TERRA EM CHAMAS* (*Der brennende Acker*), e que percebemos ainda em *AURORA*, rodado nos EUA.

Contrariamente à maioria dos filmes alemães dessa época, as paisagens, os planos da cidadezinha ou do castelo de NOSFERATU foram filmados ao ar livre. Pois não era somente porque as fronteiras estavam fechadas para eles, ou por causa do ódio que inspiravam aos povos vizinhos, ou porque faltavam divisas que os diretores alemães, como Lang e Lubitsch, mandavam construir vastas florestas e cidades inteiras para filmar em estúdio — ou, na pior das hipóteses, num terreno baldio a alguns metros dele. Teriam encontrado sem esforço cidades góticas nas margens do mar Báltico e cidades barrocas na Alemanha do Sul, mas os preceitos expressionistas os desviavam do real.

Murnau, contudo, que fez NOSFERATU com um mínimo de meios, sabia distinguir na natureza a possibilidade de belas imagens: filma a forma frágil de uma nuvem branca que paira sobre as dunas, onde o vento do Báltico brinca com os raros ramos de capim, e fixa a filigrana que as galhadas desenhavam no céu primaveril, invadido pelo crepúsculo. Torna perceptível o frescor de um prado onde cavalos galopam com a leveza maravilhosa de animais livres de arreios.

A natureza participa do drama: por uma montagem sensível, o ímpeto das ondas faz prever a aproximação do vampiro, a iminência da desgraça que fulminará a cidade. Sobre todas as paisagens — colinas sombrias, florestas espessas, céus de nuvens recortadas anunciando tempestade — para, como indica Balazs, a grande sombra do sobrenatural.

Num filme de Murnau, cada plano tem uma função precisa e é inteiramente concebido tendo em vista sua participação na ação. Se percebemos apenas por um instante o detalhe em primeiro plano das velas infladas, este plano é tão necessário à ação quanto a imagem anterior: a tomada em *plongée* das ondas rápidas que conduzem o navio contendo o lúgubre fardo.

O cinza das colinas áridas ao redor do castelo do vampiro lembra, pela sobriedade extrema e quase documental, certas passagens dos filmes de Dovjenko. Alguns anos mais tarde, Murnau, obrigado

pela UFA, a utilizar o *papier mâché*, filmará em estúdio, com a ajuda de maquetes, a célebre viagem aérea em FAUSTO. Nada falta à prodigiosa cadeia de montanhas *Ersatz*, nem abismos ou torrentes cuidadosamente pré-fabricadas; eles só são toleráveis, e às vezes mesmo admiráveis, graças ao talento de Murnau, que dissimula o mesmo com vapores, mantos de névoa, entrelaçamentos de luz trêsteste com vapores, mantos de névoa, entrelaçamentos de luz trêsteste e passados pela neblina, magia à qual os alemães são tão sensíveis e com que sabem jogar tão bem quanto com os raios filtrados de uma lâmpada suspensa num recinto fechado. Todo o grandioso artifício cinematográfico é posto em funcionamento por um homem que conhece a fundo seu ofício — mas que falta sentimentos das extensões cinzentas de NOSFERATU!

O talento de Murnau, ao alcançar a maturidade, saberá criar, em qualquer compartimento do estúdio, a visão arrebatadora das vastas planícies nevadas onde se ergue uma árvore ericada ou a triste nudez de um poste inclinado sobre um tapume demolido, refúgio precário onde Gretchen embala o filho. Da mesma forma, nos estúdios americanos, criará para *AURORA* pântanos de uma desolação tão natural, que o olhar neles passava longamente, antes de descobrir o artifício.

Murnau, que junto com Arthur von Gerlach, criador de *CRO-NICA DE GRIESHUUS*, foi um dos raros diretores do cinema alemão a ter pela paisagem esse amor inato — mais característico dos cineastas suecos —, sempre repudiou o emprego de artifícios. Quando estava filmando *O PAO NOSSO DE CADA DIA* (*City girl*) — nota Theodor Huff —, Murnau se emocionava à exaltação ao sentir a câmara percorrer os trigais do Oregon e deslizar, em plena colheita, por aquele mar de grãos maduros. O advento do cinema sonoro e as torpezas comerciais de Hollywood destruíram esse sonho. Para não assistir às mutilações de seu filme, Murnau fugiu rumo aos mares do sul, rumo a TABU.

A arquitetura de NOSFERATU, tipicamente nórdica — fachadas de tijolos com empenas truncadas —, adapta-se perfeitamente à ação insólita. Murnau não tem que falsear, com iluminações contrastantes, a fisionomia da pequena cidade do Báltico; não precisa abso-lutamente aumentar o mistério das ruínas e praças com um claro-escuro artificial. A câmara de Fritz Arno Wagner, sob a direção de Murnau, se encarrega sozinha de evocar o extravagante pela utilização de ângulos imprevisíveis, que dão ao castelo do vampiro um aspecto de sinistro quando, no pátio, Nosferatu prepara a estranha partida. Que há de mais expressivo que a rua comprida e estreita, espremida entre

as fachadas de tijolos dispostos numa monotonia atroz, filmada em *plongée* de uma janela cujo parapeito atravessa a imagem?

No calçamento grosseiro, gatos-pingados de cartola e sobrecasaca justa avançam lentamente, negros e rígidos, conduzindo aos pares o caixão estreito de um pestífero. Nunca mais um expressionismo tão perfeito será atingido, e sua estilização foi obtida sem que se recorresse ao menor artifício. Murnau retomará o tema em FAUSTO, mas aqui o pioresco dos homens de capuz suprime quase inteiramente a plástica despojada e pura do fantástico lígubre de sua primeira composição.

A câmera de Murnau e Fritz Arno Wagner empreende também a evocação do horror. Lembremos que a figura do Dr. Caligari ou a de César muitas vezes surgiam envidadas, num plano mantido deliberadamente vago, definido por Kurtz como "o plano ideal e puro da expressão transposta dos objetos".

Já Murnau cria a atmosfera de terror com os movimentos dos atores em direção à câmera: a forma horrenda do vampiro avança, com uma lentidão exasperante, da profundidade extrema de um plano para outro onde se torna de repente gigantesca. Murnau compreendeu todo o poder visual que emana da montagem, e dirige com um virtuosismo realmente genial esta gama de planos, dosando a aproximação do vampiro ao mostrar por alguns segundos o efeito que sua visão produz sobre o jovem aterrorizado. Em vez de apresentar gradualmente todo o trajeto, rompe a aproximação com uma porta que se fecha bruscamente, a fim de deter a terrível aparição; e a tomada desta porta, atrás da qual sabemos que o perigo espreita, nos rouba o fôlego.

É verdade que CALIGARI mostra, no começo do filme, o mélico demoníaco caminhando diretamente para a câmera e aprumando o corpo obeso numa atitude ameaçadora: no espaço de um segundo, seu rosto se infla diabolicamente. Mas uma máscara de formato quadrado logo faz desvanecer o efeito. César, ao avançar na tenda ou atravessar o quarto grande e claro de Lil Dagover, ou o robô que do fundo da tela vem em direção a nós em METRÓPOLIS, não são imagens tão violentas quanto a do vampiro que se destaca pouco a pouco das trevas. (Lang saberá tirar proveito da aproximação brusca de uma personagem em direção ao espectador: assim, no primeiro MABUSE, a cabeça deste aparece, de início, pequena e longínqua num fundo negro, para ser repentinamente projetada para frente como por um impulso sobrenatural, preenchendo toda a tela.)

Murnau sabe também fazer vigorar o poder de um movimento

transversal, estendendo-o por toda a superfície da tela: por exemplo, o sombrio navio-fantasma vogando a todo pano no mar agitado e chegando ao porto, carregado de ameaças; ou ainda a silhueta enorme do vampiro, filmado em *contre-plongée*, atravessando lentamente o veleiro para atingir a proa. Aqui o ângulo da câmera lhe confere, além de proporções gigantescas, uma espécie de obliquidade que o projeta para fora da tela, transformando-o numa ameaça quase tan-gível, em três dimensões.

Freqüentemente causa espanto o fato de Wiene, que utilizou em CALIGARI máscaras de formatos variados, nunca ter se servido, para aumentar a impressão de mistério e terror, dos recursos de trucagem que Méliès já empregava. Em A MORTE CANSADA, Lang soube muito bem tirar partido do efeito das sobreimpressões e fusões: a caminhada dos mortos rumo ao grande muro, em sobreimpressão, as transformações diversas e as aparições súbitas mostram que compreendera os recursos de uma técnica capaz de transpor os limites impostos por uma arte bidimensional.

Em NOSFERATU, pesado vivo, os movimentos bruscos da carruagem encantada que leva o jovem viajante ao país dos fantasmas ou os dos caixões empilhados com uma rapidez atroz foram conseguidos pelo processo do "giro de manivela". Os espectros das árvores brancas e nuas que se erguem sobre um fundo negro como carcaças de animais antediluvianos, durante trajeto precipitado para o castelo do monstro, foram obtidos com a inserção de alguns metros de negativo do filme.

Melhor que muitos fanáticos pelo expressionismo, Murnau se utiliza da obsessão pelos objetos animados: no caos assombrado, a maca vazia do marujo morto continua a balançar suavemente; com um extremo cuidado quanto ao despojamento, Murnau indica apenas o vaivém do reflexo luminoso da oscilação contínua e monótona de uma lâmpada suspensa na cabine deserta do veleiro, cujos marinheiros foram todos fulminados pela morte. Murnau ainda utilizará esse jogo de reflexos quando seu Fausto rejuvescido assaltar a orgulhosa duquesa de Parma em seu leito suntuoso: sobre o leito, um lustre oscila; mas rompendo sua discricção habitual com a intervenção de um Mefistófeles "*Woyzeck*", tenderá a um certo realismo, ao filmar a própria lâmpada.

★

O universo fantasmagórico de Hoffmann renasce num filme de Karl Heinz Martin, A CASA VOLTADA PARA A LUZ (*Das Haus zum Mond*), onde vemos um modelador de figuras de cera trazer os estigmas de suas criaturas. Em NARCOSE, cuja ação se passa em nossos dias, há uma personagem que se parece em tudo com Caligari.

O gosto dos cineastas alemães por personagens lígubres chega mesmo a influenciar Lang, em A MORTE CANSADA: o boticário que, à noite, procura a mandrágora, está cercado de elementos macabros; árvores com raízes aparentes e silhuetas retorcidas se alçam como fantasmas. O pobre-diabo (um homenzinho remelento, não admitido à mesa dos burgueses abastados), empeticado com uma pesada pele-rine e uma cartola alongada como os penteados de dimensões excessivas em CALIGARI ou TORGUS, tem um aspecto insólito. Criaturas sinistras — bastante inofensivas, no final das contas — é um prazer a que dificilmente renunciaria um diretor alemão. É assim que Paul Leni, em O GABINETE DAS FIGURAS DE CERA (*Das Wachstüchekabinett*), transforma um bondoso feirante em personagem ambíguo. E por outro lado, será o homenzinho esquisito de GENJINE, de paletó justo, polainas brancas e luvas claras, realmente tão cândido quanto nos quer parecer, quando seu jovem sobrinho desperta de um pesadelo?

Nos autores românticos, acontece freqüentemente de ignorarmos de início se uma personagem, que com o tempo se revelará simpática, não é afinal um malvado demônio. Em *O Pote de Ouro*, de Hoffmann, o arquivista Lindhorst, príncipe dos espíritos benevolentes, assusta o estudante Anselmo pelo olhar que lançam seus olhos cintilantes, girando nas órbitas fundas. Hoffmann, nos diz Heine, via sob cada peruca berlinense um espectro zombeteiro; transformava os homens em animais, e os animais em conselheiros áulicos ou financeiros. É este mundo híbrido, semi-real, que subsiste nos filmes alemães.

Observemos, nos autores românticos, a tendência em situar as criaturas irreais de sua imaginação nos estranhos escalões de uma hierarquia complicada e, por esse intermédio, misturar à minúcia de uma ordem burguesa solidamente estabelecida elementos extraídos inteiramente do corriqueiro e aparentados ao fantástico. Como podemos ter certeza de que um desses senhores que exercem uma profissão bem definida e arvoram um título oficial e muito pomposo, caro aos pequenos Estados secundários da Alemanha, não levam aquela vida dupla tão ao gosto dos espíritos romanesco? Um secretário ou um arquivista municipal, um bibliotecário titular, um conse-

lheiro secreto, um *Obergerichtsrat*, não escondem, sob a aparência de funcionários mais ou menos importantes, algum vestígio de bruxaria que a todo instante ameaça vir à tona?

A luz desses paralelos, compreendemos melhor, nos filmes alemães, algumas personagens cuja vulgaridade lembra a bufonaria dos jornalecos de que a Alemanha é pródiga. Em A MORTE CANSADA e O ÚLTIMO HOMEM, Lang e Murnau se comprazem em mostrar a grosseria dos pequenos burgueses, abrutalhados pelo excesso de comida e bebida, que aturdem o frescor do ar livre. (Encontramos os mesmos burgueses bêbados em ESCADA DE SERVIÇO — *Hintertrappe* —, de Jessner, e em A NOITE DE SÃO SILVESTRE — *Sylvester* —, de Lupu Pick.)¹

Trata-se ainda do drama da alma dupla de que se lamenta Fausto? E tal desdobramento furioso dilacera um povo inteiro?

Os traços desse “*Doppelgänger, du finst’rer Geist*” são numerosos: em *Titan*, o bibliotecário Schoppe, personagem neurótica, evita lançar um olhar a suas mãos ou pés, temendo perceber que pertencem ao “outro”?² Escutemos também Hoffmann, aterrorizado pelo próprio “eu”, em *O Elixir do Diabo*: “Todo meu ser, transformado num brinquedo cruel do destino caprichoso, rodeado de fantasmas singulares, flutuava sem cessar num oceano de acontecimentos cujas enorimes vagas tombavam estrepitosas sobre mim. Não conseguia mais me reencontrar (...). Sou o que pareço e não pareço o que sou. Enigma inexplicável para mim mesmo: meu eu está dividido em dois”.

O desdobramento demoníaco aparece em muitos filmes alemães: Caligari é ao mesmo tempo o eminente médico-chefe e o charlatão de feira. Nosferatu, o vampiro, dono de um castelo feudal, quer

1. Stroheim, mais ferino, denunciaria em OURO E MALDIÇÃO (*Greed*) a ignóbil voracidade daqueles filisteus germânicos, mal aclimatados nos Estados Unidos. E não é de estranhar quando, num filme aliás demasiado indulgente feito na Alemanha pós-hitlerista, OS ASSASSINOS ESTÃO ENTRE NÓS (*Die Mörder sind unter uns*), um bom pai de família, com um olhar melgo junto à árvore de Natal, manda matar crianças polonesas. Não há mais que um passo entre o porte de capacetes de ferro e a sua transformação em utensílios de cozinha.

2. Em *Herperus*, outro romance de Jean Paul, o herói, Victor, estremece diante das figuras de cera, “essas sombras cor de carne do Eu”; quando criança, de noite na cama, ele tinha o dom de se desdobrar e mergulhar no sepulcro do sono, consciente da distância que o separava daquela “crosta de carne alheia”. E no período expressionista, o herói de *Spiegelwensch* (*O Homem-Espelho*), drama de Werfel, é também submetido à perpétua angústia do “duplo”.

comprar uma casa de um corretor de imóveis, este também imbuído de diabolismo. E a personagem da Morte, em *A MORTE CANSADA*, é ao mesmo tempo um simples viajante à procura de um terreno à venda. Parece que para o alemão o lado demoníaco de um indivíduo comporta forçosamente um contraponto burguês. No mundo ambíguo do cinema alemão, ninguém está seguro de sua identidade, e além disso pode-se muito bem perdê-la no caminho: ³ Homunculus, que é um tipo de *Führer*, chega a se desdobrar voluntariamente; disfarçado de operário, levanta os pobres contra sua própria ditadura. Encontramos o gosto mórbido pelo desdobramento nos dois filmes de DR. MABUSE e, atenuado, em M — O VAMPIRO DE DÜSSELDORF (M), de Fritz Lang.

O rosto glabro, o crânio calvo, horrivelmente nu e quase indecente de Nosferatu, por muito tempo obsedaram os cineastas alemães: no ambiente mais burguês de DIÁRIO DE UMA PECADORA (*Tagebuch einer Verlorenen*), filme feito por Pabst — que, no entanto, foi o campeão de um certo "realismo social" —, o diretor da casa de correção aparece como um irmão de Nosferatu. Vigia atento e obsequioso, ele está em todo canto ao mesmo tempo, como um diabo de caixa-surpresa, demasiado alto, rígido e atetado na sobre-casaca escura, lembrando o enigmático criado — enigmático não se sabe por quê — que Fritz Rasp encarna em METROPOLIS.

A calvície obsedante de Nosferatu, cuja réplica encontramos no homenzinho de GENUINE, parece saída diretamente de *Titan*, o romance de Jean Paul que nos mostra, aparecendo bruscamente entre os beberões abancados na adega de uma taberna (lugar inteiramente favorável, desde *Auerbachs Keller*, às aparições diabólicas), "um desconhecido de cabeça calva como a de um morto, sem sobrancelhas, de faces rosadas mas murchas". Esta personagem enrugada a pele repugnante em caretas convulsivas, de modo que pensamos distinguir a todo instante, sob sua máscara mutável, uma outra personagem. O homem calvo prediz a um dos beberões, o bibliotecário Schoppe, embriagado com o ponche fumegante, que dentro de quinze meses e um dia ficará louco. César em CALIGARI, de forma semelhante, prediz, a um homem muito alegre, a sua morte antes da aurora.

3. O diabo, diz Hoffmann, salpica de espinhos e ganchos as paredes, os berços, as sedes de roseiras, de modo a "deixarmos sempre, ao passar, algumas lascas de nossa cara pessoa".

Titan contém já todos os elementos do fantástico sinistro de que o cinema se apropriará um século mais tarde: o homem calvo monta em Madri... um gabinete de figuras de cera e, ventríloquo hábil, escondido debaixo do casaco negro, ele se dissimula entre seus bonecos; ou então, quando o jovem conde segue o homem calvo ao longo do corredor, percebe no espelho a própria cabeça envolta em chamas.

Notemos o traje singular, ultrapassado e um pouco irreal, das personagens de CALIGARI ou dos burgueses em *A MORTE CANSADA*. O homem demoníaco que compra sua sombra de Peter Schlemihl, o herói de Chamisso, veste uma sobrecasaca cinza, muito *altränkisch*, isto é, à moda francesa antiga; da mesma forma é ultrapassado o terno cinza-chumbo de outra personagem lúgubre, o advogado Coppelius em *Sandmann*, cujo aspecto físico parece prefigurado Dr. Caligari. Em bom número de filmes alemães circulam personagens vestidas com roupas *Biedermeier*, que datam da época confusa na Alemanha, que começa depois da queda de Napoleão e vai até o famoso ano de 1848. É esta época hoffmanniana que filmes como *O ESTUDANTE DE PRAGA* ou *NOSFERATU*, cuja ação se passa em 1838, tentam fazer reviver, ao passo que os burgueses de CALIGARI, de *A MORTE CANSADA* e mesmo de *M* dela apresentam apenas uma reminiscência vagamente adaptada.

O figurino será sempre uma espécie de "fator dramático" para o cinema alemão. Homunculus, criatura nascida de um artifício de laboratório, não parece tomar forma senão pelo contraste do negro de sua capa e cartola com o branco de sua máscara de morte e suas mãos crispadas. O traje do Dr. Caligari, uma capa ondulante que o faz parecer um morego, se introduz na ação propriamente dita em virtude do dinamismo sugestivo e tradicional dos alemães, dados a transformações polimorfas. Em *O ESTUDANTE DE PRAGA*, o Maligno, encarnado por Werner Krauss, assume uma fisionomia ao mesmo tempo de espantalho e demônio, ao aparecer perto de uma daquelas árvores artificialmente retorcidas como as árvores-fantasma de *A MORTE CANSADA*, em meio à tempestade que agita as abas de sua sobrecasaca. O bom burguês de guarda-chuva se transforma, o guarda-chuva aponta como uma arma.

Lembremos também o estudante Anselmo, herói de *O Poite de Ouro*: ao observar o honrado arquibista Lindhorst que se afasta na penumbra do crepúsculo, ele se pergunta, vendo-o planar sobre o vale, em vez de andar, e notando de repente em seu lugar um abutre cinza e branco que se eleva nos ares, se não está sendo vítima de

uma alucinação. Não será isto uma prefiguração de um Scapinelli que muda de aspecto, tornando-se outro simplesmente porque sua roupa se estufa, arqueia e estica como num espelho deformante?

Tais transformações levam ao extremo o fenômeno do desdobramento. Envolvido num casaco de uma cor marron muito particular (1) que volveia ao redor de seu corpo, formando mil dobras e redobras, o homenzinho esquisito de *As Aventuras de uma Noite de São Silvestre*, privado de seu reflexo no espelho por artimanhas diabólicas, salta na taberna e parece se multiplicar — “nos reflexos das luzes, pensamos ver várias figuras superpostas que se agitam como nas cenas fantasmagóricas de Ensler”.

Os autores românticos, como Novalis ou Jean Paul, antecipando o delírio visual e o estado de efervescência ininterrupto dos expressionistas, parecem ter quase previsto os planos encadeados do cinema. Aos olhos de Schlegel, em *Lucinde*, os traços da bem-amada se estumam: “com muita rapidez, os contornos se transformaram, retornaram à forma primeira e se metamorfosearam novamente, até desaparecerem por completo aos meus olhos exaltados”. E o Jean Paul dos *Flegeljahre* assinala: “O mundo invisível, tal como o caos, queria gerar todas as coisas juntas e ao mesmo tempo; as flores se tornavam árvores, depois se transmudavam em colunas de nuvens, em cujo cume despontavam flores e rostos”.⁴

Será presunção declarar que o cinema alemão não passa de um prolongamento do romantismo, e que a técnica moderna quase não faz outra coisa senão emprestar formas visíveis às imaginações românticas?

RUMO A UM EXPRESSIONISMO DECORATIVO

VII

As estilizações expressionistas não têm finalidades decorativas; se tivessem, não passaríamos de um abuso da arte e do mundo.

Paul FECHTER, *Der Expressionismus* (1914).

4. No romance de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, são evocadas estranhas imagens em sobreimpressão.

O GABINETE DAS FIGURAS DE CERA (1924).

A concepção do espaço.

A obsessão por corredores e escadas.

Se Paul Leni, pintor expressionista e cineasta, se inspirou no título O GABINETE DO DR. CALIGARI para o essencial de seu GABINETE DAS FIGURAS DE CERA, não foi por acaso: ele irá ampliar, com seu jeito jovial e com a ajuda de uma técnica mais apurada, aquele ambiente de feira tão propício aos mistérios. Cenógrafo experiente, Leni compreendeu igualmente que os trajes e cenários variados podem tornar atraentes as imagens de um filme; adotará, assim, a fórmula que Lang escolhera para A MORTE CAN-SADA: três episódios que se passam em épocas e países diferentes.¹

Em FIGURAS DE CERA, o estilo de Leni, que iria evoluir a seguir, a partir de sua viagem aos Estados Unidos, ainda não se firmou. Mais que Lang, ele varia os elementos que utiliza segundo o ambiente de cada episódio.

Os cenários estudados como se fossem de massa, no episódio da mulher do padeiro, apresentam, por toda parte, curvas, paredes arqueadas e fluidas: corredores, escadas (vagamente inspiradas no GOLEM), colunatas imprecisas e moles, desprovidas de arcabouço,

1. Leni, pintor e cenógrafo expressionista, desenhista de cartazes, cenógrafo do teatro de Reinhardt, já tendo feito também filmes, como A BELA ADORMECIDA (*Dornröschen*), O PRINCIPE CUÇO (*Prinz Kuckuck*), A CONSPIRAÇÃO DE GENOVA (*Die Verschwörung von Genua*) e, com Jessner, ESCADA DE SERVIÇO, prevista inicialmente para O GABINETE DAS FIGURAS DE CERA um quarto episódio, "Rinaldo Rinaldini", herói cuja efígie de cera ainda vemos sob a tenda.

tomam o aspecto de algo como um amontoado de moluscos, cuja matéria estivesse prestes a ceder ou ressaltar ao menor contato. Estes cenários estão sabiamente harmonizados com o físico de Jannings, todo baixo, cuja maquiagem grosseira despersonaliza o rosto, fazendo-o parecer o de um boneco de pimpampum. Envolto num turbante enorme e com o corpo estufado de roupas, como um imenso pião, Harum al Rachid passeia sua pança num Oriente de pacotilha. Kurtz, com muita justiça, assinala uma divergência de estilo: em certos momentos, Jannings é o perfeito ator expressionista, mas tais momentos estão em contradição com outros cuja "comicidade psicológica" beira o naturalismo.

O episódio do czar Ivã, o Terrível, está inteiramente mergulhado num claro-escuro de eflúvios vaporosos, onde grãos de poeira flutuam nas manchas luminosas, e um impressionismo renascente vem atenuar a aspereza dos contrastes expressionistas. O desenho de uma viga de festões nacarados inscreve seu molde na penumbra. De toda essa vaporosidade emerge uma porta, um ícone precioso cujo aspecto multicolorido adivinhamos, e bruscamente nela se desenha a cartacha reluzente e fria de um leito pomposo.

Certos detalhes arquitetônicos dos dois primeiros episódios revelam a habilidade de Leni enquanto cenógrafo: a curvatura das cúpulas orientais, por exemplo, anima o abundante contraponto dos pesados turbantes que usam os cortesãos do califa; de repente, surge a cidade de Bagdá, toda em curvas leves e transparentes, mas achada como a cidadezinha esquematizada de CALLIGARI, tantas vezes comparada às arquiteturas dos quadros de Lyonel Feininger. Da mesma forma, as cúpulas russas, bulbos desprovidos de estrutura aparente, são elementos pura e exclusivamente decorativos; encontramos-os em toda parte, ora ladeando o portão do palácio, ora dissimulando numa sala a entrada de passagens secretas.

Por outro lado, Leni não evita o clichê da choupana russa de vigas pesadas e teto baixo. Mesmo no palácio do czar é preciso se abaixar, não bastassem em toda parte os portais de arcos pesados e baixos; a sala do Voivoda, de proporções ao mesmo tempo maciças e restritas, que abriga todos os convidados de um casamento, os irá apertar, comprimir, sufocar.

Trata-se de compreender o alcance desse estilo: os tetos baixos, as abóbadas fazem com que os corpos se inclinem, se curvem bruscamente, obrigando-os a movimentos abruptos, gestos interrompidos que descrevem aquelas curvas ou diagonais extravagantes ditadas pelos princípios expressionistas. Se no episódio do califa o expres-

sivo se restringiu principalmente aos cenários, no russo ele se refugiou inteiramente nas atitudes das personagens: o czar sangüinário e seu conselheiro costeiam um muro, com o peito jogado para frente e a linha do corpo quebrada, formando paralelas cuidadosamente estilizadas.

Alguns anos mais tarde, Leni retomará esta atitude em O HO-MEM QUE RI (*The Man who Laughs*), filmado nos Estados Unidos, no qual mostra um rei da Inglaterra que desliza ao longo de um corredor exatamente da mesma maneira, acompanhado de seu bobo sádico.

Em todo o episódio russo, Leni buscará essa arquitetura que impede os corpos de evoluírem normalmente e obstrui o natural desenvolvimento dos gestos. Quando não dispõe de abóbadas ou portais baixos, ele ergue uma caixa de escada estreita e profunda, cujas paredes cheias de ameaças estreitam ainda mais o espaço. A própria câmara de tortura do amplo palácio não passa de uma escada em declive íngreme, que proporciona ao czar, graças a seus degraus, uma visão extensa dos diversos aspectos de suas vítimas.

IVÃ, O TERRÍVEL, filme de Eisenstein, comprova a influência exercida pela estilização decorativa do filme de Leni. Eisenstein se inspirou nele ao dispor os corpos na tela, reduzindo-os a ornamentos e fixando seus gestos numa abstração sabiamente elaborada.

★

Haveria muito a dizer dessa marcada predileção dos alemães pelas escadas. A atração que exerce igualmente sobre eles o mistério dos longos corredores escuros e desertos — multiplicados por um von Gerlach em seu filme VANINA, e utilizados ainda por Paul Leni em O GATO E O CANÁRIO (*Cat and Canary*), filmado nos Estados Unidos — se explica mais facilmente. O corredor é, sob todos os aspectos, o lugar ideal para o jogo do claro-escuro: "percorremos longos corredores de abóbada elevada", diz Hoffmann no conto *O morgadio*; "a luz vacilante que Franz trazia projetava clarões singulares nas espessas trevas. As formas vagas dos capitéis, pilares e arcos coloridos muitas vezes surgiam como que suspensas no ar. Nossas sombras gigantescas avançavam ao nosso lado e deslizavam, nas paredes, sobre as imagens fantásticas, que pareciam tremeter e se agitar (...)."

Deixemos aos psicanalistas o cuidado de descobrir no gosto por escadas e corredores todos os recalques que lhes agradem. Não poderíamos, contudo, admitir que as escadas representam para o

psiquismo dos alemães, mais fascinados pelo *Werden* (o "devenir") do que pelo *Sein* (o "ser"), uma ascensão, e que os degraus significam os seus estágios? E não nos será permitido pensar, se considerarmos o respeito pela simetria tão manifesto no alemão, que, por aproximação, a simetria de uma escada adquiere para ele uma aparência de equilíbrio, de harmonia?

É possível, por outro lado, que o alcance dessas imagens, tantas vezes recorrentes, não ultrapasse a finalidade meramente decorativa; *Wiene* explora, ainda em *GENUINE*, o poder alucinante daquela primeira escada em caracol de *CALIGARI*, que dá ao espectador a impressão de estar escalando degraus infinitos.

A escada, em determinados filmes alemães, tem tanta importância quanto a que os cossacos descem em *POTEMKIN*.

Mas será mesmo necessário que as perseguições do episódio oriental, em *A MORTE CANSADA*, se dêem em inúmeras escadas (*Leni* repete esta perseguição em seu episódio "Harum al Rachid")? E que *Lang* mostre, ainda sobre degraus, em *A VINGANÇA DE KRIEMHILD* (*Kriemhilds Rache*), algumas vítimas prostradas, fazendo descer por eles os últimos sobreviventes, *Hagen* e *Gunther*? Será somente para acentuar o pitoresco da cidade medieval que *Murnau* situa a cena dos pestíferos, em *FALUSTO*, nos degraus de um interminável lance de escada?

No livro *Akinelle Dramaturgie*, lançado em 1924, *Herbert Ihering*, conhecido crítico de teatro, procura analisar o sentido dos famosos *Jessenreppen*, aquelas escadas estilizadas que *Leopold Jessner*, diretor célebre, dispunha no palco — e das quais, aliás, fez uso abundante na encenação de *Fausto*. Os que argumentam — explica *Ihering* — que escadas, terraços ou arcadas não são lugares de ação, não compreendem que se deve interpretar estes elementos, já que a "divisão do espaço" é uma "função dramaturgica", e não se trata aqui de obter um efeito pictórico. Sabemos muito bem, acrescenta, que o desfiladeiro em *Guilherme Tell* não é uma escada, e que a ação de *Ricardo III* não se desenvolve sobre degraus. Se *Jessner* os introduz, é porque neles descobre possibilidades novas para as atitudes das personagens, para a estrutura, divisão e coordenação das cenas e dos grupos, e porque sabe que as palavras e os gestos devem ser *raumbildend*, isto é, devem construir o espaço, criá-lo.²

2. Numa das melhores análises do expressionismo alemão jamais feitas por um estrangeiro, *Le Théâtre Allemand d'aujourd'hui* (1924), *René Lauret* interpreta de modo completamente diverso as famosas *Jessenreppen*: *Jessner*, explica

O que o alemão chama de *Raum* é, aliás, uma concepção entre metafísica e real: o *Bühnenraum*, que os críticos comentarão com frequência, pode significar tanto o espaço limitado que o olho do espectador percebe, quanto a idéia de um espaço ilimitado, criado em cena pelo ator e pelos prolongamentos da imaginação. Aqui como lá, o corpo do ator "constrói o espaço"; os degraus permitem a expansão do "dynamismo liberado" do ator.

Al está o verdadeiro significado — deixando-se de lado o conteúdo psicanalítico de tal preferência — da importância das escadas nos filmes alemães.

★

O episódio mais expressionista de *FIGURAS DE CERA* é incontestavelmente o de *Jack*, o *Estripador*: os ângulos se dobram com flexibilidade, as superfícies se curvam numa transformação ininterrupta, como num imenso caleidoscópio, e as paredes oblíquas cedem sem jamais revelar seu segredo. É o caos das formas: triângulos e rombóides rompem o espaço; cascatas de luz bruscamente derramadas se chocam a uma infernal escuridão: a sucessão desses objetos que perderam toda relação entre si, todo elemento de comparação, é perfeitamente incoerente, sua forma não apresenta qualquer ponto de apoio. Em meio a esse turbilhão tumultuoso do cenário, flutua o fantasma de *Werner Krauss* (*Jack*, o *Estripador*), intangível, sem ossatura. Assim como o espaço, o solo não tem limites, dissolve-se sob os passos, fende-se, comprime-se, torna-se irreal. A toda-gigante e o carrossel tornam-se por alguns instantes formas decorativas, que projetam sombras semelhantes a aves de rapina.³

Lauret, utilizava escadas não somente para variar a disposição dos grupos de personagens, mas também para caracterizar simbolicamente os estados de espírito, para exprimir visualmente a exaltação ou a depressão. Empregava-as também no decorrer dos diálogos para enfatizar a superioridade ou inferioridade psicológicas ou sociais das personagens, colocadas em níveis diferentes para assim concretizar a distância que as separava. Trata-se portanto, para *Lauret*, de um símbolo, semelhante ao que descobrem *Paul Rotha* e *Kracauer* na imagem do inabordable secretário, empoleirado num tamborete alto, em *CALIGARI*.
3. A ação principal se passa à noite, numa barraca de feira do *Luna Park*. Tendões com sombras misteriosas, inúmeras placas luminosas, o carrossel, uma enorme roda-gigante girando no turbilhão de lâmpadas elétricas, tudo isto, multiplicado pelas sobreimpressões que invadem a tela como teias de aranha,

No entanto, apesar de seu virtuosismo manifesto, o filme marca uma regressão, e esse último episódio é uma prova evidente: mesmo quando Jack, o Estripador, avança, cheio de ameaças, mesmo quando os cenários se abrem como portas de correr, o efeito de profundidade está ausente, não sendo maior aqui do que em CALIGARI. Além do mais, uma espécie de perfeição fixa, a composição demasiado refinada, o manierismo excessivo correm o risco de incomodar o espectador. O expressionismo meramente "decorativo" resulta no mesmo impasse em que soçobrou GENUINE.

Todavia, essa última parte evoca um pouco algumas encenações teatrais da época expressionista em que o espaço era desenhado por rombóides e triângulos que se entrecortavam. Se passarmos o filme a 16 quadros por segundo, portanto na cadência do mudo, distinguiremos na película em sobreimpressão imagens de ruas desertas de um subúrbio equívoco — lugar ideal para Jack, o Estripador —, que esconde ao mesmo tempo o movimento ascendente dos triângulos e rombóides: em suma, isto alcança o auge do expressionismo.

Nos Estados Unidos, Paul Leni compreenderá que é preciso intensificar a atmosfera e ir além do mero deleite barroco com a superabundância das formas. O cenário não é mais um jogo ou um subterfúgio: faz parte da ação. (Em O GATO E O CANÁRIO, o comprido corredor sombrio, as cortinas claras que se fecham diante das inúmeras janelas, a forma negra da governanta enigmática, em primeiro plano, segurando um candeeiro e projetando uma sombra espessa, todos estes detalhes provocam um horror indizível.) Leni, que aprendera a dominar o cenário, realiza então filmes que se aproximam do universo de Hoffmann. Já não precisa mais dos acessórios fáceis do horror que os filmes do "gênero" utilizam.

atesta o caminho que o cinema alemão percorreu a partir da abstração um tanto seca da festa de feira de CALIGARI. O terceiro episódio, ao contrário dos dois outros que são simplesmente intercalados no relato, dá continuidade à ação principal: o pesadelo do jovem poeta que adormece, em vez de escrever a história das três figuras de cera.

A DIREÇÃO DE MULTIDÕES

A cultura fáustica é uma cultura da vontade (...). É o "Eu" que surge na arquitetura gótica; o pico das torres e os contrafortes são "Eus", e toda a ética fáustica é uma ascensão.

Oswald SPENGLER, *A Decadência do Ocidente.*

METRÓPOLIS, de Lang (1926).

Influência dos coros expressionistas e de Piscator.

Muitas passagens de METRÓPOLIS hoje nos parecem ultrapassadas e até vagamente ridículas, principalmente nas partes em que o sentimental se une ao monumental.¹ Lang ainda não chegou à simplicidade de M, onde a realidade, de modo muito natural, adquire ressonâncias estranhas.

Para distinguir a beleza plástica e luminosa dos planos de METRÓPOLIS é preciso, como para com tantos filmes alemães, saber ir além dos obstáculos que o entravam.



A simetria de A MORTE DE SIEGFRIED produz um ritmo lento, inexorável, como a fatalidade que paira sobre esta epopeia

1. As cenas que se passam no imenso escritório, com alguns atores perdidos na grandeza do cenário, não têm o mesmo poder que a das massas operárias. O jardim demasiado suave onde brincam os filhos dos ricos e o estádio muito hitlerista onde se exercita a juventude dourada, bem como a casa de prazeres onde evolui a falsa Marta contrastam com a sobriedade da cidade subterrânea. Da mesma forma, a reconciliação superficial dos operários de mãos calçadas com o patrão insensível, obtida graças à intervenção do filho deste, colocada sob o *slogan* "coração mediador entre o cérebro dirigente e o braço laborioso", vem diretamente da UFA e de Thea von Harbou, então colaboradora infelizmente demasiado preponderante de Lang. Seu sentimentalismo, seu gosto deplorável pela falsa grandeza a farão naufragar rapidamente nas trevas da ideologia nazista.

bárbara. Mas quando se trata de dirigir as multidões de METRÓPOLIS, o ritmo torna-se dinâmico. Além do espírito de observação, Lang tem o dom de assimilar o que viu de modo muito pessoal: Max Reinhardt dirigindo suas tropas de figurantes na ampla arena do *Grosses Schauspielhaus*, as manifestações do teatro expressionista e do teatro de Piscator — a aglomeração dos corpos, a *Ballung* dos *Sprechbühre* (coros falados) e os desdobramentos das massas nos íntimos andaimas da cena.²

A multidão dos *Sprechbühre* tornava-se uma massa compacta e escura, muitas vezes quase amorfa, submissa a um movimento pesado e automático do qual, a intervalos ritmados, se destacava uma personagem, uma espécie de corifeu de coro, como nas tragédias gregas. Para Piscator, imbuído da encenação russa, o homem anônimo dos expressionistas fazia parte de uma coletividade, seu corpo exprimiava uma vontade palpitante e contida. Diretor por excelência num século devotado à técnica e a uma concepção essencialmente construtiva, Piscator chegava mesmo a transformar o figurante em elemento arquitetônico antes de projetá-lo de novo num arremesso de preferência cuneiforme, sozinho ou junto com a massa dos outros corpos. Primava em fazer o figurante ficar inclinado, em mantê-lo numa postura de tensão exaltada, semelhante à que almejavam os diretores expressionistas, dos quais se distinguia sobretudo por não evitar abso- lutamente os movimentos transitórios.

Seu filme *A REVOLTA DOS PESCADORES* (1934), rodado na URSS, conserva alguns traços desse patético expressivo: a personagem principal, por exemplo, ao descer uma passarela em companhia dos grevistas, pára por um momento, com os ombros enrijecidos, o peito inflado, as pernas separadas numa atitude heroica de desencanto ao mesmo tempo enérgico e tenso — como vemos ainda hoje nos cartazes alemães de publicidade, enaltecendo um medicamento qualquer para devolver o vigor aos neurastênicos. Kurtz já dissera: as figuras dos filmes alemães estão sempre *in geistiger Fechterstellung*, isto é, espiritualmente na postura de ataque do esgrimista.

2. Lang estava menos próximo de Karl Heinz Martin — cuja encenação explosiva provocava o rompimento das formas, graças a um jogo de iluminações visivelmente contrastadas, e que utilizava arcadas e pontes que terminavam abruptamente sobre abismos. Ao escolher para *A MORTE DE SIEGFRIED* uma arquitetura monumental, estava sob a influência de Leopold Jessner, que costumava coordenar ou subordinar a sóbrias simetrias as diferentes partes de uma cena sobre um palco em desníveis harmoniosos.

No que concerne à manipulação de multidões na tela, Lang tivera contudo um predecessor: Otto Rippert, que dirigiu em 1916 o famoso *HOMUNCULUS*. Aqueles para quem o cinema alemão começa em CALIGARI deveriam ver um episódio desse filme notável, que passou quase despercebido. Contém, além do claro-escuro, todos os elementos daquilo que será o cinema alemão nos quinze anos seguintes. As atitudes de Olav Foenns no papel de Homunculus, aqueles gestos bruscos, aquela máscara de esgares prenunciam a interpretação adotada por Kortner em *ESCALADA DE SERVIÇO* ou *SOMBRAS*, bem como a de Klein-Rogge em *METRÓPOLIS*. Mas a influência de *HOMUNCULUS* sobre *METRÓPOLIS* se revela principalmente em certos movimentos de massa, que lembram com muita precisão a multidão excitada que se levanta contra Homunculus e depois se desdobra em triângulo, numa corrida rumo à escada. As semelhanças entre Rippert e Lang saltam aos olhos: Lang, aliás, trabalhou algum tempo com Rippert, compondo os roteiros de seus filmes.

Para descrever as massas dos habitantes da cidade subterrânea em *METRÓPOLIS*, Lang utilizou com felicidade a estilização expressionista: seres privados de personalidade, com ombros arqueados, acostumados a baixar a cabeça, submissos antes de lutar, escravos vestidos com roupas sem época. Notemos a estilização extrema durante a troca de turnos e o encontro de duas colunas que andam num passo rítmicamente marcado. Ou ainda o bloco de operários amontoados nos elevadores, sempre de cabeça baixa, sem existência pessoal.

Os cubos das casas, dispostos em ângulos, as fileiras uniformes de janelas ou algumas portas oblíquas, diante das quais há sempre o mesmo número de degraus, reforçam a monotonia da cidade subterrânea; as *Mittelkaserne* (habitações populares semelhantes a casernas) compõem um fundo perfeitamente adequado à distribuição mecânica das massas sem individualidade. As câmeras de Freund ou de Rittau não tomá-las enquanto atravessam o pátio onde se dará, a seguir, a célebre cena da inundação. E eis que as massas se desdobram num escalonamento que segue as regras dos coros expressionistas: evoluem em várias divisões, retangulares ou romboidais, cuja absoluta nitidez de contorno nunca será perturbada por um movimento individual.

É com a mesma perfeição mecânica que se desdobra o cortejo das vítimas do Moloch: a grande fachada da central das máquinas se transforma e ganha a fisionomia do deus devorador (reminis-

cência de CABIRIA); o desfile de divisões retangulares dispostas com igual distância entre si — desdobramento regular que já havíamos notado entre os guerreiros de SIEGFRIED³ — será arrastado para a boca voraz.

★

Os habitantes da cidade subterrânea são automátatos, muito mais que o robô criado pelo inventor Rothwang. Suas pessoas se coadunam inteiramente com o ritmo das máquinas complicadas: os braços se tornam raios de uma roda imensa, os corpos, aninhados nos buracos na superfície da fachada da central, representam a agulha animada por um movimento de relógio. A estilização transforma o humano em elemento mecânico: nos compartimentos dos dois andares, a diagonal de cada corpo aponta sempre para uma direção oposta à do vizinho. As leis da "formação do espaço" aplicam-se também ao corpo, esclarece Kurtz, pois é antes de tudo o corpo humano que confere sua plástica à estrutura cênica.⁴

Além desses homens-máquina, Lang procura cada vez mais encaixar um grupo de figurantes num quadro geométrico. Em A MORTE DE SIEGFRIED, o corpo humano era muitas vezes um elemento do cenário; em METRÓPOLIS, torna-se fator básico da arquitetura em si, fixado junto com outros corpos num triângulo, numa elipse, num semicírculo.

Porém esta estilização geométrica, último vestígio da estética expressionista, nunca conduz o diretor a uma obra rotineira. Suas multitudes, mesmo "arquitecturadas", permanecem vivas, como a pirâmide de braços que se elevam em súplica durante a inundação, ou a penca de crianças agarradas ao corpo de Maria, na última ilhota de concreto ainda não submersa pela inundação. Esse agrupamento em pirâmide (que reaparece na mistura cuidadosamente uniformizada das mãos ávidas estendidas para a aparição da falsa Maria, montada na besta apocalíptica, ou no auto-de-fé do robô) é às vezes substituído por um grupo triangular que, por um efeito de perspectiva, tem a ponta alongada na tela, como na cena de revolta num episódio de HO-

MUNCULUS. Lang emprega repetidamente essa técnica: por exemplo, as crianças que afluem para a ilhota, os operários que se arrojam para destruir a central ou para capturar o robô. Assinalemos enfim o cortejo de operários, que marcha para o portal da catedral, encabeçado pelo contramestre (ponto culminante do triângulo), encarnado por Heinrich George.⁵

Há momentos em que a estilização extrema dos agrupamentos se distende um pouco: nas catacumbas, quando os operários escutam a falsa Maria, é a primeira vez que estas personagens tomam um aspecto mais individualizado, apesar da violenta deformação expressionista dos rostos. Acontece também dos grupos cristalizados se animarem até se tornarem parte integrante da ação, como na cena em que os operários da Torre de Babel avançam em cinco filas convergentes pelos canteiros em meia-estrela. Na mesma passagem, o aspecto dos revoltosos que se arremessam para o alto da escada onde o eleito se mantém em êxtase, com os braços para o céu, evoca o choque das massas dirigidas por Piscator.⁶

★

Em METRÓPOLIS, como em todos os seus filmes, Lang manipula admiravelmente a iluminação: a cidade do futuro aparece como uma soberba pirâmide, um acúmulo de arranha-céus que lançam pavias de luzes. É um maravilhoso artifício de projetores e truagens, onde se desenham, como os quadrados brancos e pretos de um tabuleiro de xadrez, as janelas iluminadas e as faces sombrias dos muros; radiações luminosas irrompem por toda parte, cintilantes e

5. O semicírculo formado pelos operários em revolta ao redor das ruínas fumegantes das máquinas faz parte da ação; já a tomada em *plongée* da praça, onde os operários formam um círculo ao redor do pai angustiado e onde se posta a forma rígida de Rasp como um acusador arrojado, é concebida de modo mais intencional. (Notemos aqui o empréstimo tomado a CALIGARI: Rothwang, ao se tornar louco, carrega Maria por cima do telhado, imitando César.)

6. A geometrização das multitudes é, às vezes, sustentada por uma similaridade de gestos, accentuada ainda pela montagem. Maria, tentando forçar uma lucerna, faz contraponto a Freder, que esmurre a porta da casa misteriosa onde Maria é mantida prisioneira. (Ver igualmente, em FIGURAS DE CERA, o gesto do vizir afiando o sabre, que, graças à montagem, se prolonga no do padreiro batendo a massa. Em O ÚLTIMO HOMEM, o movimento que faz a noiva para adotar o bolo será associado ao do porteiro escovando os cabelos.)

3. E que encontramos em O TRINFINO DA VONTADE, filme de Leni Riefensthal, sobre uma reunião do partido nazista em Nuremberg.

4. Os alemães não tentam criar um tipo, mesmo que seja para exagerá-lo, e sim atingir com a estilização uma forma estereotipada. Nisto diferem dos diretores soviéticos, mais sóbrios.

vaporosas, ou agrupadas em fina chuva de raios. As maquetes da cidade, com suas estradas e pontes que se projetam no vazio, tornam-se imensas. Com a ajuda da *Spiegeltechnik* (técnica de espelhos) de Schüfftan, as casas operárias, das quais somente uma parte da altura total é edificada sobre o tablado, refletem na tela suas fachadas prolongadas.

A luz chega mesmo a dar uma impressão de sonoridade: o assobio da sirene da fábrica é representado por quatro faróis, cujos fechos luminosos se ejetam como gritos. A luz desempenha igualmente um papel essencial na criação do robô, assim como na sinfonia das máquinas, derivada dos filmes abstratos de Leger e Ruitmann. Nesta *fête de laboratoire*, aqui tão útil, alambiques se enchem de uma luminosidade fluorescente, tubos de vidro reluzem subitamente, zigzagues de relâmpagos ou falsas fulguram, círculos de fogo sobem, e as rodas de motores e as alavancas parecem se transformar em brenhas fosforescentes. Graças à iluminação e às sobreimpressões, o turbilhão das máquinas, misturado aos fantasmagóricos arranha-céus espigados, arrasta para um pesadelo febril Fröhlich-Freder, que perde a consciência.

Nas raras vezes em que se distende a atenção permanente que Lang dedica aos efeitos de luz, percebemos de repente que as máquinas não têm praticamente nenhuma razão de ser; compõem apenas uma espécie de fundo movimentado, um acompanhamento, uma espécie de barulho de bastidores; na ruidosa orquestração visual de METROPOLIS — filme mudo — quase escutamoss essas máquinas, assim como as sirenes da fábrica.

Fumaça luminosa subindo da fogueira, vapores das máquinas destruídas, jatos de géiser e cascatas de água onde a luz se infiltra sob os arcabouços de ferragem, efêlvios nevoentos da fábrica cuja espessura as silhuetas dos operários mal conseguem perfurar, nácar dos círios ao redor das cruces erguidas na penumbra da igreja subterrânea, caverna sombria das catacumbas onde a lanterna elétrica do inventor espiona a silhueta fugitiva de Maria e onde, aqui e ali, se arreganha sob o cone luminoso a cara branca de um morto: Lang se serve de tudo isso para aumentar a intensidade da atmosfera, e o pitoresco dá lugar a um *crescendo* dramático.