

A large, stylized number '9' is the central graphic element. It is composed of a white '9' shape with a grey oval cutout in the upper loop and a grey curved shape at the bottom. The background is white, and the bottom portion of the page is a solid grey.

DOSSIÊ

CINEMA SÉCULO 21

Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar

Laura Cánepa

Resumo: O trabalho propõe breves análises dos filmes fantásticos “Die Puppe” (1919), “Orlacs Hande” (1924), “Das Waxfigurencabinett” (1924) e, principalmente, “Schatten” (1923), realizados na República de Weimar, colocando em questão, a partir deles, as principais definições do chamado cinema expressionista alemão. O objetivo é sugerir a possibilidade de olhar-se para esses filmes e para alguns de seus contemporâneos como representantes de uma vertente fantástica ligada ao expressionismo (mas também a outras fontes) que usa a ironia e a autoconsciência de maneira que a memória histórica sobre os filmes do período muitas vezes tentou ignorar.

Palavras-Chave: cinema mudo; expressionismo; cinemafantástico.

Abstract: **About definitions of expressionism: the fantastic genre films of Weimar Republic.** The paper proposes a brief analysis of the movies “Die Puppe” (1919), “Orlacs Haende” (1924), “Das Waxfigurencabinett” (1924) and, especially, “Schatten” (1923), held in Weimar Republic, putting in question the main definitions of the so-called German expressionist cinema. It suggests the possibility of looking to these films and some of his contemporaries as representatives from a fantastic point of view linked to expressionism (as well as other sources) that uses irony and self-awareness often ignored by the historical memory of the movies of this the period.

Keywords: silent movies; expressionism; fantastic cinema.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo levar adiante o que tem sido uma inquietação recorrente em minhas pesquisas sobre o cinema fantástico: trata-se de apontar os limites e as contradições das definições canônicas sobre o cinema expressionista alemão, tido como representante fundamental do gênero fantástico cinematográfico em seus primórdios. Embora muitos problemas de conceituação referentes ao expressionismo já venham sendo apontados e discutidos há décadas no ambiente acadêmico, o fato é que vários deles ainda influenciam as afirmações correntes sobre a mais famosa vertente do cinema mudo alemão, merecendo, assim, nossa atenção.

Este trabalho retoma idéias que já apresentei em outros textos publicados anteriormente: no capítulo *Cinema Expressionista Alemão*, do livro *História do Cinema Mundial* (MASCARELLO, 2008, p. 55-88) e na comunicação *Em torno das definições do expressionismo – O caso de Schatten*, no XVIII Congresso da Compós, na PUC de Minas Gerais, em 2009.

Procuro dialogar com autores que deram contribuições fundamentais à discussão sobre o tema, como Thomas Elsaesser e Ismail Xavier, além de Siegfried Kracauer e Lotte Eisner, esses últimos responsáveis pela visão canônica construída em torno do cinema expressionista nos últimos 60 anos. Mas, principalmente, desejo analisar alguns filmes fantásticos pouco conhecidos do período mudo do cinema alemão que despertaram as inquietações mais importantes aqui apresentadas: *Sombras (Schatten – Eine Nacht Halluzination)*, Arthur Robinson, 1923), *As Mãos de Orlac (Orlacs Hande)*, Robert Wiene, 1924) e *O Gabinete das Figuras de Cera (Das Wachsfingercabinet)*, Paul Leni, 1924). Juntamente com esses, serão mencionados outros filmes mais conhecidos, como *O Estudante de Praga (Der Student Von Prag)*, Stellan Rye, 1913), *A Boneca do Amor (Die Puppe)*, Ernest Lubitch, 1919), *O Gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet Der Dr. Caligari)*, Robert Wiene, 1919), *A Morte Cansada (Der Mude Tod)*, Fritz Lang, 1921), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), entre outros. O objetivo é desafiar certas interpretações correntes a respeito desses filmes, colocando em questão alguns dos conceitos que lhes são aplicados.

A questão do expressionismo

O uso do adjetivo “expressionista” para um grupo de filmes realizados na República de Weimar deriva de uma vertente da arte moderna que surgiu na Alemanha unificada por volta de 1905 e foi muito popular no país logo após a Primeira Guerra Mundial: o Expressionismo, que, segundo a definição do historiador da arte Roger Cardinal, “convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra” (1988, p.25).

Essa preocupação com a significação emocional das obras não era, em si, um fenômeno novo – pois podia ser encontrada em outros movimentos artísticos anteriores muito populares na própria Alemanha, como o Romantismo –, mas teve, na vanguarda alemã do começo do século XX, sua mais veemente defesa, gerando experiências esteticamente revolucionárias, sobretudo nas artes visuais (nas obras de artistas como Ernest Ludwig Kirchner e Vassily Kandinski, que exploravam a distorção expressiva das formas) e no teatro (nas obras de dramaturgos como Reinhold Johannes Sorge e Georg Kaiser, que buscavam a construção do drama unicamente pela experiência interior dos personagens).

Quando chegou ao cinema, por volta de 1920, o Expressionismo já fora absorvido de maneira generalizada pelo pensamento sobre as artes na Alemanha, chegando mesmo a ser ensinado nas escolas de artes. Como nota Mattos (2002, p. 44), naquele ano, peças de dramaturgos ligados ao movimento faziam enorme sucesso nos maiores teatros de Berlim e tinham seus cartazes ilustrados com gravuras expressionistas. Também as principais galerias de arte exibiam com grande destaque obras de artistas expressionistas, vendendo-as muito bem.

Assim, quando começaram a surgir filmes de alguma forma comprometidos com o Expressionismo – principalmente o mais famoso deles, *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene em 1919 e lançado em 1920, tornando-se um dos primeiros produtos culturais de exportação da República de Weimar – já não se podia falar propriamente de um cinema revolucionário, no sentido que se dava ao movimento de vanguarda antecedente, mas sim de um cinema que buscava deliberadamente – e, talvez, contraditoriamente – o *status* comercial de “arte”. Nesses filmes, a “ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera” (XAVIER, 2005, p. 100) acabaria por dar origem a uma série de estratégias marcantes, logo convertidas em estilemas – como a distorção das formas, a iluminação fantasmagórica, a temática irracionalista, a estrutura narrativa instável e o exagero da interpretação dos atores – que se tornariam a marca de uma escola cinematográfica que ficaria conhecida como “expressionista”.

É preciso dizer, porém, que a pauta dos filmes identificados com o expressionismo era, no mínimo, híbrida. De um lado, esses filmes realmente aproveitavam, da pintura e do teatro expressionistas, o arrojo visual e cenográfico, numa busca que poderia ser pelo destaque dos aspectos emocionais das obras ou simplesmente de objetivos ornamentais. De outro lado, muitos desses filmes também apresentavam narrativas mais próximas da literatura de horror do século XIX e da literatura policial de mistério, então muito populares, e já levadas às telas alemãs, desde o começo da década de 1910, numa quantidade significativa de longas-metragens tidos como pioneiros desses gêneros no mundo: *Viver duas Vezes* (*Zweimal Gelebt*, 1912, Joe May), sobre uma mulher desmemoriada seqüestrada por um médico desequilibrado; *O Estudante de Praga* (*Der Student Von Prag*, 1913, Stellan Rye), sobre um jovem que tem um duplo maligno; *Golem* (1915, de Paul Wegener), sobre um comerciante de antiguidades que dá vida a um poderoso boneco de barro; *Homunculs*

(1916, de Otto Rippert), sobre um homem-monstro criado em laboratório; *Heine Warren e a Morte* (*Heine Warren und der Tod*, 1917, Joe May), sobre uma atriz que é obrigada a criar um filho possuído pelo demônio, entre outros – todos eles narrativas seminais para filmes famosos como o já mencionado *O Gabinete do Dr. Caligari*, que tratava de hipnose, insanidade e assassinato serial, além de *Nosferatu*, versão não creditada do romance *Drácula*, de Bram Stoker; *A Morte Cansada*, fábula sobre uma jovem que precisa negociar a vida de seu amado com a Morte, entre outros.

O que se conhece por “cinema expressionista alemão”, portanto, é um conjunto de filmes que dividiram um contexto e uma série de referências, mais do que um projeto comum de vanguarda cinematográfica. Levando-se em conta, ainda, os interesses comerciais que quase sempre cercaram a sua realização – numa época em que o cinema alemão estava quase inteiramente dominado pela UFA¹, o maior truste cinematográfico da Europa na época – pode-se dizer que esse “cinema expressionista” não tinha como única ou maior preocupação trabalhar a expressão livre dos sentimentos envolvidos na concepção das obras, mas, explorar os clichês derivados desse tipo de trabalho artístico em produções cinematográficas industriais feitas com objetivos comerciais bastante claros.

Ocorre que a idéia feita sobre esse conjunto de filmes, especialmente após 1945, tornou-os mais que uma manifestação de cinema com pretensões artísticas num país que se recuperava da Primeira Guerra. Pois, entre esses curiosos filmes e nós, interpõe-se o Nazismo e, possivelmente por isso, o imaginário “pós-Segunda Guerra Mundial” não pôde ignorar aqueles que foram talvez os principais produtos culturais de exportação da Alemanha antes da ascensão de Hitler. Para tentar entender os motivos que levaram ao surgimento de filmes tão misteriosos e sombrios na República de Weimar, dois livros famosos ofereceram explicações que se tornaram canônicas, colocando diferentes problemas e apresentando respostas em diferentes direções. São eles: *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*, do historiador e teórico de cinema Siegfried Kracauer, publicado nos EUA em 1947; e *A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*, da crítica alemã Lotte Eisner, publicado na França, em 1952.

No primeiro e mais conhecido deles, *De Caligari a Hitler*, Kracauer sugeria que os personagens loucos e malignos, tão populares nas telas alemãs logo após a Primeira Guerra, eram protótipos da loucura que tomaria a Alemanha nos anos 1930, jogando o país e o mundo em uma guerra desastrosa. Para o autor, as características presentes nos filmes poderiam ser vistas como sintomas sociais e transmitiam referências políticas e ideológicas na forma de subtextos. Segundo ele – em palavras que se tornariam famosas e seriam repetidas por seus leitores desde então:

¹ Universum Film Aktiengesellschaft, companhia centralizou a maior parte da produção, distribuição e exibição de filmes na Alemanha desde 1917 até a ascensão de Hitler. A mega-empresa anexara, além das três principais produtoras da época (PAGU, Messter e Nordisk), diversas pequenas produtoras, entre elas a Decla Bioscop, responsável pela maioria dos filmes identificados com o expressionismo.

Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico (...) [porque] nunca são produto de um único indivíduo (...) [e] são destinados... às multidões anônimas. (...) O que conta não é tanto a popularidade dos filmes estatisticamente mensurável, mas a popularidade de seus temas pictóricos e narrativos. (...) Assim, por trás da história explícita da Alemanha (...) existe uma história secreta envolvendo dispositivos internos do povo alemão. A revelação desses dispositivos através do cinema alemão pode ajudar a compreender a ascensão e a ascendência de Hitler. (KRACAUER, 1988, p. 17-20)

Por sua vez, em *A Tela Demoníaca*, Lotte Eisner procurava compreender a prevalência dos temas fantásticos no cinema alemão, mostrando o legado romântico e gótico no cinema de Weimar. Elevando seus diretores preferidos à categoria de grandes artistas, ela se concentrou na continuidade de motivos literários e artísticos que persistiram e se transformaram ao longo de mais de cem anos de história estética alemã, traçando a herança do romantismo e de sua predileção por sentimentos extremos, personalidades divididas e fantasias mórbidas. Para ela, parte do cinema alemão dos anos 1920 era o ponto culminante de um longo desenvolvimento “demoníaco”, exacerbado pela perda da guerra, e testemunhado por um caráter nacional voltado ao irracionalismo e mesmo à desgraça (CANEPA, 2008, p. 80). Ficaram igualmente famosas as suas palavras:

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. A hecatombe de jovens precocemente ceifados pareceu alimentar a nostalgia feroz dos sobreviventes. E os fantasmas, que antes haviam povoado o romantismo alemão, se reanimavam tais como as sombras de Hades ao beberem sangue. (EISNER, 2002, p. 17)

Para Thomas Elsaesser, conforme argumenta em seu trabalho *Weimar Cinema and After* (2002, p. 34), a persistência dessas duas versões se deve à construção de um imaginário histórico a respeito do cinema de Weimar que ajudou tanto a popularizar quanto a “demonizar” este cinema. Segundo ele, até as publicações de Kracauer e Eisner, nenhum outro cinema nacional havia sido objeto de tão contundente adjetivação: “sombrio”, “tirânico” e “demoníaco”. Elsaesser (*Ibid*, p. 36) também explica que os dois autores marcaram um momento decisivo de quebra no processo crítico, que até então via o cinema mudo alemão como um modelo estético e político progressista de se fazer cinema. A brusca mudança ocorrida após a Segunda Guerra teria, então, uma explicação: a comunidade internacional desejava compreender como um regime brutal como o nazismo fora tolerado pela maior parte da população alemã e, assim, estava à procura de metáforas e símbolos que explicassem o horror. Fato que levou o cinema a tornar-se, num certo sentido, um duplo tangível da História.

Pontos “fora da curva”

Hoje, esses filmes pedem outro olhar. No presente trabalho, os observaremos como representantes de um incipiente cinema de gênero fantástico que pode ter bebido em várias fontes, tanto do expressionismo como de outras vertentes da arte moderna e do cinema europeu. Vale destacar, no entanto, que o olhar aqui proposto não exclui nem ignora as interpretações de Kracauer e Eisner, que continuam pertinentes e sensíveis, mas procura retirar do primeiro plano o olhar teleológico assim projetado sobre esses filmes, preferindo jogar com a ironia e vê-los como autoconscientes, no contexto em que foram realizados, ao invés de tomados pelo irracionalismo obscurantista que frequentemente se supõe. Nesse sentido, alguns filmes fantásticos alemães menos comentados do período podem nos ajudar a explorar os limites da visão canônica sobre os processos “inconscientes” que teriam levado à exploração do sobrenatural no cinema de Weimar.

Os próprios autores canônicos nos dão pistas a respeito do uso deliberado de narrativas fantásticas pelo cinema alemão daquele período. Além do longo arrazoado de Eisner sobre a herança romântica, Kracauer conta que, em 1921 (ou seja, antes da realização de filmes fantásticos famosos como *Nosferatu* e *Fausto*, de F.W. Marnau), um folheto de divulgação da UFA já dizia que “a força do filme alemão vem do drama fantástico” (1988, p. 98).

Tratava-se, então, de filmes realizados por produtores e cineastas que tinham absoluta consciência do diferencial do cinema de Weimar que estava na moda naquele momento, e que, como veremos em seguida, percebiam facilmente os efeitos, os exageros, as fronteiras e os limites da obsessão pela “irrealidade”. Em filmes como *O Gabinete das Figuras de Cera*, *As Mãos de Orlac* e *Sombras*, por exemplo, percebe-se facilmente a presença de situações fantásticas enganosas que jogam personagens e público dentro de histórias de “desmascaramento” do sobrenatural, e que fazem um claro apelo ao senso de realidade e a uma relação lúdica com o mundo da imaginação.

Esse procedimento não era novo. Aliás, acompanhara as histórias fantásticas desde seu surgimento como gênero específico, no século XVIII. Segundo Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1992), esse gênero surgiu a partir do estabelecimento de um tipo de pensamento moderno que separou os elementos “mágicos” da natureza cientificamente conhecida, apresentando narrativas nas quais fenômenos inexplicáveis pelas leis da ciência provocam algum tipo de hesitação intelectual nos personagens que os testemunham. Tal hesitação, para Todorov, pode levar a três caminhos básicos, que ele identifica como *fantástico-maravilhoso*, *puro* ou *estranho*. No primeiro, pode-se confirmar a existência do sobrenatural, questionando-se as leis da ciência; no segundo, pode-se ficar sem resposta satisfatória, o que leva a um processo de insanidade; no terceiro, dá-se uma explicação racional que desmascara ou traduz o fenômeno desconhecido em termos científicos. Assim, vale lembrar que, embora identifiquemos, geralmente, o fantástico apenas com o primeiro e o segundo modelos, o terceiro também faz parte do gênero.

E as histórias fantástico-estranhas não estiveram ausentes do cinema de Weimar, embora as fantástico-maravilhosas, como *A Morte Cansada*, *O Golem* e *Nosferatu* sejam ainda hoje as mais lembradas. A despeito das atribuições de obscurantismo e misticismo que lhes foram feitas, não foram poucos os filmes fantásticos do período que propuseram um chamado à racionalidade, destoando das análises de Kracauer e Eisner – o que talvez explique o fato de terem sido olhados com menos atenção pelos dois autores.

Um desses filmes foi lançado já em 1919 (portanto, antes de *Caligari*), e por um diretor que nunca teve qualquer compromisso com o que depois seria chamado de expressionismo cinematográfico. Trata-se de *A Boneca do Amor*, de Ernest Lubitch, comédia que já parodiava as muitas histórias de autômatos do cinema e da literatura alemães. O filme contava as aventuras de Lancelot (Hermann Thimig), jovem solteiro e rico, aconselhado a comprar uma boneca em tamanho natural para “treinar” com ela uma vida de casado. Quando a boneca se quebra, ele não percebe que a própria modelo (na verdade, a filha do bonequeiro, interpretada pela comediante Ossi Oswalda) assume seu lugar.

A obra, mesmo baseada em texto de E.T.A. Hoffmann, se apresenta como um divertido “abismo” de encenações: no início, o próprio diretor faz cena para a câmera, mostrando um mundo em miniatura no qual os fatos irão se desenrolar. Dentro desse mundo, o protagonista “encena” para si mesmo uma vida diferente, junto com uma moça que, com o auxílio do pai artista, faz-se passar por um objeto criado artificialmente por ele e que pretensamente cria vida de forma sobrenatural. Além da situação, em si mesma, cômica, nota-se também, neste filme, a ironia em relação às histórias de autômatos como Golem, Homunculus e outras tantas que já povoavam o imaginário cinematográfico alemão desde o começo dos anos 1910, e também uma interessante representação do mundo do cinema e do papel da direção e das trucagens.

Alguns anos depois de sucessos do cinema fantástico-maravilhoso, como o já mencionado *A Morte Cansada*, além da segunda versão de *O Golem* (*Der Golem*, Paul Wegener, 1921), *A Sombra Perdida* (*Der Verlorene Schatten*, Rochus Gliese, 1921), entre outros, mais alguns filmes trariam curiosas reações ao sobrenatural. Num deles, *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), dirigido pelo cenógrafo expressionista Paul Leni (que depois faria uma curta carreira em Hollywood dirigindo comédias de horror) e escrito por Heinrick Galleen (que roteirizara *Nosferatu* dois anos antes), um escritor faminto (William Dieterle) recebe a encomenda de escrever sobre os temíveis vilões que ilustram um museu de cera: o califa Harum Al-Rachid (Emil Jannings), Ivan – O Terrível (Conrad Veidt) e Jack, O Estripador (Werner Krauss). Os três episódios do filme correspondem a cada uma das histórias que ele escreve, mas, aos poucos, a exaustão do rapaz acaba por fazer com que ele próprio passe a existir dentro histórias que está criando, num divertido processo de alucinação. Neste filme, a própria fome do poeta e seu interesse pela filha do dono do museu influenciam diretamente os terríveis acontecimentos imaginados, trazendo à representação dos impulsos irracionais uma grande dose de ironia e, à idéia do museu de cera, um caráter muito mais lúdico do que aterrador.

Outro longa ainda mais emblemático que *O Gabinete das Figuras de Cera* foi *As Mãos de Orlac* (Robert Wiene, 1924), estrelado por Conrad Veidt. O filme, inspirado numa novela policial de sucesso na época, contava o drama de um pianista acidentado que recebe por transplante as mãos de um criminoso enforcado (Fritz Kortner), e acredita estar dominado por elas. O que ele não sabe é que o criminoso não morrerá, mas criará a situação fantástica pelo efeito de sugestão, aproveitando-se do próprio repertório imaginário do pianista para levá-lo a acreditar que herdara as mãos e, junto com elas, as terríveis intenções de um assassino. Neste filme, o desespero de Orlac, representado de maneira tipicamente expressionista e onírica, contrasta intensamente com o final quase anticlimático, no qual toda a situação se esclarece e a vida volta ao normal.

Nos três casos mencionados – *A Boneca do Amor*, *O Gabinete das Figuras de Cera* e *As Mãos de Orlac* –, não apenas os filmes, mas também os próprios personagens, em um procedimento autoconsciente, usam o gênero fantástico e algumas estratégias tipicamente expressionistas com o sentido deliberado de engodo. Pensando-se nesses filmes, parece difícil interpretá-los somente pelo viés dos impulsos irracionais tantas vezes identificados com o cinema de Weimar e postulados com tanta veemência por Kracauer e Eisner.

Exemplo semelhante também pode ser encontrado no filme que desejo analisar com mais atenção neste artigo: *Sombras*, lançado em outubro de 1923 e realizado pelo norte-americano radicado em Berlim Arthur Robison, em parceria com o cenógrafo Albin Grau (tido como criador do “conceito” original do filme e creditado como tal na cópia que circula atualmente em DVD) e com o cinegrafista Fritz Arno Wagner – dupla já reunida, um ano antes, por F.W. Murnau, em *Nosferatu*.

O título original de *Sombras* auxilia o espectador a compreender a idéia que sustenta o espetáculo ao qual irá assistir: *Schatten – Eine Nacht Halluzination*, ou “*Sombras – Uma Alucinação Noturna*”, tratará de um grupo de pessoas que vive uma estranha experiência durante uma festa repleta de tensão sexual e de vários tipos diferentes de entorpecimento.

Como descrevem Kracauer e Eisner em suas rápidas análises, o filme tinha fortes ligações com as experiências expressionistas do período. Kracauer, por exemplo, observa que *Sombras* comungava com as propostas do roteirista Carl Mayer (de *Caligari*, *Genuine*, *A Última Gargalhada*, entre outros), que envolviam “personagens sem nome numa narrativa sem legendas” (1988, p. 137). Já Eisner, comentando a intensidade das interpretações dos atores, lembra que “a deformação expressionista dos gestos é equivalente à dos objetos” (2005, p. 99). Sem dúvida, é também evidente, em *Sombras*, o cuidadoso trabalho de iluminação e cenografia que se aproxima do que Eisner descreve como uma “feérie de laboratoire” (Ibid, p. 65) típica de certos filmes alemães do período, com destaque para a construção do onírico através de efeitos de luz e de dupla ou tripla exposição dos negativos.

A seqüência de abertura de *Sombras*, destinada à apresentação dos personagens (o marido, a esposa, o amante, os amigos do amante, os músicos, os empregados e o artista) traz um espetáculo de sombras captado em estilo de “teatro filmado”, num estilo

exibicionista cujo caráter lúdico e esteticamente excitante se sobressai a qualquer intenção narrativa (embora algumas das imagens sem nexos aí mostradas venham a ser repetidas ao longo da história bastante linear contada depois). Nessa seqüência, cada um dos atores se apresenta em um pequeno palco e tem sua figura deformada por uma série de efeitos de luz que serão reutilizados narrativamente ao longo do filme.

Em seguida, tem início a primeira seqüência narrativa do filme. Nela, um homem vestido como ator mambembe (Alexander Granach) chega, à noite, a uma pequena vila, em cuja casa principal parece estar-se iniciando uma festa. Por trás da janela envidraçada, ele vê um casal se beijando e, do lado de fora, um jovem que os observa, enciumado. Deste momento em diante, o filme abandonará a decupagem de tableau de sua abertura e passará a brincar insistentemente com os diferentes pontos de vista de seus personagens, fazendo desse procedimento sua estratégia principal. Além disso, produzirá equívocos devidos a jogos de sombras, espelhamentos e confusões entre diferentes olhares, originando uma história ao mesmo tempo ambígua e alucinante. Numa das suas mais famosas seqüências, que ocorre um pouco depois da chegada do ator à vila, vê-se o dono da casa e marido ciumento (Fritz Kortner) observar, por atrás das cortinas de uma porta envidraçada, as mãos que tocam a sombra de sua mulher (Ruth Weyher). Em seguida, um plano geral do quarto onde ela está nos mostra o reverso da situação: a mulher, vaidosa, olha-se no espelho, enquanto, alguns passos atrás, seus admiradores desenham no vazio. Mais tarde, o marido também imaginará surpreender o toque das mãos de sua esposa com as do amante, quando, na verdade, elas se unem apenas pelo prolongamento das sombras.

Enquanto a tensão aumenta dentro da casa, o artista mambembe consegue uma forma de entrar e se oferece para promover um espetáculo de sombras chinesas. O marido, acreditando que as habilidades do homem poderão ajudá-lo, deixa-o ficar e impõe sua presença à mesa após o jantar, para constrangimento de convivas, empregados e músicos. É durante a apresentação das sombras que a platéia entediada começará a revelar seus desejos mais profundos. Na escuridão da sala, a dona da casa e seu pretense amante, aos poucos, se aproximam. O marido, desesperado, observa-os com violenta indignação. Então, antevendo a tragédia prestes a acontecer, o artista decide mostrar suas verdadeiras habilidades. Num procedimento hipnótico, sem que seu público perceba, ele inverte as sombras e a posição dos convidados, colocando-os numa espécie de transe durante o qual viverão suas mais inconfessáveis fantasias.

Com esse procedimento, como observa Eisner, o misterioso artista “abre as comportas dos desejos subconscientes de todas aquelas personagens recalcadas que, de repente, se põem a agir segundo suas fantasias secretas” (2005, p. 87). Numa fantasmagoria carregada de significado, continua a autora, “as sombras substituem provisoriamente os seres vivos, que se tornam, neste lapso de tempo, os espectadores imóveis de um destino cada vez mais alucinante, precipitado” (Ibid, p. 97) – como se assistissem justamente a um fantástico e intenso filme expressionista.

A cor sépia, que até então marcara as cenas internas da casa, muda para magenta. Então, essa cor, que parece caracterizar a presença fantástica do artista das sombras, passa a definir o que se passa numa espécie de “realidade paralela”: a mulher corre para o quarto, e seu amante a segue. O marido vai atrás dos dois e consegue vê-los através dos espelhos, flagrando-os em adultério. Então, não apenas as sombras, mas também os espelhos terão um importante papel de revelação/ocultação, colocando-se como o espaço do flagrante dos desejos. Como descreve Eisner, é no espelho que:

... veremos se abrir ou fechar a porta pela qual entra ou sai o amante; neste mesmo espelho, o marido traído perceberá o abraço adúltero e – isto é significativo – não o verás, de início, se não pela sombra projetada através da cortina da porta de vidro. A seguir, o amante, por sua vez, descobre no espelho a presença do marido espião. (...) Após o crime, o marido traído voltará ao espelho, cuja impassível superfície não conservou qualquer sinal da revoltante imagem. (EISNER, 2005, p. 97-98)

Furioso, o marido ordena aos empregados que encontrem a mulher, a amordacem e a levem para a sala de jantar, onde obriga os convidados a matá-la com espadas trazidas de uma sinistra biblioteca. Neste momento, não serão mais os reflexos, mas novamente as sombras que comandarão o espetáculo, antecipando-se e ampliando as ações dos personagens. Com a morte da mulher, o amante se desespera e consegue jogar o marido pela janela, matando-o também.

Então, o feitiço se desfaz. Os personagens acordam do transe, modificados e constangidos. O sépia é retomado. O espetáculo de sombras chinesas ao qual se assistia antes do transe termina com uma encenação de reconciliação entre um casal. O marido e a mulher se beijam, o amante vai embora, assim como os outros convidados e o artista. O dia amanhece, monta-se uma feira em frente à casa. Todos, finalmente, parecem bem.

Ao se assistir *Sombras*, não é difícil lembrar da descrição feita por Ismail Xavier sobre a escola expressionista, pois suas palavras, ao mesmo tempo em que descrevem certos aspectos do filme de Robison, parecem refletir, sobretudo, o filme dentro do filme *Sombras*:

Trabalhando contra a superfície clara, a decupagem clara, o gesto natural e o drama inteligível segundo as leis naturais, a obra expressionista privilegia o comportamento obscuro, de seres que se deslocam estranhamente num espaço cheio de dobras e, dessa forma, instaura um espaço dramático regulado por forças distintas. Contra a textura do mundo contínuo e claro, o olhar expressionista quer libertar-se da prisão dos estímulos imediatos, abrindo brechas nesta textura do mundo e procurando recuperar a noção de experiência onde os sentidos voltam a ser “a ponte entre o compreensível e o incompreensível”, mas palavras do pintor August Macke. (XAVIER, 2005, P. 101).

De fato, *Sombras* parece querer comentar os próprios procedimentos atribuídos ao expressionismo, revelando inegável consciência, por parte de seus realizadores, das estratégias de produção de sentido dessa escola alemã. No entanto, para Kracauer, “*Sombras*

nada mais é do que um filme de instinto” (1988, p. 137). Segundo o autor, a representação dos instintos é seu maior interesse, sendo seu possível chamado à racionalidade um mero discurso sem ressonância entre o público da época. Para provar sua tese, ele cita as palavras de Fritz Arno Wagner, que teria dito que o longa “só encontrou resposta entre os estetas cinematográficos, não impressionando o público em geral” (Ibid, p. 137). Em sua rápida conclusão sobre o caso, Kracauer ainda afirma que o público alemão da época “deve ter sentido que qualquer percepção do saudável efeito do choque racional era capaz de resultar em um ajustamento aos caminhos da democracia, e rejeitou o filme.” (Ibid, p. 137)

É curioso observar, nas análises de *Sombras*, que, por um lado, Kracauer dá excessivo destaque ao pouco sucesso comercial do longa, enquanto, por outro, Lotte Eisner, ao discutir o poder malévolos dos espectros e dos reflexos, evita mencionar o final feliz da história. Em ambos os casos, o filme parece causar algum incômodo à interpretação justamente por descrever um evento fantástico autorreferente, em que a explicação racionalista (no caso, o apelo à hipnose ou mesmo a fantasias provocadas pelo espetáculo das sombras como explicação para os eventos) pode ser aceita sem maiores dificuldades e permite a interpretação no sentido de um lúdico comentário sobre a imaginação, a arte e o cinema.

É evidente, em *Sombras*, o domínio dos códigos do expressionismo cinematográfico e das histórias fantásticas sobre mágicos e prestigiadotes, assim como é evidente a tentativa de se estabelecer uma relação de cumplicidade com o público a partir de uma consciência do fazer cinematográfico dessas mesmas histórias. Ao lado de obras como *As Mãos de Orlac*, *O Gabinete das Figuras de Cera* e *A Boneca do Amor*, *Sombras* se destaca, hoje, como representante de um tipo de cinema que não passou confortavelmente pelas análises canônicas dos filmes do período, apesar de ter dialogado intensamente com as obras mais importantes de sua época. Observando-se casos como esse, percebe-se que a discussão sobre o cinema expressionista alemão só pode avançar se forem problematizados certos conceitos, em particular, os que conduzem ao “irracionalismo”, pois, quanto maior o acesso a obras menos lembradas, mais percebemos que as definições da parte mais significativa do cinema da República de Weimar trazem lacunas que só poderão ser preenchidas por novas perguntas e novos olhares.

Evidentemente, para que isso seja feito, devem ser levadas em conta também as análises de estilo de montagem e de decupagem do cinema alemão naquele momento, pois, como descreve Elsaesser (2000, p. 92), o progresso narrativo dos filmes era descontínuo, deixando, muitas vezes, para o espectador, a tarefa de construção elíptica, o que os diferenciava do modelo clássico hollywoodiano e talvez ajude a explicar por que deram origem a leituras psicológicas e sociológicas aparentemente díspares e com tantas tendências à “decifração”. Como aponta o autor (2005, p. 05), os procedimentos narrativos desses filmes denotavam, freqüentemente, uma autoconsciência que pertencia à estética da vanguarda modernista, discutindo o próprio fazer fílmico em construções ambíguas que já vinham sendo substituídas, nos EUA, pelo processo de integração narrativa do cinema clássico. Segundo Elsaesser, inclusive, o fascínio exercido por essa cinematografia pode

ser devido a essa especificidade narrativa – suficientemente oblíqua para encorajar todo tipo de especulação e frustrar qualquer tentativa de explicação definitiva.

Isso não significa necessariamente, porém, que os realizadores não tivessem consciência de suas estratégias ou que buscassem unicamente o caminho do mistério e do desespero. Se pudermos assistir aos filmes dessa época a partir de outros ângulos, veremos facilmente a emergência de novos significados que podem ajudar a aliviar o peso obscurantista que lhes foi legado. Afinal, a capacidade de seus artistas de discutirem o próprio processo indica um trabalho com valores específicos que, estendidos também a filmes mais famosos do período, podem trazer novas luzes ao ainda curiosamente obscuro cinema expressionista alemão.

Referências

- CÁNEPA, Laura. (2008). Cinema Expressionista Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org). *História do Cinema Mundial*. 4. ed. Campinas: Papirus.
- CARDINAL, Roger. (1988). *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- EISNER, Lotte. (2002). *A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra.
- ELSAESSER, Thomas. (2000). *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Londres: Routledge.
- KRACAUER, Siegfried. (1988). *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MATTOS, Cláudia Valadão de. (2002). Histórico do Expressionismo. In: GUINSBURG, J. (org). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva.
- TODOROV, Tzvetan. (1992). *Introdução à Literatura Fantástica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva.
- XAVIER, Ismail. (2005). *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra.

LAURA LOGUERCIO CÁNEPA é doutora em multimeios pelo IAR-Unicamp e professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembí Morumbi, SP. Foi coordenadora dos cursos de Realização Audiovisual da Unisinos - RS e Jornalismo da FIZO -SP.

laurapoa@hotmail.com

*Artigo recebido em janeiro
e aprovado em abril de 2010*