



**O lado obscuro do espelho:
o Expressionismo no cinema alemão do período entre guerras:
trajetórias & influências.**

Cleber Rudy*

Resumo

O presente artigo visa lançar olhares sobre as manifestações do Expressionismo no cinema alemão, relacionando-o a uma visão panorâmica da República de Weimar, que em meio aos problemas de ordem econômica, política e social em que se encontrava mergulhada a sociedade alemã, gestaria importantes expressões culturais, tais como, o legado de uma nova estética cinematográfica.

Palavras-chaves: Cinema; Expressionismo Alemão; República de Weimar.

Abstract

This article sheds some views on the German Expressionist cinema, related it to the Weimar Republic, which with its problems of economic, political and social situation in German society, would lead to important cultural expressions as a new cinematic aesthetic.

Keywords: Cinema, German Expressionism, Weimar Republic.

*Jamais se viu confundida nenhuma época por tal espanto,
por tal crepúsculo de morte. Nunca havia reinado no mundo tal silêncio de tumba.
Jamais havia sido o homem mais insignificante, nem teve nunca tanto medo.
E agora se escuta o clamor da angústia: o homem pede a gritos sua alma,
e o tempo todo se converte em um grito interminável.
Também a arte grita em plena obscuridade e pede ajuda, pede espírito.
Isto é o expressionismo.
Hermann Bahr*

*Bem, a vida é colorida, mas preto e branco é mais realista.
Wim Wenders*

* Mestre em História do Tempo Presente pela UDESC, e cinéfilo. E-mail: vanrudy@gmail.com



Décadas após o seu surgimento, faz-se ainda perceptível o legado do expressionismo¹, como demonstram recentes produções cinematográficas, a exemplo de o *remake* do **O Gabinete do Dr. Caligari** (2005) ou da produção de baixo orçamento **Ângelo, o coveiro** (2009)². Tendo como responsável o diretor norte-americano David Lee Fisher, o *remake* é uma versão sofisticada do clássico expressionista, acrescida de efeitos sonoros, contudo, sem deteriorar a história original; enquanto o curta intitulado **Ângelo...** dirigido pelo catarinense Renato Turnes, além de se balizar em *Charlie Chaplin* e *Buster Keaton*³ – na criação do seu “palhaço” expressionista –, inspira-se também nos clássicos **Nosferatu** e **O Gabinete do Dr. Caligari**, sendo marcante a influência deste último.⁴



Cena de *Ângelo, o Coveiro* (2009)

¹ Particularmente no Brasil, desde a década de 1960, o Instituto Goethe desempenhou um papel crucial na divulgação do cinema alemão de verve expressionista – com especial carinho pelas obras de F. W. Murnau –, promovendo exhibições de filmes, palestras, encontros, assim como alavancando produções bibliográficas que contribuíram em grande medida para as discussões em torno desta modalidade de cinema que ganhava novos espectadores, críticos e admiradores.

² Lançado pela Vinil Filmes, em Florianópolis (SC), tem como um de seus eixos temáticos a paixão do coveiro Ângelo por uma moça que vaga a noite em seu vestido branco pelo cemitério, produzindo cenas recheadas de humor negro.

³ Nome artístico de Joseph Frank Keaton Jr. (1895-1966), ator e diretor americano de comédias mudas, famoso por manter a expressão de seu rosto sempre séria, o que lhe acarretou o apelido de “O homem que nunca ri”.

⁴ O quarto do coveiro Ângelo apresentado no filme, reproduz muito da estética usada em *O Gabinete do Dr. Caligari*. Além das influências já apontadas, percebem-se nesse curta-metragem produzido por Renato Turnes, pontes com os filmes de Ed Wood, José Mojica Marins e da série de Horror da *Universal Studios* (décadas de 1930 e 1940).



Mas o que teve de tão especial esta modalidade de cinema denominada expressionismo, produzida na Alemanha, durante a República de Weimar (1919-1933), que no tempo presente, ainda motiva gerações de espectadores⁵, artistas, críticos e historiadores? Pois bem, avancemos através desta escuridão de tormentas e assombros, repleta de fantásticas criaturas em preto & branco, e que apenas ao cinema caberá exorcizá-las ou despertá-las. Ademais resta ver, até que ponto “os monstros expressionistas são geralmente criminosos involuntários, que praticam o Mal inconscientemente, levados por uma compulsão irresistível, e da qual se arrependem ao retornar à consciência, suicidando-se ou expiando sua culpa” (NAZÁRIO, 1999, p. 165-6).

De fato, o cinema expressionista foi o caleidoscópio do pós-guerra, diante de uma Alemanha que ao mesmo tempo em que abrigava vanguardas culturais como a Bauhaus e o Dadaísmo, era vilipendiada pela inflação, pelo desemprego e por conflitos políticos. Submerso nesse cenário de caos e tratando, sobretudo de temáticas ligadas à loucura e ao assassinato, o cinema alemão expressionista em sua densidade canalizou os pesadelos e clamores de uma sociedade em crise e atormentada pelos fantasmas do passado, e que por ora encontrava na penumbra de uma sala de cinema, o seu divã. Diante disso “estava na Europa à vanguarda do cinema que revolucionaria a indústria nas décadas de 1920 e 1930. Aconteceu na Alemanha, mais precisamente dentro de um movimento artístico amplo denominado expressionismo, que pretendia, em síntese, mostrar, por meio de imagens do real, conceitos abstratos da alma e do espírito” (GONÇALO JUNIOR, 2008, p. 163). Assim para uma gama de artistas, esse caldo de nuances social, converteu-se num “laboratório do fim do mundo”, que reverberou inclusive num estilo peculiar de linguagem fílmica.

Tendo como berço o campo da literatura e das artes plásticas,

O Expressionismo é meramente um espelho deformante do Romantismo, a distorção de poucos centímetros que transforma a aparência de uma experiência humana, sem contudo alterar a essência do indivíduo que se contempla a si mesmo. Devido a essa deformação, o que era sonho no Romantismo torna-se pesadelo no Expressionismo (RIBEIRO, 1964, p. 13,14).

⁵ Em 2002 a VTO Continental uma importante distribuidora de filmes clássicos europeus no Brasil, entre os quais a coleção de filmes de Fritz Lang, lançava o Box: *Expressionismo Alemão*, constituído pelos filmes: *O Golem* (1920), *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), *Nosferatu* (1922), *A Última Gargalhada* (1924), e *Fausto* (1926). Também em 2006 a editora Van Blad, disponibilizava para o público brasileiro em dvd os filmes: *Nosferatu* (1922) e *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) por intermédio de uma coleção intitulada *Clássicos do Horror*, acompanhada de revista e vendida nas bancas. Outro importante selo (e distribuidora) de filmes clássicos europeus, que agregam em seu acervo fantásticas obras do cinema alemão é a Magnus Opus, trazendo ao público brasileiro filmes como: *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924) e *As Mãos de Orlac* (1924).



Por certo, a arte expressionista marcava com sua estética a produção cinematográfica na Alemanha, por intermédio de filmes carregados de simbologias e metáforas, que davam vida a pinturas e objetos, em cenários disformes e agônicos, onde atuavam personagens perturbados e melancólicos. Como destaca Luiz Nazário (1983, p. 17-18), “nos filmes expressionistas, a natureza é suprimida e remodelada: a lua, as nuvens, os raios de sol são pintados no cenário e participam dos fluxos anímicos dos personagens. Quando elementos naturais são escolhidos, é sempre em função de sua ‘estranheza’ e de seu ‘potencial de angústia’”. Com forte inspiração artística, no teatro de Max Reinhardt (importante dramaturgo alemão), esta modalidade de cinema convergia para a representação teatral. Aliás, diversos atores (e diretores) que se consagraram no cinema alemão provinham do grupo teatral de Reinhardt⁶, trazendo consigo suas experiências de encenação e do jogo de luzes, agora incorporadas ao cinema.

Referindo-se a desenvoltura cinematográfica na Alemanha, no início do século 20, David Robinson (2000, p. 51), observou:

Nos anos da pré-guerra o cinema alemão estivera em geral defasado em relação ao resto da Europa, e as salas de exibição dependiam largamente de filmes importados da França, da Itália, dos Estados Unidos e da Dinamarca. A guerra, porém, fechou esses mercados – todas as importações de filmes, exceto da Dinamarca, foram oficialmente proibidas no início de 1916 – precisamente no instante em que a procura de filmes se intensificava”.

O que fomentou a produção de filmes dentro da própria Alemanha, pois “ao longo da guerra, crescera o interesse pela nova mídia. O número de salas de exibição saltou de 28, em 1913, para 245, em 1919” (FRIEDRICH, 1997, p. 80). Como novo ramo comercial e produto de consumo, paulatinamente o cinema firmava-se como uma das mais promissoras empresas ligadas à distração das massas⁷, superando as feiras, os circos etc.

Desta maneira no ano de 1917 o cinema enquanto setor empresarial firma-se na Alemanha, pela aspiração de grupos militares e industriais. Em meio ao conflito mundial, visando promover filmes de propaganda pró-guerra, o Ministério de Guerra alemão cria “o Bild-and-Filmamt (Bufa) para coordenar a produção e

⁶ Entre os quais Friedrich Wilhelm Murnau, Werner Krauss, Conrad Veidt, Paul Wegener, Paul Leni.

⁷ Em sua obra *O Gabinete do Dr. Caligari* (2000), David Robinson afirma que ao final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a produção de filmes alemães só perdia para Hollywood.



distribuição de filmes para as forças militares, chegando a formar equipes de filmagem”, também pela iniciativa privada era fundada a “Deutsche Lichtbild Gesellschaft (DLG), para produzir filmes publicitários para a indústria pesada alemã e a Deutsche Kolonial-Film gesellschaft (Deuko), para propagar a ideia do colonialismo alemão” (MELEIROS, 2007, p. 93), ainda em 1917, por iniciativa do General Erich Von Ludendorff, era fundada a Universum Film AktienGesellschaft (UFA), corporação estatal responsável pela centralização da maior parte da produção, distribuição e exibição de filmes no país, constituindo-se na maior empresa cinematográfica da Alemanha. E será por intermédio da UFA que a indústria cinematográfica durante a República de Weimar ganhará desenvoltura, inclusive disputando acirradamente mercados e plateias com as produções de *Hollywood*.

[...] efetivamente, a UFA começou a engolir pouco a pouco os seus concorrentes. Adquiriu em Berlim os estúdios de produção mais bem equipados, situados nos bairros de Tempelhof e de Neubabelsberg, e os modernizou. Apoderou-se, enfim, de toda uma rede de salas: 25 só em Berlim, das quais as duas maiores, o Ufa-Palast e o Ufa-Theater, ofereciam respectivamente 2.500 e 1.000 lugares. Durante os primeiros anos da República de Weimar, a UFA produziu sozinha mais filmes do que todo o resto da Europa reunida: 646 em 1921, 472 em 1922, 347 em 1923, 271 em 1924, 228 em 1925 e 240 em 1927 (RICHARD, 1993, p. 127-8).

Em Berlim, metrópole operária e “centro excepcional de experiências artísticas de todos os gêneros” (RICHARD, 1993, p. 35), o cinema enquanto ferramenta cultural e psicológica atuou como espelho das deformações do olhar de uma atmosfera de desilusões, rancores, tensões e medos que redundariam em mórbidas, porém esplêndidas criações artísticas, entre as quais diversos filmes de arte expressionista, carregados de metáforas do inconsciente.

No começo de 1920, quando ainda o “céu cinza oprime a cidade ao longo de dias infundáveis” (FRIEDRICH, 1997, p. 52) via-se afixados em distintos pontos do centro de Berlim (entre eles o cinema Marmohaus), cartazes enigmáticos que chamavam a atenção, evocando em sua escrita *Du mußt Caligari werden* (Você precisa tornar-se Caligari)! Mas o que significava isso? Quem ou o que era Caligari? Possivelmente foram algumas das perguntas que observadores atentos se fizeram, frente à criativa campanha de divulgação do filme **O Gabinete do Dr. Caligari**



(*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919)⁸, dirigido por Robert Wiene, para a produtora Decla-Film.⁹

A partir da adaptação de um roteiro escrito pelos poetas Hans Janowitz e Carl Mayer, a história em seu assombro de loucura, desenrola-se em meio a uma feira itinerante que abriga um misterioso hipnotizador, o Dr. Caligari (interpretado por Werner Krauss) e um sonâmbulo, chamado Cesare (Conrad Veidt), sobre o qual Caligari exerce seus poderes. Logo após a chegada de ambos ao vilarejo de Holstenwall, uma cadeia de acontecimentos trágicos, ganha forma. Talvez muito mais do que seu enredo, o que impressionava os espectadores era à imagética do filme, com sua essência bizarra e seus ângulos irregulares, que agrupavam “janelas deformadas, chaminés inclinadas, luz e sombra”. Esse estranho cenário tinha como autores os artistas Hermann Warm, Walter Rhorig e Walter Reiman¹⁰, que através de uma série de pinturas deram forma ao caótico mundo do Dr. Caligari, ou como alguns críticos chamaram “a visão de mundo de um louco”.

Lançado em 27 de fevereiro de 1920, o filme de Robert Wiene tornava-se a grande coqueluche da época.¹¹ Prova disto,

A despeito de alguns dias de interrupção causada por uma greve geral, o filme permaneceu no Marmorhaus¹² durante um período excepcional de quatro semanas; e foi trazido de volta duas semanas depois. Em sua sétima semana os anúncios dos jornais ainda diziam “Täglich ausverkauft (Lotação esgotada todos os dias)”. Em seguida à temporada no Marmorhaus *Caligari* parece ter passado meses em exibição em Berlim enquanto participava de um lançamento nacional (ROBINSON, 2000, p. 58-9).

Ora elogiado – O filme é magnífico! –, ora criticado – Não é cinema! –, firmou-se como matriz para outras produções cinematográficas, especialmente por tratar-se de um filme esteticamente inovador, marcado pelo jogo de luzes, com fortes contrastes entre claro e escuro, peculiaridade estética essa, que logo se convertia num dos signos do cinema expressionista alemão. Motivado pelos ares

⁸ Foi filmado entre dezembro de 1919 e janeiro de 1920, no estúdio Lixie-Atelier em Weissensee.

⁹ Inicialmente a indicação para direção deste filme havia recaído a Fritz Lang, porém, como estava ocupado com a conclusão do seriado *Die Spinnen* (As Aranhas), o projeto de produção do filme foi encaminhado a Robert Wiene, o qual já havia trabalhado com F. W. Murnau na produção de *Satanas* (1919).

¹⁰ Entre os diversos autores que analisaram o cinema expressionista, alguns atribuem que tais artistas compunham o grupo expressionista *Die Sturm* (A Tempestade), enquanto outros elucidaram inclinações cubistas ao grupo de artistas.

¹¹ Conquistou *premières* na Alemanha (1920), Estados Unidos (1921), França (1922) e Inglaterra (1924).

¹² O Marmorhaus (Casa de Mármore) era um dos cinemas de maior prestígio em Berlim.



inovadores do seu filme, que lançava ao mundo o projeto estético do “caligarismo”, Robert Wiene tentaria dar continuidade a outras obras de ousadia cinematográfica, levando as telas **Genuine** (1920) e **As Mãos de Orlac** (*Orlacs Hände*, 1924), todavia sem os impactos de *Caligari*. A produção **As Mãos de Orlac** (assim como a de *Caligari*) contou com o grande ator Conrad Veidt (que interpreta o pianista Paul Orlac), o qual devido ao dinamismo de suas atuações marcou fortemente a cinematografia expressionista alemã, em filmes como: **O Gabinete do Dr. Caligari** (1919), **As Mãos de Orlac** (1924) e **O Gabinete das Figuras de Cera** (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), este último, dirigido pelo cineasta Paul Leni.

Mas enquanto na escuridão das salas de cinema, o mórbido entretenimento plateias,

Em 1919, a Alemanha [...] caía num torvelinho de crises: econômica, política e social. No mesmo ano em que *Caligari* é lançado, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht são assassinados, os conselhos revolucionários esmagados. Enquanto a direita manipula a insatisfação causada pelas obrigações humilhantes que o Tratado de Versalhes impõe à Alemanha (NAZARIO, 1983, p. 89).



Cena do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919)

Em meio a tais intempéries, Paul Wegener conhecido por seu desempenho no papel do estudante Balduin em **O Estudante de Praga** (*Der Student von Prag*, 1913), refilma **O Golem, como veio ao mundo** (*Der Golem, wie er in die welt kam*, 1920). Inspirando-se numa lenda hebraica, a história do filme, ambientada em Praga, transcorre num vilarejo do século 16, onde o rabino Loew (protagonizado por



Albert Steinrück), com o objetivo de proteger a comunidade judaica de um decreto anti-semita, consegue, por meio de rituais cabalísticos, reanimar uma criatura feita de barro, chamada de *Golem* (interpretado no filme, pelo próprio Paul Wegener). Além disso, a produção contava com a contribuição do notório arquiteto e cenógrafo Hans Poelzig, responsável pela criação da cidade (em que discorre a trama), repleta de casas deformadas que se proliferam como ervas daninha, num jogo de imagens sequenciais. Não por acaso, anos após seu lançamento, a influência de **O Golem** seria ainda perceptível, em produções de horror norte-americanas, a exemplo de **Frankenstein**, filmado pela *Universal Studios* em 1931 – enquanto figura-chave da incipiente série de monstros¹³ – que contou com um dos grandes mestres do horror, o ator Boris Karloff.



Cena do filme *O Golem* (1920)

Na década de 1920, energicamente a crise continuava a assombrar à Alemanha, solapando ainda mais a sua já debilitada sociedade. Desta maneira, “no início de 1922, apenas 10 % dos alemães dispunham do mínimo vital. A situação só fez piorar com a aceleração da inflação. Em um ano, de março de 1922 a março de 1923, os preços foram multiplicados por 100” (RICHARD, 1988, p. 94).

E apesar da crescente crise, no ano de 1923 “60,6 % dos filmes exibidos na Alemanha eram alemães e apenas 24,5 % americanos” (NAZARIO, 1999, p.

¹³ Anteriormente, a Universal Studios havia gravado *Drácula*, tendo como protagonista o ator Bela Lugosi, que logo se consagrou numa das celebridades dos filmes de horror em preto e branco, produzidos nos Estados Unidos.



197), numa demonstração de que o cenário de crise econômica não havia abalado (pelo menos profundamente) o cinema alemão, em parte devido ao seu papel como importante instrumento de distração em tempos de caos. Frente a isso as produções de estética expressionista prosseguiram em sua ousadia, especialmente mediante os trabalhos do historiador de arte Friedrich Wilhelm Murnau, que havia ganhado notoriedade com o filme **Nosferatu, uma sinfonia do horror** (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, 1922), película que logo em seu início traz a legenda: "Nosferatu: esta palavra não parece com o som do canto do pássaro da morte da meia-noite? Não ouse dizer esta palavra, pois seus pensamentos entrarão na escuridão das sombras. Sonhos fantasmagóricos invadirão o seu coração e beberá seu sangue".



Cena do filme *Nosferatu* (1922)

Mesmo tendo sido lançado em meio a um cenário caótico, o filme *Nosferatu*, uma livre adaptação – e não autorizada – da obra *Drácula*, de Bram Stoker, feita pelo roteirista Henrik Galeen¹⁴, consagrou-se não só como o primeiro filme sobre vampiros lançado em grande circuito, mas também como uma obra-prima tanto do expressionismo alemão, quanto dos filmes mudos de horror. Ao referir-se a atmosfera de juízo final, projetada em diversas cenas de *Nosferatu*, o sociólogo alemão Siegfried Kracauer (1988, p. 97-8) pontuou:

Para obter este efeito, Murnau e seu cinegrafista, Fritz Arno Wagner, usaram todo tipo de truque. Quadros em negativo apresentaram os bosques carpatianos como um labirinto de brancas árvores fantasmagóricas plantadas contra um céu negro; tomadas ao estilo 'uma- virada-uma-imagem', transformaram a carruagem do vendedor num veículo-fantasma correndo perigosamente aos solavancos. O episódio mais impressionante foi

¹⁴ Em 1926 enquanto diretor refilmou *O Estudante de Praga*, produção que contou entre seus atores com Conrad Veidt, Werner Krauss.



o do veleiro espectral deslizando com sua terrível carga sobre águas fosforescentes.

O protagonista principal da história, o Conde Orlock – em cuja fisionomia transparece traços de roedores (ratos) –, traz como seu cartão de visitas, a peste. Aliás, o próprio termo *nosferatu* (em sua gênese grega), significa portador de praga. Em suma, como observou o filósofo Noël Carroll (1999, p. 64): “uma das estruturas da composição de seres horrendos é a fusão. No nível físico mais simples, isso muitas vezes suscita a construção de criaturas que transgridem distinções categóricas como dentro/fora, vivo/morto [...]” – ou animal/humano.

Sem a concessão dos direitos autorais pela viúva Florence Stoker, os produtores mudam o nome dos principais personagens da história. Assim, o Conde Drácula passa a se chamar Graf Orlock; Jonathan Harker torna-se Waldemar Hutter; Mina Murray passa a ser Ellen Hunter; Renfield ganha o nome de Knock; e Abraham Van Helsing, o de Bulwar. Também Londres, a cidade em que se ambienta grande parte do romance de Stoker, é trocada por Bermen, na Alemanha. E mesmo frente às modificações efetuadas no roteiro do filme, com a repercussão de *Nosferatu* lançado em Berlim, em março de 1922, os produtores acabam processados por Florence, levando a uma longa briga judicial que teve como desfecho a ordem de destruição dos negativos originais do filme, situação que culminou na falência da produtora *Prana-Films*. No entanto, apesar do confisco e da queima de diversos rolos desse filme transgressor, cópias ocultas perdurariam, para assustar plateias além das fronteiras germânicas.

Por vezes, rebatizado de **Nosferatu: the vampire**, o filme de Murnau ainda assombrava espectadores décadas depois de sua estreia. Além disso, o personagem Conde Orlock, interpretado de maneira magistral pelo ator Max Schreck, alimentou o imaginário de diversos espectadores – fruto da confusão entre ficção e realidade – ao ponto de levantar suspeitas de que Schreck fosse um vampiro de verdade; situação que resultou anos mais tarde, no roteiro do filme **A Sombra do Vampiro** (*Shadow of the Vampire*), produzido em 2000 por Nicolas Cage e dirigido por Edmund Elias Merhige. Também em 1979, *Nosferatu* o consagrado marco do cinema de horror, ganhava seu *remake*, pelas mãos do diretor alemão Werner Herzog, ligado a corrente do Novo Cinema Alemão, numa versão munida de sons e cores, intitulada **Nosferatu: o fantasma da noite** (*Nosferatu: Phantom der Nacht*), e que contou com o ator Klaus Kinski, no papel de vampiro. Em síntese a produção de Herzog revelava pontos mais definidos de aproximação com a obra de Bram Stoker.



Em meio a isso, na década de 1920 a inflação intensificava sua voracidade, sugando assim como um vampiro a vitalidade da sociedade alemã, sobreviver tornava-se a palavra de ordem.

Em meados de 1923, o país estava inteiramente dominado por um clima de puro delírio. Quem tinha emprego recebia o seu pagamento, diariamente, ao meio-dia, correndo à loja mais próxima, com um saco cheio de notas de dinheiro, a fim de comprar o que quer que fosse a qualquer preço. Nesse frenesi, as pessoas pagavam milhões e mesmo bilhões de marcos por relógios-cuco ou sapatos que não serviam, desde que pudessem ser trocados por algo (FRIEDRICH, 1997, p. 138).

Ainda no conturbado ano de 1923, na capital alemã, os nazistas organizam um golpe à italiana, colocado em curso no dia 09 de novembro via uma "marcha sobre Berlim", mas que terminou em fracasso. Não obstante, no mesmo ano Berlim passava a abrigar um exército de 210.000 desempregados, enquanto a desvalorização do marco só crescia, ao ponto que meio quilo de pão passa a custar 80 bilhões de marcos. Frente a isso, o jornalista Edouard Helsey relata: "é possível passear durante horas em Berlim e contar nos dedos as pessoas que sorriem. Um véu de tristeza e apreensão cobre os rostos. [...] Só se encontram fisionomias acuadas, vultos esquivos, olhares fugidios, todos os esgares da bancarrota" (RICHARD, 1993, p. 35).

Em 1924, visando estabilizar a economia do país o governo alemão aplica no mês de setembro o Plano Dawes, o qual "injeta bilhões de dólares de empréstimos americanos na economia, a República de Weimar reencontra um equilíbrio financeiro no início de 1925. Abre-se um novo período, dito de estabilização econômica [...]" (RICHARD, 1993, p. 81). Nesse ínterim Friedrich Wilhelm Murnau, leva as telas em 23 de dezembro de 1924, outra de suas produções, intitulada **O Último Homem** (*Der letzte mann*) – conhecido, particularmente no Brasil, pelo título de **A Última Gargalhada** –, que tratava dos dilemas existenciais de um porteiro (Emil Jannings), que já velho e cansado para as lides de sua função, acaba destituído de seu cargo no luxuoso Hotel Atlantic (Berlim), e conseqüentemente do seu uniforme (símbolo de dignidade) e do seu orgulho (frente a comunidade). Tal produção cinematográfica apresentou importantes inovações técnicas nos recursos de estúdio e câmera. Por meio de *travellings* circulares e subjetivos permitiu ao espectador observar, sob ângulos diversos, o curso dos acontecimentos, o que contribuiu para o seu sucesso mundial. Com o desenvolvimento de uma narrativa pictórica, Murnau investiu mais nas imagens do que nas legendas, a exemplo do simbolismo da porta giratória na entrada do hotel (elemento de transição). Desta forma, "impulsos e paixões



florescem sob a dimensão do raciocínio discursivo e, em consequência, deixam-se ser filmados sem explicações verbais” (KRACAUER, 1988, p. 123).



Cena do filme *A Última Gargalhada* (1924)

A essa altura, em 1925 a UFA na busca por crédito para superar seus problemas de instabilidade financeira, assina contrato com duas companhias norte-americanas, a Paramount e a Metro, que resultou numa rede de distribuição de filmes norte-americanos nos cinemas da Alemanha (e vice-versa), por intermédio da recém criada Parufament (Paramount-UFA-Metro).¹⁵ Na esteira desse novo circuito de distribuição transnacional, o diretor F. W. Murnau dava visibilidade, em 1926, a uma nova película, intitulada **Fausto – uma Lenda Popular Alemã** (*Faust – Eine Deutsche Volkssage*). Esse filme que estreou em 14 de outubro do corrente, no grandioso Ufa-Palast, tinha como inspiração a dramaturgia de Christopher Marlowe e Johann Wolfgang Goethe e as sagas folclóricas alemãs. Situada na Idade Média, sua história gira em torno da luta do bem contra o mal. A trama é focada no pacto entre Fausto (interpretado por Gösta Ekman) e Mefistófeles, o demônio (protagonizado por Emil Jannings), e da paixão de Fausto por Gretchen (Camilla Horn). Na abertura do filme, escrito na tela, eis um alerta: “Observem! Os portais das trevas estão abertos e as sombras da morte invadem a terra”, onde se vê, entre brumas, uma intrépida cavalgada, e lá estão a Guerra, a Peste, e a Fome, os cavaleiros do Apocalipse que troteiam, anunciando o fim dos dias. Neste sentido

¹⁵ Esse contrato de distribuição durou até 1927, o filme *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, foi uma entre outras das produções alemãs, distribuídas pela Parufamet. Ainda na década de 1920, ou melhor, no ano de 1925 é fundada na Alemanha, por Willi Münzenberg (membro do partido comunista alemão) a empresa cinematográfica Prometheus, a qual difundiu em território alemão filmes soviéticos, entre os quais as produções de Serguei Eisenstein. Para maiores detalhes, conferir: ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Unesp, 1993.



O início deste filme apresenta o que o claro-escuro alemão criou de mais notável, de mais arrebatador: a densidade caótica das primeiras imagens, aquela luz que nasce das névoas, aqueles raios que cortam o ar opaco, aquela fuga orquestrada visualmente como que por órgãos que ressoam em toda a extensão do céu nos roubam o fôlego (EISNER, 1985, p. 197).

Através de bem elaborados efeitos de estúdio, produziu-se neste filme, imagens no mínimo marcantes, como quando Mefistófeles investe sob a cidade com a mortalha negra de sua capa (a qual toma feições de diabólicas asas), disseminando a desgraça por meio da peste, ao povo do vilarejo. Todavia, pelo desenrolar de sua história – que perdia muito da densidade original da saga folclórica¹⁶ – obteve mais sucesso fora da Alemanha, do que neste país. Este filme também marcava, na Alemanha, a última produção cinematográfica, em solo alemão, de Murnau, pois este, ainda em 1926, rumou para os Estados Unidos, para trabalhar em *Hollywood*, onde, em 1927, lançava o filme **Aurora**.

Na obra *A Tela Demoníaca*, Lotte H. Eisner (1985, p. 72) afirma: “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 estupendas, mais arrebatadoras da tela alemã”. Desta forma, influenciando certos diretores, entre os quais, um dos mestres do suspense, o cineasta Alfred Hitchcock, o qual beberia na fonte cinematográfica de Murnau, assim como da “escola” expressionista alemã, ao produzir o filme **O Pensionista** (*The Lodger: a story of the London fog*, 1927), uma das pérolas de sua fase de produção nos estúdios britânicos.

Da mesma maneira como *Hollywood* interessou-se pelo trabalho de Friedrich W. Murnau, outros expoentes do expressionismo alemão foram convidados pela indústria de cinema norte-americana, a exemplo de Paul Leni, que deixou a Alemanha em 1927, após firmar contrato com a *Universal Studios*. Produzindo nessa nova fase, o famoso filme, **O Homem que Ri** (*The Man Who Laughs*, 1928), que contou com a atuação do célebre Conrad Veidt (no papel do desfigurado Gwynplaine), que com seu sarcástico sorriso, inspirou a criação de um dos personagens das histórias em quadrinhos da série *Batman*, o risonho e vilão Coringa.

¹⁶ Sabe-se que o roteiro original sofreu a intervenção do diretor artístico da UFA, Eric Pommer, que exigiu inclusive um novo final à história, resultando num desfecho mais ameno que o original, em defesa da moral e dos bons costumes. Também a UFA havia contratado os serviços do poeta Gerhart Hauptmann para compor versos que substituiriam as legendas previstas, porém como os versos quebravam o ritmo das cenas, “a UFA voltou às legendas iniciais, e a obra de Hauptmann foi vendida em brochura nas bilheterias dos cinemas”. RICHARD, *Op. Cit.*, 1993, p. 129.



Na Alemanha, ainda em 1927, Alfred Hugenberg proprietário de uma cadeia editorial-publicitária e destacado membro do Partido Nacional Alemão, “adquiriu a UFA em bancarrota e a transformou na maior fabricante de sonhos do país” (GAY, 1978, p. 152), e “resistindo à tentação de convertê-la em instrumento propagandístico da direita [...] limitou-se a banir projetos tão do agrado dos radicais, tipo Caligari, por exemplo. O êxodo continuou. Ludendorff havia ganho a parada” (FRIEDRICH, 1988, p. 309).



Cena do filme *Fausto* (1926)

Na década de 1930 “as divisões políticas haviam se aprofundado e os debates tornaram-se feios, grosseiros, muitas vezes degenerando em real violência” (GAY, 1978, p. 155), não obstante, o nacional-socialismo fortalecia sua zona de influências. E será em meio a esse cenário de convulsão política reinante na Alemanha, que **O Anjo Azul e M., O Vampiro de Düsseldorf** ganharão forma como duas produções concebidas dentro do incipiente circuito do cinema falado e enquanto amostra final da arte expressionista, numa fase em que a mesma já apontava elementos transitórios rumo ao realismo. Dirigido por Josef Von Stenberg, **O Anjo Azul** (*Der blaue engel*, 1930) baseou-se na novela *Professor Unrath*, de Heinrich Mann, que atacava a sociedade burguesa e seus moralismos. Em sua versão cinematográfica, um professor secundário, com fortes inclinações moralistas, chamado Immanuel Rath (Emil Jannings) encontra sua decadência frente aos encantos de uma dançarina de cabaré, chamada Lola Lola (Marlene Dietrich).



Misturando desejo sexual e obsessão, este filme lançava ao estrelato internacional Marlene Dietrich, que, com seu estilo *femme fatale*, brilharia pouco tempo depois nas telas de *Hollywood*.

Definitivamente muitas cenas do filme destacam-se por sua imagética, a exemplo da ruína do professor Rath em seus dois emblemáticos atos: 1º – ele transforma-se em parte do espetáculo, vestido de palhaço, com sua expressão melancólica, imitando um galo de canto agônico; 2º – sua fuga do cabaré, percorrendo a cidade, rumo à escola onde outrora fora um professor respeitado, para em sua antiga sala, encontrar o alívio da morte. Porém, **O Anjo Azul** – sendo o título uma referência ao cabaré em que começa e termina a saga –, “ficou tão famoso, como filme de Marlene Dietrich, que suprimiu as participações mais importantes de Sternberg e de Jannings” (FRIEDRICH, 1988, p. 299).



Cena do filme *O Anjo Azul* (1930)

Em 1931, o diretor Fritz Lang – especialmente conhecido pela superprodução de **Metrópolis** (1927) –, levou as telas, **M., o Vampiro de Düsseldorf** (*M, einer stadt sucht einen mörder*). O filme baseia-se no caso policial do *serial killer* Peter Kürten, que tinha predileção pelo assassinato de crianças, e que especialmente entre os anos de 1929 e 1930, assombrou pela frieza de seus crimes, a cidade de Düsseldorf, na Alemanha, sendo denominado pela imprensa alemã de *O Vampiro de Düsseldorf*. Reportando-se a esse período em que assassinatos estranhos ganhavam as páginas dos jornais alemães, Otto Friedrich escreve: “na Alemanha dos anos 1920, marcada pela perda de dois milhões de



homens, mortos na guerra, não é insignificante que o criminoso compulsivo, em muitos casos notáveis, fosse um serial killer. Nem é insignificante que, eventualmente, naqueles tempos de fome generalizada, o crime continuado degenerasse em canibalismo” (FRIEDRICH, 1988, p. 343-4).

A produção de *M.*,... contou com a contribuição do cinegrafista Fritz Arno Wagner, conhecido por seu trabalho na atmosfera visual de *Nosferatu*. Desta forma, sombras e sons criam um panorama de imagens e sensações macabras, tais como a sombra do infanticida, ou do assovio, que se torna a marca do ataque, ou ainda, o chamado de uma mãe, por sua filha Elsie, o qual ecoa em pleno vazio. Dentro da perspectiva do cinema falado, este filme tornou-se uma experiência precursora ao fazer da utilização do som um elemento de linguagem narrativa. Além disso, o filme contou com a fenomenal interpretação de Peter Lorre, no papel do assassino, chamado no filme de Hans Beckert. Como ainda observou o historiador Marc Ferro (2010, p. 186), “através da história de um desequilibrado, ele [Lang] mostra o funcionamento da República de Weimar”.



Cena do filme *M.*, o Vampiro de Düsseldorf (1931)

Além disso, algo circunstancial marcou a história desse filme de Fritz Lang, como registra Siegfried Kracauer (1988, p. 255):

Em 1930, antes de *M.*, *O Vampiro de Düsseldorf* ser produzido, uma pequena notícia apareceu na imprensa, anunciando o título alternativo de seu novo filme, *Mörder unter uns* (*Um Assassino entre Nós*). Logo recebeu inúmeras cartas ameaçadoras e, até pior, teve rudemente recusada a permissão para usar o estúdio de Staaken para fazer seu filme. ‘Mas por que esta incompreensível



conspiração contra um filme sobre o infanticida de Düsseldorf, Kürten?’ – perguntou desesperado ao gerente do estúdio. ‘Ah, bem’, disse o gerente que suspirou aliviado e imediatamente entregou as chaves do Staaken. Lang entendeu; enquanto discutia com o homem, este levantou sua lapela e Lang vislumbrou a insígnia nazista no avesso dela, ‘Um Assassino entre Nós’: o Partido temia ser comprometido”.

Seja como for, com as mudanças políticas que sacudiam a sociedade alemã, frente ao crescente poder do nazismo, a década de 1930 sinalizava também a decadência dos últimos traços expressionistas ligados ao cinema. A partir de 1933, com a consolidação do governo nazista e a dissolução da República de Weimar, uma nova modalidade cinematográfica ganhava compostura, atuando como propaganda do Nacional-Socialismo e em prol da notoriedade de Adolf Hitler, o *führer*, o chanceler e presidente do III Reich.

Diante dos *pogroms* de perseguição a um vasto grupo de intelectuais, importantes artistas ligados ao período da efervescência cultural da República de Weimar, deixavam o país, rumando para a França, para a Inglaterra e para os Estados Unidos, enquanto o Expressionismo, tachado de “arte degenerada” era banido da cultura alemã. Neste contexto, ao mesmo tempo em que alguns artistas negavam seus serviços ao *führer*, recusando-se a trabalhar no Ministério da Propaganda do governo nazista (controlado por Joseph Goebbels), a exemplo de Marlene Dietrich e Fritz Lang, outras artistas, seduzidos pelas propostas do III Reich e de uma nova Alemanha, permaneceram no país. Entre estes, Paul Wegener, Werner Krauss e Emil Jannings, o qual, em 1940, foi nomeado presidente da UFA, a grandiosa empresa cinematográfica do estado, convertida em instrumento de propaganda do regime nazista, e que por intermédio da cineasta Leni Riefenstahl, produzirá o monumental **O Triunfo da Vontade** (*Triumph des Willens*, 1936).

Por sua vez, o eclodir da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), resultante da expansão nazista na Europa, acarretará em novas perdas à Alemanha ao final do conflito, “os antigos estúdios da UFA, localizados em Babelsberg, nos arredores de Berlim, foram confiscados pelo Exército soviético imediatamente após a guerra, e entregues a DEFA”.¹⁷ A divisão da Alemanha em áreas de influências, geridas por diretrizes, sobretudo soviéticas e norte-americanas “não somente deixou a indústria cinematográfica aniquilada, mas também produziu um vácuo sob o ponto de vista

¹⁷ MELEIROS, *Op. Cit.*, p. 101. A DEFA (Deutsche Film-AG) era uma companhia cinematográfica alemã, sob a supervisão soviética.



histórico e estético”.¹⁸ Todavia será das entranhas dessa Alemanha rasgada por um muro, que na da década de 1960 uma nova geração de artistas – tão ousada quanto os mentores do cinema expressionista –, subverterá a realidade social por meio de imagens, visando superar o vazio cinematográfico (causado pelo cinema de puro entretenimento), e que resultará numa nova modalidade de cinema, chamada de Novo Cinema Alemão. Esses cineastas também encontrariam no legado do cinema alemão de verve expressionista, um elemento de inspiração, como bem denota a homenagem póstuma de Werner Herzog à Friedrich Wilhelm Murnau, consolidada em 1979, através de *Nosferatu, o fantasma da noite*. E para além do seu potencial ontológico e nostálgico, o cinema expressionista deu asas ao inimaginável, disseminando assombros e conduzindo uma jornada pioneira, que assim como o lendário Fausto, conquistou o universo, ou senão, pelo menos parte dele.

Referências fílmicas

- CAGE, Nicolas. *A Sombra do Vampiro*, 2000.
- HERZOG, Werner. *Nosferatu, o fantasma da noite*, 1979.
- LANG, Fritz. *Metrópolis*, 1927.
- _____. *M., o Vampiro de Düsseldorf*, 1931.
- LENI, Paul. *O Gabinete das Figuras de Cera*, 1924.
- _____. *O Homem que ri*, 1928.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm. *Nosferatu, uma sinfonia do horror*, 1922.
- _____. *A Última Gargalhada*, 1924.
- _____. *Fausto: uma lenda popular alemã*, 1926.
- RYE, Stellan & WENEGER, Paul. *O Estudante de Praga*, 1913.
- STENBERG, Josef Von. *O Anjo Azul*, 1930.
- TURNES, Renato. *Ângelo, o Coveiro*, 2009.
- WEGENER, Paul. *O Golem, como veio ao mundo*, 1920.
- WIENE, Robert. *O Gabinete do Dr. Caligari*, 1919.
- _____. *Genuine*, 1920.
- _____. *As Mãos de Orlac*, 1924.

Referências bibliográficas

- CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.

¹⁸ Grande retrospectiva do cinema alemão. Catálogo de filmes. São Paulo: Instituto Goethe, 1988, p. 6.



EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Unesp, 1993.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2 ed., São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio: um retrato da Berlim nos anos 20*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GONÇALO JUNIOR. *Enciclopédia dos monstros*. São Paulo: Ediouro, 2008.

Grande retrospectiva do cinema alemão. Catálogo de filmes. São Paulo: Instituto Goethe, 1988.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MELEIROS, Alessandra. (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Vol. 5: Europa*. São Paulo: Escrituras, 2007.

NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene*. Cinema alemão. São Paulo: Global, 1983.

_____. *As Sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

RIBEIRO, Léo Gilson. *Cronistas do absurdo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S. A., 1964.

RICHARD, Lionel. *A República de Weimar (1919-1933)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. (Org.). *Berlim, 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ROBINSON, David. *O Gabinete do Dr. Caligari*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.