

O USO DA ILUMINAÇÃO COM ESTÉTICA EXPRESSIONISTA EM FILMES DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Gizella Cabral Gigliotti
gcgigliotti@gmail.com

Resumo

Este trabalho aborda algumas características do movimento expressionista alemão. O problema de pesquisa quis saber se este movimento influenciou a estética da fotografia dos filmes da primeira metade do século XX. Através de fatos históricos e leituras diversas foi possível delinear as características do movimento expressionista até o amadurecimento do expressionista alemão e as suas aplicações nos filmes. Utilizou-se como amostra filmes produzidos nas três primeiras décadas do século XX. O Último Homem (1924), de Murnau serviu de referência para a análise de dados sobre como foram abordados o contraste, a luminosidade e as características funcionais da luz nos demais filmes. Os resultados indicam que a iluminação cênica é responsável pela coesão, síntese, fluência, transição, rapidez e funciona como elemento de estrutura do espetáculo. Concluiu-se que o expressionismo foi um movimento de extrema importância na evolução da arte e da própria sociedade alemã, e configurou-se como linguagem própria para transmitir emoções que representem o período entre guerras.

Palavras-chave: Iluminação. Expressão. Expressionismo Alemão.

1. INTRODUÇÃO

O expressionismo foi um movimento artístico surgido na Alemanha no começo do século XX. Foi também, um reflexo do período histórico deste país refletindo a amargura, o pessimismo, o cepticismo e a perda de valores das pessoas e artistas da Alemanha pré-bélica, bem como o início da Primeira Guerra Mundial, 1914-1918, e do período entre-guerras, 1918-1939 (BEHR, 2000).

Este contexto foi fundamental para suscitar desejos de transformações nas diversas esferas da vida social, tanto do ponto de vista político quanto cultural, que também implicava a necessidade, de uma renovação da linguagem artística, bem como novas percepções da realidade. O movimento defendia a liberdade da expressão subjetiva, o irracionalismo, a liberdade individual, o primitivismo e também os temas proibidos como o sexual e o demoníaco.

Através dessas características, analisamos, neste estudo, os filmes deste período que foram influenciados pelo Expressionismo, tanto na iluminação como na cenografia, figurino e maquiagem deixando uma extensa filmografia que retrata de uma forma

estética e emocional todo esse período político e social. É neste período que o movimento será analisado através de suas características e influências na luz desses filmes.

2. O EXPRESSIONISMO

Com o surgimento de novos avanços técnicos como a fotografia, para alguns especialistas e artistas, já não fazia mais sentido o trabalho dos pintores, que tinham como suporte para sua arte, a busca mais fiel e próxima da realidade, como até então era o predominante, pois essas novas técnicas reproduziam as imagens reais de forma rápida e produtiva. Daí a necessidade de pintar não a realidade, mas sim a interpretação do artista. A obra do artista passava a ser um reflexo do seu mundo interior. Os artistas desse movimento defendiam a expressão da idéia como algo real (invisível) e todo o restante representando algo irreal (visível). Como as emoções faziam parte de sentimentos internos, eles acreditavam que a representação destas era o que deveria ser expresso, e representavam através de contrastes, cores representativas e formas distorcidas (abdicando das linhas retas).

As primeiras manifestações expressionistas surgiram através da pintura, mas acabaram também se estendendo na literatura, música, cinema, teatro, entre outros campos da arte. Vários foram os artistas que contribuíram para a formação desse movimento como: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vicent Van Gogh e Edvard Munch. Uma característica forte desse movimento se dá pela sua heterogeneidade, agregando artistas com tendências variadas, distintas formações e níveis intelectuais.

Desta forma, dentro do próprio movimento foram desenvolvidas grandes diversidades estilísticas como o expressionismo modernista, fauvista, cubista, futurista, surrealista, abstrato, etc. Segundo Shulamith Behr, “o expressionismo não constituiu um estilo ou movimento coerentes; artistas e grupos estavam dispersos e possuíam *background* e formação diferentes.” (BEHR, 2000, p.6). Essa flexibilidade do movimento acabou gerando também diferenças e contradições entre os próprios integrantes do grupo, que resultaram divergências estilísticas e favoreceram os numerosos grupos que surgiram ao longo do tempo. Embora geograficamente o movimento tenha se difundido a partir da Alemanha, estendeu-se por outros espaços, influenciando artistas europeus como Modigliani e Permeke, norte americanos e também sul americanos, como Diego Rivera (México) e Portinari (Brasil).

Esta corrente deixou profundas marcas nos artistas do início do século XX, centrado na necessidade de expressão particular e levando o artista a uma outra postura ante o mundo, relacionada, provavelmente, aos rumos que tomava a sociedade, com bastante perplexidade, como se pode perceber em Benjamin (1991) em sua análise sobre Boudellaire. Como também se pode perceber na observação de Hermann Bahn, sobre o quadro “O Grito” de Munch, para quem, “o homem grita das profundezas de sua alma, a época toda se transforma num grito isolado, perfurante. A arte também grita, dentro da profunda escuridão, grita por socorro, grita pelo espírito. Isso é expressionismo” (BAHN, 1990). Levando o artista a romper com o mundo externo e contribuindo para tornando-lo um ser cada vez mais introvertido.

Os expressionistas desejavam romper com o movimento impressionista, pois não queriam plasmar na tela uma “impressão” do mundo, mas sim, um refletir do seus próprios sentimentos em relação à visão subjetiva desse mundo e do homem, passando a representar a sua reflexão interior como forma de “expressão” dos próprios sentimentos. Os artistas se utilizavam desse movimento como uma forma de refletir o ato de sentir, e o seu estado interior, colocando para fora todos os sentimentos vivenciados nesses anos como meio de purificação da alma e das angústias da vida. É importante observar que nesse período pré-bélico o ato de externar as angústias era um modo de “se desfazer” de todas as incertezas e insatisfações desse momento.

O expressionismo passou a representar todas as emoções e sensações dos artistas perante a realidade. As pinturas eram criadas com forte conteúdo simbólico sendo utilizadas as formas disformes e mostrando muitas vezes apenas os contornos. Faziam uso também das cores representativas e temperamentais, traços estes que demonstram sua influência da arte gótica alemã e da arte medieval. Conforme Derze (2009), os artistas desse período, geralmente, utilizavam as cores primárias e contrastes para representação das emoções. A expressão interna e pessoal que seria dada a cada obra de arte era a maneira como o artista representava a emoção e isso era o mais importante.

3. PRIMEIROS INDÍCIOS DO EXPRESSIONISMO

Apesar da origem do termo “expressão” ter surgido na França, segundo Herbert Read (2001, p.38), quando o pintor Matisse publicou o artigo *Notes d'un peintre* (Notas de um pintor), em 25 de dezembro de 1908, na Revista *La Grande Revue*, onde cunhou esta palavra dizendo: “O que procuro, acima de tudo, é a expressão”, foi na Alemanha, no entanto, que o movimento ganhou forma com o termo “expressionismo alemão”

através de dois movimentos, segundo Behr (2000, p. 8), *Die Brücke*, em Dresden, no ano de 1905 e *Der Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), em Munique, em 1911.

É importante sinalizar que o grupo que precedeu o *Blaue Reiter*, o *NKV – Neue Künstlervereinigung München* (Associação dos Novos Artistas de Munique) também ajudou na formação do expressionismo naquele país. Mas o termo “expressionismo” só se popularizou, de fato, após a divulgação do movimento alemão pelo mundo através da criação do jornal *Der Sturm* (*A tormenta*), pelo poeta e escritor Herwarth Walden, no ano de 1910, de acordo com a interpretação de Behr (2000, p.46).

O estilo emocional bastante utilizado pelos artistas, não era algo novo neste período,

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 Kandisnki, 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) (CÁNEPA, 2010, p.80).

As pinturas desse período expressam com distinção o desligamento com a representação perfeita da realidade, enfatizando um mundo interno de cada artista e a representação da sua visão perante o mundo.

A arte expressionista se intensifica com a instalação da República de Weimar na Alemanha, em 1918, logo após o fim do Tratado de Versalhes, iniciando período de urbanização e transformação técnica sem precedentes no país, que terminou com o fim da Primeira Guerra Mundial com conseqüências desastrosas destes dois antecedentes para Alemanha.

Segundo Behr (2000), apesar do período da guerra ter diminuído o acesso à troca de informações e as exposições de arte, isso não foi motivo suficiente para que houvesse redução das montagens artísticas e edição de jornais e revistas expressionistas. Tanto que, conforme o autor, o mercado de arte e a expansão das coleções privadas tiveram impressionante recuperação neste período, mantendo-se inabalado durante a guerra.

Como seria de esperar, o cenário de desequilíbrio social e político se refletiu na visão do artista traduzindo-se simbolicamente através de linhas, formas ou volumes,

principalmente no cinema, formando uma nova proposta estética. Como observou a historiadora da arte Joan Weinstein:

a ascensão do expressionismo foi resultado não apenas de uma convergência ideológica entre a arte expressionista e uma burguesia assustada, mas também das condições econômicas da época. O desenvolvimento da indústria bélica durante 1915 havia impulsionado e aumentado a quantidade de moeda em circulação, e uma das conseqüências desse aumento do poder aquisitivo foi o investimento em obras de arte, configurando um *boom* por volta de 1917. As isenções de impostos sobre peças de artistas vivos também beneficiaram os expressionistas, que tiraram vantagem da situação (WEINSTEIN *apud* BEHR, 2000, p.64-65).

3.1. O Expressionismo Alemão: diversidades de intervenção estética

É com essa configuração política e econômica que o expressionismo alemão começa a ganhar forma e a se caracterizar enquanto forma estética. Os artistas alemães do início do século se utilizaram da arte para ultrapassarem o limiar da realidade através das expressões psicológicas e emocionais e também se utilizavam do teatro como espaço ideal para darem forma às suas abstrações mais profundas.

O teatro de então possuía um caráter multiartístico, juntava a palavra com a imagem e ação, disponibilizava aos artistas uma estrutura com suporte para manipulação de cenário, luz, som, etc., dando espaço e liberdade às mais incríveis criações. Como exemplo disso pode-se citar o *Deutsches Theater* de Berlim, que foi construído em 1850, mas só ganhou importância entre os teatros do mundo após Max Reinhardt ter assumido a diretoria em 1904. Este teatro se destacava por inovações técnicas na iluminação que foram aplicadas à cenografia expressionista, criando jogos de luz e sombra, concentrando a luz em um assunto ou variando a intensidade das luzes que se opunham ou se cruzavam.

3.2. Contribuição da estética expressionista no cinema

As tabelas 1 e 2 exibem uma amostra de filmes produzidos nas três primeiras décadas do século XX que possuem a estética expressionista. A fonte dessa amostra foi o livro “A tela demoníaca” de Lotte Eisner, 2001. As características da estética expressionista encontram-se detalhada a seguir:

TABELA 1 - FILMES MUDOS

1913	DER STUDENT VON PRAG (O Estudante de Praga). Direção: Stellan Rye. Cenários: Robert A. Dietrich e K. Richter. Câmera: Guido Seeber. Elenco: Paul Wegener, J. Gottowt, Grete Berger, Lyda Salmonova, Lothar Korner.
1914	DER GOLEM (O Golem). Direção: Paul Wegener e Henrik Galeen. Cenários: R. A. Dietrich e Rochus Gliese. Câmera: Guido Seeber. Elenco: Paul Wegener, Lyda Salmonova, Henrik Galeen, Carl Ebert.
1916	HOMUNCULUS. Direção: Otto Rippert. Câmera: Carl Hoffmann. Elenco: Olaf Foenss, Maria Carmi, Theodor Loos, Gustav Kühne. (Filme em episódios).
1919	DAS KABINETT DES DR. CALIGARI (O Gabinete do Dr. Caligari). Direção: Robert Wiene. Cenários: Walter Rohrig, Walter Reimann e Hermann Warm. Roteiro: Carl Mayer e Hans Janowitz. Câmera: Willy Hameister. Figurino: Walter Reimann. Elenco: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Friedrich Feher, H. H. von Twardowski.
1921	DER MÜDE TOD (A Morte Cansada). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou. Cenários: Robert Herlth, Walter Rohrig e Hermann Warm. Câmera: Fritz Arno Wagner e Erich Nietzsche. Elenco: Bernhard Goetzke, Lil Dagover, Walter Janssen, Rudolf Klein-Rogge.
1921	SCHERBEN (Destroços). Direção: Lupu Pick. Roteiro: Carl Mayer. Câmera: Friedrich Weimann. Elenco: Werner Krauss, Edith Posca, Paul Otto
1922	NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Roteiro: Henrik Galeen. Cenários e figurino: Albin Grau. Câmera: Fritz Arno Wagner. Elenco: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach, Greta Schroeder.
1922	DR. MABUSE, DER SPIELER (Dr. Mabuse, o Jogador). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou. Cenários: Otto Hunte e Stahl-Urach. Câmera: Carl Hoffmann. Elenco: Rudolf Klein-Rogge, Paul Richter, Alfred Abel, Bernhard Goetzke, Schlettow, Georg John, Aud Egede-Nissen, Gertrud Welcker, Lil Dagover.
1922	DER BRENNENDE ACKER (Terra em Chamas). Direção: F. W. Murnau. Roteiro: Willy Haas, Arthur Rosen e Thea von Harbou. Cenários: Rochus Gliese. Câmera: Karl Freund e Fritz Arno Wagner. Elenco: Werner Krauss, Eugen Klopfer, Wladimir Gaidarow, Eduard von Winterstein, Stella Arbina, Lya de Putti, Grete Dierks.
1922	PHANTOM (Fantasma). Direção: F. W. Murnau. Roteiro: Thea von Harbou e Twardowsky. Cenários: Hermann Warm e Czerwonski. Câmera: Axel Graatkjir e Th. Ouchakoff. Elenco: Alfred Abel, Frieda Richard, Aud Egede-Nissen, Lil Dagover, Lya de Putti.
1923	SCHATTEN (Sombras). Direção: Arthur Robison. Cenários e figurino: Albin Grau. Câmera: Fritz Arno Wagner e Hugo von Kaweczynski. Elenco: Alexander Granach, Fritz Kortner, Ruth Weyher, Fritz Rasp, Gustav Von Wangenheim.
1923	DIE STRASSE (A Rua). Direção: Karl Grune. Cenários: Karl Gorge-Prochaska e Ludwig Meidner. Câmera: Karl Hasselmann e Walter Weisse. Elenco: Eugen Klöpfer, Aud Egede-Nissen, Lucie Höflich, Leonhard Haskell, Edthofer.
1923	SYLVESTER (A Noite de São Silvestre). Direção: Lupu Pick. Roteiro: Carl Mayer. Cenários: Robert Dietrich. Câmera: Guido Seeber. Elenco: Eugen Klöpfer, Edith Posca, Frieda Richard.
1924	DER LETZTE MANN (O Último Homem) / THE LAST LAUGHT (A Última Gargalhada). Direção: F. W. Murnau. Roteiro: Carl Mayer. Cenários: Herlth e Röhrig. Câmera: Karl Freund. Elenco: Emil Jannings, Maly Delschaft, George John, Emilie Kurz.
1924	DAS WACHSFIGURENKABINETT (O Gabinete das Figuras de Cera). Direção: Paul Leni. Roteiro: Henrik Galeen. Cenários: Paul Leni e Ernst Stern. Figurino: Ernst Stern. Câmera: Helmar Lerski. Elenco: Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, Wilhelm Dieterle, Olga von Balaieff, John Gottowt.
1924	ORLACS HANDE (As Mãos de Orlac). Direção: Robert Wiene. Cenários: Stefan Wessely. Câmera: Günter Krampf. Elenco: Conrad Veidt, Alexandra Sorina, Carmen Cartelleri, Fritz Kortner.
1924	VARIETÉ (Variedades). Direção: E. A. Dupont. Cenários: B. F. Werndorff. Câmera: Karl Freund. Elenco: Emil Jannings, Lya de Putti, Warwick Ward, Maly Delschaft.
1926	METROPOLIS (Metrópolis). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou. Cenário: Otto Hunte, Kettelhut e Vollbrecht. Escultura: Schulze-Mittendorf. Câmera: Karl Freund, Günther Rittau. Música: Gottfried Huppertz. Elenco: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge, Heinrich George, Fritz Rasp, Theodor Loos.

1926	DER STUDENT VON PRAG (O Estudante de Praga) (II). Direção: Henrik Galeen. Cenários: Hermann Warm. Câmera: Günther Krampf. Elenco: Conrad Veidt, Agnes Esterhazy, Eliza La Porta, Werner Krauss.
-------------	---

TABELA 2 - FILMES SONOROS

1931	M – EINE STADT SUCHT EINEM MÖRDER (M-O Vampiro de Düsseldorf). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou. Cenários: Otto Hasler. Câmera: Fritz Arno Wagner e G. Rathje. Elenco: Peter Lorre, Otto Wernicke, Gustav Gründgens, Friedrich Gnas, Theo Lingen, Paul Kemp, Georg John.
1933	DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (O Testamento do Dr. Mabuse). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou. Cenários: Emil Hasler e Vollbrecht. Câmera: Fritz Arno Wagner. Elenco: Klein-Rogge, Oslur Bregi, Theodor Laos, Otto Wernicke, Gustav Diessl, Camilla Spira, Paul Henckels.

A expressividade emocional e as distorções da forma, características do expressionismo, também foram traduzidas com grande êxito para a linguagem cinematográfica graças à contribuição do teatro expressionista. As inovações cênicas em especial a luz e a cor, desenvolvidas no teatro, juntamente com a música e as projeções cinematográficas agregariam, deste modo, mais simbologia aos filmes. Embora o expressionismo alemão diga respeito à pintura e a outros campos, como poesia, literatura, teatro, etc., no que se refere ao cinema, sua influência foi, de certa forma, tardia, apenas em 1920, isto se deu de maneira significativa. Sendo as imagens construídas através da distorção de cenários, e personagens com suas maquiagens marcantes, o uso de cores fortes e que remetiam ao sobrenatural, assim como o jogo de luz e sombra criando contraste, e de outros mecanismos, com o intuito de representarem as visões de mundo dos artistas. Existia também um retorno ao gótico e uma reação da sociedade ao desolador cenário racionalista moderno, do trabalho mecânico que então se instalava e alterando, de forma profunda, as relações sociais do trabalho.

O cinema passaria a abordar temas comuns como a morte, a angústia da grande cidade e o conflito de gerações. O aspecto mais importante se refere à inovação estética, onde atores e diretores, a maioria, oriunda do teatro utilizavam técnicas já desenvolvidas no palco. Presente na maioria dos filmes os jogos de luzes eram utilizados como efeitos para conseguir mais contraste e os mais frequentes eram compostos por máscara nas lentes da câmera, a aparência fantástica das sombras, ou a iluminação de um detalhe, em vez de movimentos de câmera como no filme *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau).

Os cenários com objetos volumétricos em cena ajudavam na produção do efeito da iluminação sobre eles, agregando valor plástico no drama. Os espelhos também foram recursos importantes muito utilizados, como no filme *Sombras* (1923, Arthur Robison) para distorcer as imagens. Estes recursos simbólicos contribuíam para criar

uma ambiência onde o espectador envolvia-se emocionalmente de forma mais profunda com a mensagem do filme. É importante observar, segundo Laura Cánepa (2010), que quando o expressionismo ganhou as telas de cinema, este movimento já havia sido absorvido pelas artes no país sendo de grande destaque nas galerias de arte e peças de dramaturgos fazendo sucesso nos maiores teatros do país. Assinale-se, entretanto, que ela não o considera como um cinema revolucionário, mas um cinema comercial de “arte” que soube se aproveitar do momento áureo deste movimento.

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.” Pode-se dizer deste cinema que “[...] 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 (CÁNEPA, 2010, p.81)

Após 1925, ainda se produziam obras que mantinham características expressionistas com destaque para o cinema. Mas foi no ano de 1933, que de certa forma podemos considerar o final do expressionismo com ascensão do nazismo ao poder na Alemanha. Este movimento não era bem visto pelos nazistas que o consideravam como uma “arte decadente”, sendo muitas obras destruídas, outras tiradas de exposição ou circulação, muitos artistas perseguidos e outros buscaram o exílio como forma de sobrevivência pessoal.

A fuga de muitos artistas alemães neste período foi marcante, contribuindo para influência dos expressionistas no cinema foi especialmente absorvida em Hollywood, devido à migração de muitos diretores alemães que aí passaram a produzir. Com isso é instaurada uma nova linguagem cinematográfica, com temas sombrios, suspense policial e mistério com ambientes urbanos, personagens bizarros e assustadores, distorção da imagem devido ao excesso de dramaticidade tanto na atuação como na maquiagem e cenografia recriando desta forma o infinito imaginário humano. As estilizações usadas neste cinema como características do movimento logo foram convertidas em estilemas que significa a distorção das formas, a iluminação fantasmagórica, a temática irracionalista, a estrutura narrativa instável e o exagero da interpretação dos atores (CÁNEPA, 2010). Todas essas características se tornariam mais

tarde uma marca do movimento expressionista. Dentre os próprios filmes expressionistas existia uma heterogeneidade bem interessante porque:

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 (CÁNEPA, 2010, p.80)

Alguns longas-metragens são importantes no processo que sucedeu os filmes de estilo expressionista. Embora não sejam considerados expressionistas, possuem traços e algumas linguagens deste estilo, como: *O Estudante de Praga* (*Der Student Von Prag*, 1913, Stellan Rye), *Golem* (1914, Paul Wegener), *Homunculus* (1916, Otto Ripert). Estes filmes foram de grande importância para a preparação dos filmes expressionistas como: *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett Des Dr. Caligari*, 1919, Robert Wiene), *A morte Cansada* (*Der Müde Tod*, 1921, Fritz Lang), *Nosferatu* (1922, F. W. Murnau), entre outros. Sendo o primeiro, o mais representativo em termos das estilizações expressionistas.

O filme *O Outro* (*Der Andere*, 1913) de Max Mack, com Albert Bassermann como ator, foi o primeiro “filme de autor” (*Autorenfilm* - criado em 1912 pelo produtor Paul Davidson) produzido na Alemanha com drama psicanalítico já sugerindo característica do fantástico. No mesmo ano, foi lançado o filme *O estudante de Praga* (1913), protagonizados pelo ator teatral e produtor Paul Wegener (1874-1948) e com o roteiro de Hans Heinz Ewers (ambos entusiastas dos temas fantásticos). Foi o primeiro filme alemão a ser vendido para o mercado externo e sua direção contou com o sueco Stellan Rye (1880-1914) e a produção da Union Film (depois Decla Bioscop).

A temática fantástica seria utilizada em vários filmes desse período, com destaque também para um filme perdido baseado em uma lenda medieval judaica: *O Golem* (*Der Golem*), dirigido por Heinrick Galeen (1881-1949) e estrelado por Paul Wegener, em 1915. O filme conta a história de um comerciante de antiguidades, que ao ressuscitar o monstro de barro descoberto por operários nas ruínas de uma sinagoga, acaba provocando uma tragédia familiar.

Contudo a obra mais influente deste período, segundo Cánepa (2006), foi *Homunculus* de 1916, do diretor Otto Rippert. Uma série de seis filmes que conta a

história de um homem produzido em laboratório (Olaf Fonss) que, revoltado com sua condição não-humana, decide dominar o mundo. Segundo os diversos teóricos que tiveram acesso aos fragmentos restaurados do filme, a série já continha elementos que seriam retomados pelo cinema expressionista, como a ligação com o gótico, os efeitos dramáticos de sombra e luz e os vilões com poderes sobrenaturais. É importante ressaltar que, o conjunto de filmes estava na linha de frente do cinema produzido na Alemanha. Não tão complexo como o norte-americano ou o italiano, mas nem por isso irrelevante.

No entanto, como salienta Elsaesser (1996, p.11), a curiosidade pelo fantástico que se percebe nessas obras não deriva necessariamente de um impulso “tipicamente alemão”, como muitos autores apontaram: muitas vezes, tinha relação com experiências ligadas à própria tecnologia das trucagens cinematográficas – o que também se deu em outros países (ELSAESSER *apud* CÁNEPA, 2006, p.65).

O filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), no entanto, representa a primeira tentativa em se produzir um filme estritamente expressionista. Dirigido por Robert Wiene (1880-1938), este filme narrava uma história de horror que trazia nas suas imagens uma plasticidade repleta de simbolismo traduzindo, de certa forma, os sentimentos e intenções dos próprios personagens que não tinham ligação com a realidade. Essa plasticidade é encontrada nas ruas tortuosas, casas tombadas, cenários assimétricos, contrastes exagerados de sombra e luz. O simbolismo encontrado aqui procurava gerar no espectador sentimentos de insegurança e desconforto que contribuía para potencializar os efeitos e significados do filme.

Após *Caligari*, outros filmes se comprometeram estética e tecnicamente com a estética expressionista e foram produzidos com integração dos efeitos de luz e cenário, até a maquiagem e os próprios atores, agregando valor como tradução plástica do seu drama e formando um conjunto plástico exagerado típico deste movimento. Depois de 1924, poucos filmes iriam seguir fielmente com este estilo. Muitos apenas abordariam em poucos detalhes essas influências seja na luz, no cenário ou na maquiagem, mas não iriam se comprometer completamente como foi o caso de *Caligari*. Dentre esses filmes poderíamos citar *M - O Vampiro de Düsseldorf* (1931), de Fritz Lang (1890-1976), uma obra prima do cinema com a utilização da temática fantástica e o uso de elementos como o claro-escuro.

A partir da compreensão de Cánepa (2006) pode-se afirmar que, este movimento busca expressar as distorções através das percepções dos artistas mostrando seu estado de espírito em uma época específica e traduzidos simbolicamente através de linhas, formas ou volumes. Sendo o referencial fantástico, a deformação expressiva, o isolamento e a maldade características centrais deste cinema, diferenciando, deste modo, os filmes puramente expressionistas dos filmes com alguns elementos expressionistas. Essas características foram também reflexo do desequilíbrio social e econômico vivenciados nos anos da República de Weimer, tornando-se tema recorrente para os filmes.

No livro *De Caligari a Hitler* Kracauer (1988 apud CÁNEPA, 2006, p.79) sugere que os personagens loucos e monstruosos exteriorizados no cinema alemão podem ter sido referências políticas e ideológicas que culminaram em uma desastrosa guerra para o país. Já Lotte Eisner (2002), em *A Tela Demoníaca*, buscava entender os temas fantásticos deste cinema, apresentando referências românticas e góticas do cinema de Weimar, sendo o cinema alemão de 1920, o que desencadeou o crescimento dos filmes “demoníacos”, intensificado pela derrota da guerra juntamente com o irracionalismo de um caráter nacional e desgraça pela qual a população atravessou. Por sua vez, Thomas Elsaesser (2000 apud CÁNEPA, 2006, p.79) em *Weimar Cinema and After*, descreve que essas duas versões eram conseqüências da construção do imaginário histórico que ajudavam a popularizar e também a “demonizar” o cinema de Weimar.

Para Elsaesser, essa brusca mudança ocorrida após a Segunda Guerra tem uma explicação: a comunidade internacional queria entender como um regime brutal como o nazismo fora tolerado pela maior parte da população alemã. Assim, tanto o público quanto os autores estavam à procura de metáforas e símbolos que explicassem o horror e, em certo sentido, o cinema se tornou um duplo tangível da história (ELSAESSER apud CÁNEPA, 2006, p. 81).

Também para Cánepa (2010), esses filmes deveriam ser vistos hoje com outros olhos, não excluindo as interpretações de Kracauer e Eisner, “que continuam pertinentes e sensíveis” (CÁNEPA, 2010, p.83), mas retirando o olhar teológico posto na época ao olhar autoconsciente inseridos em seu contexto, lembrando que o gênero fantástico foi influenciado por várias vertentes da arte e do cinema europeu moderno. Assim, como

foi também ponto de grande influência para outros movimentos da arte moderna como já foi citado anteriormente.

É importante destacar que as características atribuídas pelos produtores alemães ao conjunto de filmes definidos como expressionistas não dá uma definição exata baseada em padrões estéticos, sendo complexo delimitar esses filmes. Ainda segundo Laura Cánepa (2006, p.69), “a questão que mobilizou críticos do mundo inteiro foi o fato de que nenhuma convenção estilística parecia dar conta de idéias tão inovadoras sobre o *décor*, a *mise-em-scène* e os avanços técnicos atribuídos a esse conjunto de filmes.” Cánepa faz uma análise dos aspectos comuns encontrados nos filmes de classificação “Expressinista” merece destacar, sendo os aspectos comuns divididos em três itens:

- Composição;
- Temática recorrente;
- Estrutura narrativa.

A *composição* engloba a cenografia, fotografia e *mise-en-scène* (luz, decoração, arquitetura, distribuição das figuras e sua organização em cena) reforçada pela maquiagem e figurinos estilizados.

Os filmes produzidos após *Caligari* apresentavam a junção desses diferentes aspectos, sendo as alterações plásticas da realidade uma forma de enfatizar o drama, que se relacionava também com outro estilo alemão: o gótico medieval. O cineasta de maior destaque quanto às soluções arquitetônicas foi Frits Lang, no seu filme *A morte cansada* (1921), o procedimento utilizado se aproximava da linguagem simbólica das baladas e contos de fadas, cuja origem também é a Idade Média. A fotografia, juntamente com a cenografia, foi ganhando cada vez mais espaço e servindo para criar ambientes expressivos e até fantásticos. Exemplos de fotografia são filmes como *Sombras* (1923, Robison) e *A Última Gargalhada* (1924, Murnau). No primeiro é observado o ilusionismo das imagens projetadas nas paredes criando um efeito de filme dentro do filme, já no segundo, a fotografia se transforma em um instrumento dramático fundamental, quando o ator tem visões do inferno após ter perdido seu cargo de porteiro e onde o local do seu novo cargo, auxiliar de lavatório, contrasta com a luminosidade do antigo.

Com bastante exploração simbólica podemos citar também o filme *Nosferatu* (1922), de Murnau. Através do diretor de arte Albin Grau e do fotógrafo Fritz Arno Wagner, o filme foi realizado quase todo em locação com a produção de elementos do

expressionismo, por exemplo: atmosferas visuais fantásticas, imagens em negativo e a expressividade das sombras que dialogavam com elementos da pintura romântica e das interessantes experiências das viagens, assim como, a influência do cinema escandinavo que não se deu apenas pela exportação dos artistas dinamarqueses, mas pela fotografia de seus filmes marcados pelo uso da paisagem realista como elemento dramático. Já a *temática recorrente* trata da tipologia de personagens e de situações dramáticas, onde a imaginação sombria dá limites para criações de contos fantásticos como: o médico/louco (Dr. Caligari), o vampiro pestilento (Nosferatu), o demônio (Scapinelli).

Os filmes *Dr. Mabuse: O jogador* (1922), de Fritz Lang e *O gabinete das figuras de cera* (1924), de Paul Leni, são exemplos da tipologia de personagens sendo o primeiro personagem um vilão que assume diversas personalidades liderando assassinos e causando medo à sociedade. Já o segundo personagem, “procurou uma saída mais lúdica (e visualmente mais “expressionista”)” (CÁNEPA, 2006, p.74) que o filme anterior, sendo os “tiranos” os personagens do próprio museu de cera onde as biografias são encomendadas a um escritor faminto.

A tradição romântica também põe em cena o que se chama de “desdobramento demoníaco”- dando aos personagens características especiais e capacidades de assumirem várias identidades ou corpos, sempre com objetivos maléficos. Exemplo disso são os filmes: *As mãos de Orlac* (1924), Robert Wiene, *A morte cansada* (1921), com fotografia de Fritz Arno Wagner, *Metropolis* (1926) de Fritz Lang. Além dos psicopatas, o cinema alemão também deu forma aos famosos monstros como descreve Laura Cánepa:

figuras fisicamente deformadas e igualmente ameaçadoras. As clássicas histórias de monstros guardam semelhanças com as dos filmes alemães, pois a alteração física e psicológica dos indivíduos no contexto da narrativa pode ser vista como consequência de um procedimento de deformação expressiva. É possível dizer, também, que os monstros satisfazem desejos reprimidos de onipotência e de liberdade instintiva, freqüentemente colocados em pauta pela arte expressionista. [...] Por essa coerência entre a proposta formal e o conteúdo simbólico das histórias, esses filmes costumam ser apontados como a primeira experiência significativa do gênero de *horror* na história do cinema (CÁNEPA, 2006, p.76)

Exemplo mais tradicional e importante do cinema de Weimar foi o monstro conde Orlock, em *Nosferatu*. *O Golem* pode ser lembrado, também, como filme de

monstro, juntamente com o sonâmbulo Cesare em *Caligari*. A *estrutura narrativa* se traduz como o modo de contar as histórias e de organizar os fatos:

Como observa Elsaesser (2000, p. 5), eles discutiam o próprio fazer fílmico em construções ambíguas que já vinham sendo substituídas, nos EUA, pelo processo de integração narrativa do cinema clássico. Segundo o autor, o segredo do fascínio exercido por esses filmes alemães sobre o público e os críticos pode vir do fato de suas narrativas serem suficientemente oblíquas para encorajar todo tipo de especulação e frustrar qualquer tentativa de explicação definitiva (ELSAESSER *apud* CÁNEPA, 2006, p. 77).

A “narrativa-moldura” se tornou recorrente nos filmes alemães como estratégia para justificar o caráter fantasioso e enigmático dos filmes. Assim, poderia também adquirir características auto-reflexivas (*Sombras*), e até mesmo enigmáticas (*Caligari*) ou manter o seu simples recurso de circularidade narrativa (*Variedades*, 1925, E. A. Dupont). Na busca por narrativas mais enigmáticas, o cinema alemão se destacava por um tipo de decupagem em que o uso do espaço *offscreen* (o espaço fora da tela) produzia diferentes significados como a imprevisibilidade e o enigma, dirigindo assim, a atenção do espectador para o espaço fora da tela para enfatizar tudo que não pode ser visto e criando desta forma um clima de suspense e ameaça para o espectador. “No emblemático filme *A rua* (1923), de Karl Grune, um cidadão burguês (Anton Edhofer) se perde no caos urbano e nos perigos da noite, em situações que seriam repetidas muitas vezes pelo cinema alemão e pelo cinema *noir*.” (*Ibid.*, p. 78)

Como observou Elsaesser:

as narrativas expressionistas não podem ser analisadas com base na norma textual do cinema clássico hollywoodiano, pois, tanto no que se refere à autoridade estável da narrativa como à confiabilidade do narrador ou à voz de verdade, elas denunciavam ambigüidade e hesitação (ELSAESSER *apud* CÁNEPA, 2006, p. 78)

4. A ESTÉTICA EXPRESSIONISTA NO FILME A ÚLTIMA GARGALHADA

O diretor Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), assim como Fritz Lang, se revelou realizador de porte na década de 20 pelos filmes: *Nosferatu* (1922), *Terra em Chamas* (1922), *Fantasma* (1922), que foram expoentes do movimento expressionista.

No entanto, é no filme *A Última Gargalhada* (*The Last Laught*, 1924), que ele extrapola os limites do movimento expressionista e abrange também o *Kammerspielfilm*, do qual é um dos principais representante. É importante observar que o título original em alemão do filme *Der Letzte Mann*, se traduz de forma mais coerente com o seu roteiro como *O Último Homem*, sendo este o nome que será utilizado para citar o filme.

De acordo com Eisner (2002), o *Kammerspielfilm* é uma expressão originária do termo *Kammerspiel* (peças de câmera), ou seja, “teatro íntimo”, onde qualquer gesto e expressão do personagem, seja um sorriso ou um movimento da mão, por menor que seja, são importantes e visíveis para o público. Este termo também caracteriza dentro do cinema clássico alemão a supressão dos subtítulos de um filme, integrando e tornando mais eficaz o envolvimento emocional com o espectador. Deste modo, criava-se um espaço mais intimista que, em geral, era apresentando em teatros menores, onde o detalhe e os movimentos lentos eram o mais importante, e o público não ficava tão distante do ator, possibilitando uma melhor visualização de todos e de tudo. “É o peso dos diálogos mudos da alma, é essa atmosfera incomunicável do *Kammerspiel* que se torna sufocante.” (EISNER, 2002, p. 137)

Nos filmes roteirizados por Carl Mayer, é possível notar este estilo, através das sugestões de sentimentos e sensações passadas apenas pelo plano visual. Estas sensações e contradições humanas são exploradas com *umwelt*, termo que significa o ‘mundo ao redor’, juntamente com os movimentos de câmera explorados por Murnau dando forma e valorizando este termo de maneira espetacular. Mayer incrementa o *umwelt* com elementos recorrentes do cinema clássico alemão e do expressionismo, como fumaça espessa, luz baça e vacilante, clarões baços e eflúvios densos, destinado a criar uma atmosfera com a iluminação.

Estes elementos podem ser encontrados no filme *O Último Homem*, com roteiro de Carl Mayer e direção de Friedrich Wilhelm Murnau, que conta de forma sensível e bela a decadência de um porteiro de hotel, para o qual o trabalho é motivo de orgulho não apenas pessoal, mas também para seus vizinhos, interpretado por Emil Jannings. O ponto central da narrativa é mostrar o processo de degradação humana e social, a partir da perda do domínio da força do trabalho que se dá pelo envelhecimento físico, sendo substituído por um novo trabalhador e transferido para o lavatório masculino. E como as relações sociais, no mundo do trabalho, são calculadamente geridas sem levar em conta o fator humano, além de mostrar a fragilidade dos laços de vizinhança e familiares, a partir da perda do emprego. Seu vistoso uniforme, que antes lembrava a de um general

impressionava a comunidade onde vivia, sendo motivo de orgulho para família e respeito para com os vizinhos, acaba tendo que ser trocada por um simples avental gerando a desonra da família e desprezo dos vizinhos.

O tom mais realista é abordado no filme pela composição do cenário, na interpretação do ator e no tema proposto com sutileza, através do *Kammerspielfilm*. Murnau acaba extrapolando os limites desse movimento, pois além de utilizar um número maior de personagens para esse gênero, ele os mantém sem brilho agindo em função do porteiro, mostrando os traços expressionistas. Os personagens secundários, como os vizinhos, atuam como fantoches que vivem em função da vida do porteiro e só ganham atenção quando este aparece. Chegando ao ponto das luzes do *hall* da escada só serem apagadas quando o porteiro entra para sua casa. O filme também aborda elementos expressionistas, como a luz e sombra, a postura oblíqua do corpo, e as imagens distorcidas, em contraste com o drama psicológico. Um exemplo disto está presente no espelho do lavatório refletindo objetos que brilham com o vapor, a luz das lâmpadas e a projeção das sombras da rua ao lado, ou no momento em que, ele perde o uniforme passando a adotar uma postura oblíqua em oposição a sua antiga postura ereta e empinada. As condições culturais do filme apresentam uma cidade desenvolvida onde a era da máquina está a todo vapor, em contraste com a vida do personagem que passa seguida pela marcação lenta da câmera. O grande movimento da cidade é apresentado no filme, através das cenas que passam os carros, o trem e a estação. Em todo filme é muito bem definido as profundas diferenças entre as classes sociais, tanto na cenografia como no figurino. O prédio do hotel também acaba encarnado um papel opressor manifesto por sua altura e imponência em contraste ao porteiro, pequeno e inútil, representando uma metáfora da hierarquia social. O tema aborda características da época onde as pessoas davam valor aos homens e mulheres bem vestidos e aqueles que possuíam “boa” profissão, menosprezando os que não possuíam bens materiais nem um bom emprego.

O volume da luz empregada nas cenas varia de acordo com a mensagem tanto social do ambiente quanto emotiva do ator. A perspectiva do ambiente é criada através do claro e escuro dos planos de um mesmo espaço, criando profundidade na cena. Como é o caso da cena do *hall* do hotel onde é possível visualizar todo o espaço de entrada do hotel e mais a porta giratória de vidro onde se percebe a silhueta do porteiro junto aos volumes e edificações iluminadas mostrando a profundidade da cena. Em geral, a luz vem direcionada pela lateral, tanto esquerda como direita e zenital (de cima), exceto

quando se esta enfatizando as expressões do rosto do ator a iluminação é frontal. As fontes de luz que foram utilizadas no filme, eram lâmpadas elétricas, onde a própria fonte possuía um dispositivo para acender e apagar, não evidenciando a existência de um interruptor à distância. Os pontos de luz dos ambientes se distribuía entre o teto e a parede, mas eram complementados pela luz produzida pelo diretor de fotografia, pois a existente não era suficiente para iluminar a cena. A quantidade de pontos de luz também representava o status social da época, sendo utilizado um volume menor no ambiente da casa do porteiro, e no hotel um volume maior.

Abaixo, exemplos de imagens do filme *O Último Homem (1924)* que foi a fonte de onde as mesmas foram retiradas.



Figura da esquerda: Hall de entrada bem iluminado do hotel. Figura da direita: O porteiro na entrada do hotel todo orgulhoso com sua farda elegante e ao fundo a profundidade de campo da cidade sendo mostrada através do volume dos prédios e da iluminação das ruas e janelas.

As cenas da casa do porteiro eram iluminadas à noite por lâmpada elétrica, iluminação artificial, advinda do lustre central que era desligado diretamente no equipamento, e durante o dia, pela luz do sol, iluminação natural, que entra em diagonal pela janela da casa gerando luz difusa e clareando mais a área próxima a janela. Já o *hall* da escada do prédio é sempre iluminado por uma arandela, com lâmpada elétrica, presa na parede de cada andar. No vilarejo também temos a presença da iluminação natural no pátio que faz sombra nas sacadas dos apartamentos durante a manhã e a noite a iluminação artificial com luz de lampiões a gás presos nos muros e fachadas dos prédios, onde são apagados e acesos com uma vara por um figurante.



Figura da esquerda: O figurante apagando a arandela de parede a gás durante a noite. Figura da direita: O pátio durante o amanhecer do dia criando sombras diagonais no prédio.

O Último Homem é um filme com elementos clássicos do cinema alemão, preto e branco, possuindo uma variedade de tonalidades e contrastes, ressaltando desta forma, o claro e escuro, luz e sombra, sendo a parte central da imagem menos contrastada e as bordas mais contrastadas chegando ao preto absoluto. É no movimento e direcionamento da câmera, que a narrativa progride através das imagens que compõem a tragédia social. É na primeira cena onde a revelação do *hall* da entrada fornece uma leitura visual com nuances realista e alguns elementos expressionistas, através do movimento da descida do elevador, mostrando uma boa iluminação onde é visível a circulação frenética dos hóspedes, dando uma visão geral e social importante do ambiente de trabalho do porteiro. A fotografia elaborada por Karl Freund se torna fundamental para valorizar as imagens, como o contraste entre a boa iluminação do *hall* de entrada, com a pouca iluminação do lavatório. Além, de se localizar no subsolo, e não ser um ambiente nobre dentro do hotel possui uma iluminação mais escura com a utilização de sombras para criar o clima frio e solitário do novo local de trabalho. O hotel está sempre bem iluminado mostrando os espaços amplos e materiais de boa qualidade, exceto durante a madrugada onde as luzes são apagadas e só existe a iluminação através da lanterna elétrica do segurança do hotel. A entrada principal, por ser um espaço nobre, está sempre bem iluminada tanto à noite como durante o dia. A iluminação mais utilizada no hotel é a artificial através dos pendentês de cada ambiente do prédio, tanto o lavatório quanto o *hall* da entrada, pois utilizam lustres centrais com lâmpada elétrica. No lavatório também é visível a luz que entra através da esquadria projetando uma sombra em diagonal, com características expressionistas, fazendo referência as ripas de uma pérgula da rua ao lado evidenciando o posicionamento inferior do local.



Figura da esquerda: O porteiro no seu novo cargo de auxiliar de lavatório, sendo fechado (simbolicamente) pelas portas do lavatório. Figura da direita: A pouca iluminação do lavatório que contrasta com a boa iluminação do seu antigo cargo.

Os detalhes evidenciados por Murnau não são apenas simbólicos, eles aderem à função, por exemplo, quando o porteiro se dá por falta do botão, lembrando-o do rebaixamento e humilhação, ou quando, o porteiro muda de cargo descendo do *hall* de entrada do hotel para o lavatório já sugerindo um rebaixamento pela localização do segundo posto. As portas também são utilizadas agregando valor à imagem, quando as folhas da porta do lavatório se fecham enclausurando-o nesse novo destino imutável, ou quando, a porta do *hall* de entrada do hotel, transparente e ágil revela o mundo externo de onde o porteiro tinha orgulho de guiar os visitantes.

Segundo Eisner (2002), a atmosfera evocada com sugestões de sentimentos vagos, revelando aos poucos os segredos de almas sensíveis com toques insinuantes, são características presentes dos filmes alemães. Para eles a representação das “vibrações da alma” (*Stimmung*) vem da necessidade de compor uma atmosfera aliada ao jogo de luzes e transitando em torno tanto dos objetos quanto dos personagens como uma atmosfera em consonância metafísica, ou uma espécie de nostalgia dolorosa. É dessa forma que Murnau cria as paisagens melancólicas do filme, se detendo ao menor gesto e expressão do ator, evocando no espectador os sentimentos mais desoladores. O *Stimmung* do *Kammerspielfilm* necessita de pausas, sendo que este elemento já havia sido abordado pelo roteirista Carl Mayer em *Destroços* (1921) e em *A Noite de São Silvestre* (1924), mostrando também, a introdução do movimento de câmera móvel, alternando profundidade e altura, para acompanhar o personagem na tentativa de revelar a sua vida.



Figura da esquerda: O sonho do ator com a porta giratória gigante após a bebedeira.

Figura da direita: O figurante sobe na cadeira para apagar o lustre após a festa de casamento acabar.

Com a câmera sob a supervisão de Murnau, todos os recursos do visual são explorados: em tomadas com planos baixos mostrando o porteiro todo vaidoso ostentando sua barriga empinada como se fosse um general sendo filmado de baixo para cima, e depois, em planos em *plongée*, mostrando sua decadência e o seu rebaixamento no lavatório, sendo filmado de cima para baixo. Através da expressão da linguagem corporal e dos movimentos lentos, as sensações e sentimentos de desolação perante o seu destino são passadas com a marcada lentidão da câmera. Esta se move junto com o personagem que acompanha cada gesto e expressão do seu rosto.

Murnau aprecia a lisa superfície dos vidros, que tantas vezes substitui para os cineastas alemães uma outra superfície lisa, a dos espelhos. Sua câmera se deleita com essas superfícies opalescentes, por onde se derramam reflexos, chuva ou luz: vidros de automóvel, folhas envidraçadas de uma porta giratória que refletem a silhueta do porteiro recoberto por um impermeável reluzente, a massa sombria das casas com janelas iluminadas, o pavimento molhado com poças d'água espelhadas. É um modo quase "impressionista" de evocar a atmosfera: sob sua direção, a câmera sabe fixar a penumbra velada que à noite emana dos candeeiros iluminados, brinca com as irradiações que no impulso do movimento se tornam vibrações ou ranhuras luminosas; tenta também captar, no espelho dos lavatórios, o reflexo de objetos de toalete brilhantes ou de um tapume negro montado na rua (EISNER, 2002, p. 145-146)

O enquadramento das cenas é feito, basicamente, no personagem e nas suas expressões passando de forma clara e perfeita as emoções e o andamento da história. Essas imagens são complementadas com a luz que é mais difusa do que concentrada variando em sua intensidade e volume, de forma a valorizar os movimentos e expressões do ator, neste caso, com uma iluminação mais direta e concentrada. Sem os

subtítulos e com este tipo de enquadramento, o diretor guia à atenção do espectador para os movimentos do corpo e expressões do rosto substituindo perfeitamente a expressão corporal pela verbal. O ator através de suas emoções nos leva ao âmago dos sentimentos, expressando a dor e perda do status e da respeitabilidade perante a comunidade e ao mesmo tempo acentuando a vergonha e depressão do personagem. Um exemplo disto é a cena em que o porteiro é transferido de cargo e o seu rosto é enquadrado mostrando nitidamente a sua expressão facial que é forte e intensa, transmitindo todo o seu sofrimento sobre o imutável daquele momento.



Figura da esquerda: A expressão do ator no momento em que recebe a notícia do seu rebaixamento.
Figura da direita: O botão da farda que cai simbolicamente no momento da retirada da sua farda.

A cronologia do filme é marcada através do dia e da noite, onde as mudanças de tonalidades vão reduzindo do claro para o escuro sendo possível observar a passagem dos dias. Já os aspectos climáticos são mostrados através da chuva e da luz do sol durante o amanhecer. Segundo Camargo (2000), o ar é um elemento material que revela mutações através da vaporização, da chuva, e também, do pó como elementos refletoras, proporcionando assim uma marcação do tempo. É possível observar este momento quando aparece a cena do porteiro com a capa impermeável de chuva, como se fosse a capa de um rei empunhando o seu guarda-chuva como se fosse um mastro. Ele passa todo imponente de um lado para o outro ajudando os hóspedes a entrarem no hotel sem se molhar.



Figura da esquerda: Os reflexos obtidos com a capa de chuva molhada.
Figura da direita: Arandela da parede sendo apagada após a passagem do porteiro.

A luz natural é difusa e homogênea, sendo representada diagonalmente pela luz do amanhecer fazendo sombras nas janelas do prédio do pátio e também no momento em que a luz entra pela janela do lavatório também em diagonal. Já a luz artificial é mais usada porque a maior parte das cenas se passa dentro dos ambientes do hotel, na casa do porteiro ou na cidade à noite. A intensidade luminosa varia de acordo com o dia e a noite e também quando existe a intenção do diretor em criar cenas mais expressivas, ou apenas representativas, como é o caso da luz do pátio onde mora o porteiro que é apagada após a sua passagem. A luz é comprida e alta com o espaço de tempo bem lento, para poder descrever melhor a cena ou sensação do ator. O filme flui magnificamente mostrando o movimento de luz e não luz através da passagem dos trens e dos carros em velocidade se contrapondo aos movimentos lento do porteiro que acompanham o ritmo da narrativa, mostrando sempre cenas mais iluminadas em contrastes com cenas menos iluminadas.

Além da luz natural que projeta sombras em diagonal, já falada anteriormente, podemos observar no filme a luz artificial incidindo frontal, contra-luz, central e zenital. Em geral todos os elementos são iluminados e sempre com o destaque para o objeto ou pessoa que se está querendo mostrar ou representar, assim, muitas vezes a luz destaca o tema sem mostrar o restante do ambiente direcionando a atenção do espectador.

A distribuição da luz nos planos geralmente é feita de forma heterogênia, mostrando sempre uma maior quantidade de luz no espaço ou personagem a quem se quer destacar. A luz chega em seu grau máximo de contraste sendo direta e focal na cena onde o vigia noturno, carregando uma lanterna elétrica, focaliza o rosto do porteiro no momento em que ele entra para tentar devolver a farda, e semi-indireta e indireta, quando valoriza as sombras. A luz com a finalidade de realce é valorizada através do seu reflexo pela lanterna do vigia que é produzido no movimento do personagem pelo corredor proporcionando um caminho através das paredes em direção ao porteiro, bem ao estilo dos diretores alemães. Em formato circular essa luz risca a escuridão do hotel dando profundidade ao espaço e direcionando a atenção e o olhar do espectador, como uma seta indicativa, até o assunto principal. Ao isolar o rosto do personagem que é “recortado” pela luz, esta acaba ampliando e dando mais significado e expressão a imagem iluminada.

O foco concentrador tem o forte poder persuasivo e funciona não propriamente como elemento da realidade representada, mas como um operador cênico ou um recurso ligado a sintaxe do espetáculo. [...] Os efeitos seletivos são distanciadores, à medida que recortam a realidade e buscam a semiotização de um determinado ponto no espaço. É um processo de decupagem que só a luz consegue realizar. Expressivo e retórico por excelência, o foco concentrador recorta o espaço e aumenta a importância do signo apagando os outros pontos de referência (CAMARGO, 2000, p.108).



Figura da esquerda: O rosto do porteiro sendo recortado pela luz da lanterna elétrica do vigia do hotel, no momento em que aceita o seu destino imutável e devolve sua antiga farda. Figura da direita: A imagem dentro do lavatório mostrando toda solidão e o incomunicável perante o seu destino.

A postura corporal do ator se altera a partir do momento da sua transferência de cargo, lembrando a postura oblíqua clássica do expressionismo alemão como o médico diabólico em *Caligari* de Robert Wiene. Além disso, suas reações apresentam sinais de exagero e o ambiente parece misturá-lo com a sombra. O jogo de luz e sombra é bem representado, no momento em que o porteiro volta para casa com o uniforme que já não lhe pertence, a sombra mostra inicialmente o seu arquejamento, mas ele se refaz e a sombra antecipa a postura erguida que o caracterizava perante a sua comunidade. Agora os movimentos lentos e as reações resignadas expressam a decadência física e psicológica do ator, em contraste com a nova geração representada pelas imagens da rapidez dos carros, das pessoas e até do vento.



Figura da esquerda: A sombra do corpo do porteiro projetada na parede da entrada do vilarejo.
Figura da direita: Iluminação artificial de umas das casas do vilarejo com lâmpada elétrica.

A alteração do espaço e da luz para a representação psicológica é fundamental na compreensão do filme, quando o porteiro passa a trabalhar como auxiliar no lavatório e as portas persistem em fechá-lo em um mundo isolado com a sua velhice e inutilidade. Após devolver o uniforme ao escritório e aceitar o seu destino, o ambiente vazio do lavatório mostra a solidão e a escuridão da sua nova função, se tornando o epitáfio deste homem. A expressão social de sua decadência mostra o pouco espaço que sobra para a velhice. O aparente gesto de compreensão do seu patrão perante ao seu declínio físico para mantê-lo empregado, é portanto, uma sentença de morte psíquica através do bilhete.

Lembremos ainda as palavras de Kurtz, que afirmava que a diagonal desencadeia, por sua violência expressiva, uma reação insólita na alma do espectador; Hans Richter explica, igualmente, que uma diagonal pode por si exprimir o grau extremo de uma emoção (KURTZ *apud* EISNER, 2002, p. 148).

Os assuntos mais abordados no filme são o emotivo e o social, sendo que em alguns momentos, a chave do imaginário também é focada através dos sonhos do ator. Murnau se utiliza desses efeitos fantásticos no sonho, usando a simbologia e o expressionismo sempre que lhe é oportuno de forma fluida e natural. Mostrando inicialmente a visão que o porteiro tem do hotel desabando por cima dele, quando rouba e foge com o seu antigo uniforme e depois belas e significativas fusões de imagens de sonho e fantasia que permeiam a mente do personagem no momento da bebedeira no casamento de sua filha. Na cena em que a porta giratória ganha grande proporção batendo na cabeça do sonhador, seguido por sua imagem que se destaca perante os seus colegas de trabalho, que aparecem inexpressivos, no momento em que carrega uma pesada mala, apenas com uma mão, renovando sua força e imponência.

Após acordar do sonho as imagens distorcidas do ambiente a sua volta são mostradas através da visão do porteiro que acorda após a bebedeira e caminha induzido pela força do hábito para o seu trabalho. Essa distorção apresentada através das imagens é um importante elemento expressionista, podendo também ser observada na cena em que o porteiro volta para casa e é recebido com deboche e rizadas pelos seus vizinhos, mostrando imagens dos rostos se fundindo em gargalhadas monstruosas.



Figura da esquerda: As fusões de imagens das suas vizinhas gargalhando terrivelmente do seu novo cargo. Figura da direita: O final improvável do filme, já com uma iluminação diferente de todo o restante.

O final improvável dessa tragédia, imposto ao diretor segundo Eisner, pode alterar o destino com um desfecho que não tem relação com a essência da história contradizendo com a nobreza do filme. Esse desfecho é irônico ao mudar o destino do personagem que não teria nenhuma saída naquela situação em uma história real. Murnau aproveita também para mostrar o mundo fútil dos ricos contrastando com as cenas de gratidão e despreendimento do personagem. Essas últimas cenas também mostram esses conflitos através do contraste da fotografia com o restante do filme, possuindo uma iluminação homogênea e difusa ajudando a revelar de modo mais claro esse novo momento.

Um filme que aborda o social e o emocional através unicamente das expressões do ator e dos cenários, mostra o requinte técnico elaborado por Murnau de forma simples e unificada e a sua clara influência do movimento expressionista. “Nenhum efeito de luz existe por si só. Ele se articula dentro de um todo, do qual faz parte e através do qual se explica” (CAMARGO, 2000, p.145).

As experiências que influenciaram a estética do *Film noir* com elementos de luz expressionista continuam a influenciar o cinema mundial até hoje, como é o caso dos filmes de terror e ficção científica da atualidade. Um exemplo disso são os filmes do cineasta anglo-americano, Alfred Hitchcock, que produziu “Jack, O Estripador”, entre outros, e atualmente do cineasta americano Tim Burton que produziu “Edward Mãos de Tesoura”, “Batman”, “A Noiva Cadáver”, “Alice no País das Maravilhas”, dentre outros.

5. CONCLUSÃO

A luz é um meio de expressão visual capaz de relacionar cenas, objetos e pessoas dentro de um espaço. Ela recorta, isola, diminui ou aumenta os objetos, mas

também, revela a altura, a textura, o perfil, os contornos e a profundidade, determinando a importância do que o diretor julga ser essencial ou não para uma determinada cena. Tudo que compõem a cena como o cenário, o figurino, os objetos de cena e principalmente os atores só ganham importância quando são iluminados, revelando a matéria, o contorno e seus significados.

A iluminação cênica é responsável pela coesão, síntese, fluência, transição, rapidez e funciona como elemento de estrutura do espetáculo, ligando uma cena à outra, fazendo as transições no tempo ou isolando áreas de conflito. Funciona também como elemento estético proporcionando uma experiência visual complexa diferente da que vemos na vida real, através da elaboração formal da mensagem, maneira como trabalha a luz na cena, com a ajuda dos recursos elétricos.

A iluminação expressiva repleta de efeitos como: as sombras, as deformações, os ângulos, os recortes, o isolamento, os contrastes, meio-rostos, silhuetas, a concentração em planos, entre outros, revelam ao espectador uma maneira pessoal de ver o mundo, impregnada da visão individual e subjetiva do diretor não sendo apenas visual, mas também dramática. Ela interfere na concepção visual das coisas em cena, no momento em que capta a realidade sob determinados ângulos e mostra apenas uma forma específica de olhar. Sendo uma luz dinâmica que segue as necessidades de expressão da visão do artista é trabalhada com base na precisão no equilíbrio, na correção, na clareza de intenções, no bom gosto e na comunicação com todos os outros elementos técnicos que compõem a cena.

O expressionismo foi um movimento de extrema importância na evolução da arte e da própria sociedade alemã, utilizando uma linguagem própria para transmitir emoções e reflexões do período entre guerras. Recriando valores e visões, elaborou experiências óticas e de efeitos de luz especiais, bem como cenográficos, que contaminaram profundamente o cinema do país e do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHN, Hermann. Expressionismus (1914-1916). In: FURNESS, R. S. Expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BEHR, Shulamith. Expressionismo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, 2ª Ed. 80p.

CAMARGO, Roberto Gill. Função estética da luz. Sorocaba, SP: TCM Comunicação, 2000, 200p.

CÁNEPA, Laura. Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar. Revista Galáxia, São Paulo, nº19, p. 78-89, jul. 2010. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/2608/2198>>. Acesso em: 29 Out 2010.

CÁNEPA, Laura. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 55-87.

DERZE, Farley. Apostila de História da Iluminação. Goiânia, 30 agosto 2009. CD-ROM.

EISNER, Lotte H. A tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Trad. Lucia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 2ª Ed.

READ, Herbert. Uma História da Pintura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2000.