

Bibliografia:

- A.A.V.V., Alice Helpert (org.), “Marta Graham”, in *Choreography and Dance*, vol. 5, part 2, OPA (Overseas Publishers Association), London, 1999.
- A.A.V.V., Anne Boissière et Catherine Kintzler (dir.), *Approche Philosophique de la Danse — De l'improvisation à la performance*, Press Universitaire du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006.
- Boucier, Paul, *História da Dança no Ocidente*, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1987.
- Duncan, Isadora, *Ma Vie*, Éditions Gallimard, Paris, 1932.
- Elger, Dietmar, *Expressionismo*, Ed. Taschen, Lisboa, 1998.
- Garaudy, Roger, *Danser Sa Vie*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- Micheli, Mario de, *La avanguardia artistica del Novecento*, Milão, 1966, tradução castelhana de Angel Sanchez Gijón, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, 10ª ed., Madrid, 1993.
- Partasch-Bergsohn, Isa./Bergsohn, Harold, *The Makers of Modern Dance in Germany - Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss* -, Princeton, Book Company, Publishers, NJ, 2003.
- Wigman, Mary, *The Mary Wigman Book*, Her writings edited and translated by Walter Sorrel, Wesleyan University Press Middletown, Connecticut, 1975.
- Wigman, Mary, *Le langage de la Danse*, Papiers, Paris, 1986.
- Wolf Norbert, *Expressionismo*, Ed. Taschen/Público, Colónia, 2005.

O EXPRESSIONISMO NO CINEMA

Fernando Rosa Dias

Assistente na Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa (FBAUL).

«Os filmes devem ser desenhos que ganham vida». (...)
«é preciso que a imagem cinematográfica se transforme numa gravura»
(Hermann Warm, um dos pintores-cenógrafos de «Caligari»)

«O expressionismo não vê mais, tem visões»
(Lotte Eisner, *O Ecran Demoníaco*)



Hermann Warm, estudo de cenografia para o *O Gabinete do Dr. Caligari*
de Robert Wiene, 1919 (desenho a pastel, 30,5 x 41,5 cm)

O cinema expressionista alemão, apesar de alguns casos precursores, tem o seu histórico irrompimento com *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) do realizador Robert Wiene (1881-1938). Se o filme de Robert Wiene teve sucesso, grande parte foi atribuído ao trabalho cenográfico de Hermann Warm (1889-1976), Walter Reimann (1887-1936) e Walter Röhrig

(1892/3-1945)¹ e aos protagonistas da encenação, os actores Werner Krauss (1884-1959) como Caligari e Conrad Veidt (1893-1943) como Cesar.

Com *Caligari*, o expressionismo cinematográfico tinha início dando atenção à concepção do espaço cenográfico,² segundo estruturas plásticas e arquitectónicas dramatizadas através de uma geometria trágica, onde a estabilidade das horizontais e das verticais era perturbada pela agitação de planos inclinados e de ritmos oblíquos. Um sentimento de insegurança e de insólito invade o interior de cada cena. Um clima de angústia e inquietação nascido das formas cenográficas conferem um sentido trágico à passagem das personagens. Com tal sentido plástico, o *caligarismo* traduz por linhas, formas ou volumes, uma intencionalidade psicológica que influi e aflui ao *pathos* trágico perturbando as personagens. Num famoso estudo sobre o cinema alemão entre Guerras, Siegfried Kracauer falou numa «perfeita transformação de objectos materiais em ornamentos emocionais»³ e especificou: «Além disso, o sistema ornamental em Caligari expandiu-se através do espaço, anulando o seu aspecto convencional por meio de sombras pintadas em desarmonia com os efeitos da luz, e delineações em ziguezague desenhadas para apagar todas as regras de perspectiva. O espaço ora se tornava numa superfície plana reduzida, ora aumentava as suas dimensões para se tornar o que um escritor chamou de um “universo esteroscópico”».⁴

¹ O checo Hans Janowitz, argumentista em colaboração com Carl Mayer de *Caligari*, procurando valorizar a picturalidade transfigurada da cenografia, propôs que os cenários fossem concebidos por Alfred Kubin, um pintor e ilustrador que desenvolvera o simbolismo para proximidades com o expressionismo e o surrealismo. Wiene preferiu três artistas expressionistas ligados à famosa galeria e revista berlinense *Sturm*, de Herwarth Walden: Herman Warm, Walter Reimann (décor) e Walter Röhrig (guarda-roupa). Cf. Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988 (1947, edição original), p. 85. Hermann Warm, que se tornaria o mais importante cenógrafo do cinema expressionista alemão, trabalharia nas cenografias de filmes como *O Castelo Vögelöd* (1921) e *Fantasma* (1922) de Murnau, em *As Aranhas* (1919) de Fritz Lang, em *A Paixão de Joana d'Arc* (1927) e *Vampyr* (1930-1932) de Carl Th. Dreyer. Walter Röhrig, o único que teve provável proximidade com a Galeria *Der Sturm*, surgiria em *O Último dos Homens* (1924), *Tartufo* (1925) ou *Fausto* (1926) de Murnau. Hermann Warm e Walter Röhrig colaboram ainda em conjunto em *A Morte Cansada* (1921) de Fritz Lang. Walter Reimann teria também várias colaborações com realizadores como Paul Wegener, E. A. Dupont ou Arthur Robison. Para biografias e listagens mais completas de colaborações cf. [http://cinema.expressionnisme.bifi.fr/reperes/decorateurs/\[...\].php](http://cinema.expressionnisme.bifi.fr/reperes/decorateurs/[...].php) [consulta: 27 Fevereiro 2007].

² Além da exposição de estudos e esboços, a cenografia de *O Gabinete do Dr. Caligari* teve vários esforços de reconstituição e restauro (1956-1958; 1970; 1997; 2007), por iniciativa de Lotte Eisner, Henri Langlois. As primeiras foram orientadas por Hermann Warm. Cf. Laurent Mannoni et Marianne de Fleury, «Peinture et Cinéma Expressionniste», in <http://www.almodovar.fr/fr/espacecinophile/expositions/cinema-expressionniste/entretien/peinture-cinema-expressi.html> [consulta: 27 Fevereiro 2007].

³ Siegfried Kracauer, *Op.cit.*, p. 85

⁴ *Ibidem*, p. 86-87.

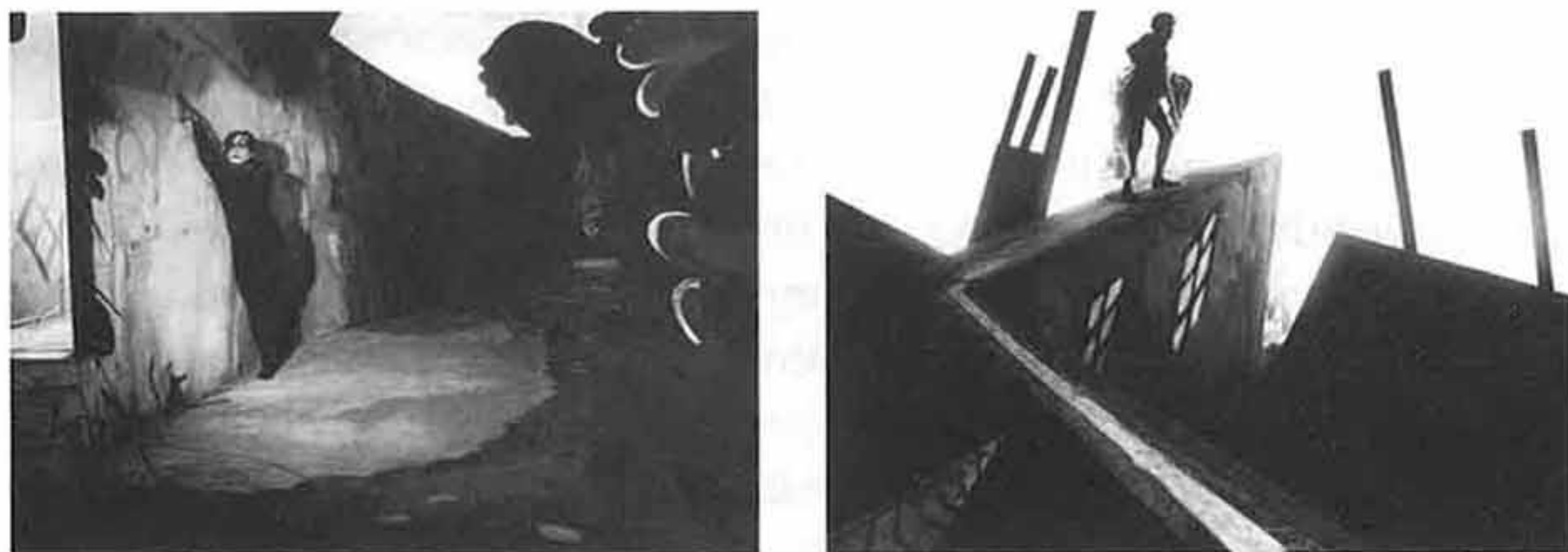
A importância dos cenários leva a que neste se inscrevam palavras que palpitam no espaço-cenografia em torno de personagens: «Du musst Caligari werden!» [«Tu tens que te tornar Caligari!»] (frase que foi também utilizada na publicidade do filme). Os cenários também são para serem lidos. Na mesma lógica, e em sentido inverso, são os interlúdios que continuam o grafismo dos *décors*, continuando a sua deformação angulosa e oblíqua.

As personagens têm que se inserir no desenho dos cenários, sendo obrigadas a percorrerem os espaços com dificuldades para encontrarem um momento de equilíbrio no plano visual que a cenografia impõe ao enquadramento do ecrã. São espaços deformados e oblíquos, mas também apertados numa exígua claustrofobia. Não só o espaço impõe comportamentos aos actores, como também os ameaça (como encontraremos várias vezes, sobretudo nos espaços baixos da história de Ivan o Terrível de *O Gabinete das Figuras de Cera* de Paul Leni, que obriga as personagens a inclinarem-se a a submeterem-se).

Neste mundo sintético e sem luz solar de *Caligari*, as sombras surgem desajustadas relativamente aos focos, fazendo parte da estranheza criada com as sombras pintadas e estranhamente fixas, ou actuando vivas, sejam projectadas, como a de Cesar num dos seus assassinatos (em que se vê uma sombra assassinar outra, num método que inspirará Murnau em *Nosferatu*), seja na de corpos que parecem sombras, caso de Cesar (sobretudo na cena em que desliza, quase *rasteja*, encostado às paredes para ir matar Jane). Verifica-se uma distância entre a luz dos volumes dos corpos humanos e artificial cenografia de superfícies planas.

Se o objecto é salientado no plano, esse é sempre um objecto que está ali, estável enquanto ameaça assim localizada, só se alterando com o tempo em função dessa ameaça já instalada. O que muda são os acontecimentos no seu interior espacial. Em *Caligari* é o espaço que domina o tempo, que tem previamente inscrita a narrativa, pelo que, a temporalidade apenas faz decorrer o terror que está inscrito no plano. O plano executa uma estratégia de fechamento espacial, encurralando os movimentos nas suas próprias deformações e excessos.

Em *Caligari* o tempo filmico está *a priori* afectado pela *dramatização do espaço* – da cenografia, dos actores ou da iluminação. É através da inscrição espacial, que condiciona as cenas, imobilizando ou apelando ao movimento, que se rompe o ecrã num «estranho efeito de realidade», de um real que se devolve reinventado (e não descrito), numa *realidade outra* que a globalidade filmica torna plausível. Mas se a montagem planifica-

Robert Wiene, *O Gabinete do Dr Caligari* (1919)

da estabelece essa globalidade (uma espacialização global fornecida pela organização temporal de cada momento filmado), em *Caligari* ela já está antecipadamente pré-dramatizada em cada um dos seus momentos. Cada momento assinala a planificação global e fechada dos vários momentos: o drama do conjunto filmico está inscrito na picturalidade expressionista de cada fotograma. O excesso desta característica deformada e instável do espaço terá ficado mais atenuada devido ao enquadramento narrativo imposto aos argumentistas para melhor aceitação do filme, uma história-moldura que colocava o corpo da história original dentro de outra. Esta planificação tentou atenuar a força irreal de cada um dos seus momentos, além de atenuar a força ideológica e revolucionária do seu argumento original que expunha a loucura inerente à autoridade.⁵ Mas não se procurou tanto mutilar a história original mas antes adequá-la às referências hierárquicas, lógicas e morais da experiência da realidade. Pela moldura que a montagem global proporciona, devolve-se cada um dos momentos transfigurados e expurga-se a razão da sua perturbação: o terror criminoso e manipulador do Dr. Caligari tornou-se a mera visão de um louco. O mal era transferido e atenuado em doença. Todo o desequilíbrio do espaço teatralizado e a estranha gestualidade das personagens eram assim enquadrados numa dimensão plausível e lógica.

O cinema expressionista, no seu gosto pelo enclausuramento, utilizou não só o atrás referido *fechamento do enquadramento do plano (espacial)*, que se aperta sobre as personagens afectando os seus movimentos, como também este *fechamento de um enquadramento temporal*, em que o tempo narrado se coloca dentro de outro que o narra – além de *Caligari*, história

contada por um louco, tal aconteceu nas três histórias da morte (*Der Tod*), da prostituta (*Die Dirne*) e do Diabo (*Der Teufel*) do filme *Narrativas Inquietantes* (1919) de Richard Oswald (1880-1963); nas três narrações da morte em *A Morte Cansada* (1921) de Fritz Lang (1890-1976) ou ainda nas três histórias concebidas a partir das figuras de Cera (Haroun-al-Raschid, Ivan o terrível e Jack o estripador) em *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924) de Paul Leni (1885-1929).⁶

Outra marca de *Caligari*, que se vai insistir no cinema expressionista, é a duplicidade do eu entre o bem e o mal (análogo à relação entre a luz e as trevas) dramatizada na dupla personalidade, ao que Lotte Eisner chamou de «alma dupla».⁷ Esta duplicidade e separação do «eu» individual está não só em *Caligari*, ao mesmo tempo médico eminente e charlatão de feira, como em *Nosferatu*, aristocrata e vampiro, na *Morte Cansada*, que surge também como um viajante, ou em *Orlac*, cujas mãos de assassino alternam e apoquentam a personalidade do pianista.

Em *Genuine* de 1920, com menos sucesso, Robert Wiene deu continuidade ao excesso decorativo, sublinhando-se o cenário do quarto de uma das personagens femininas que surgia como uma teia de aranha a partir da sua cama. Já em *As Mãos de Orlac* (1923), Wiene utilizou sobretudo a luz. O negro domina a superfície e as figuras emergem destas. Já não é a cenografia que se impõe, que tende antes a desaparecer na obscuridade, mas o choque entre a luz e o obscuro. A cenografia torna-se elemento depurado (embora não neutro) por negrume. É por elipse que a cenografia actua, pelo abandono com que isola as personagens nas suas torções gestuais. Se *Caligari* ameaçava porque tinha excesso de cenário, *Orlac* ameaça porque não tem nenhum. É um espaço eclipsado e desreferenciado, portanto, sem quotidianidade nem segurança.

Papel maior da arquitectura depois de *Caligari* teve a versão de 1920 de *Golem* de Paul Wegener (1874-1948), em grande parte devido à colaboração do arquitecto Heinz Poelzig (1869-1936). Se *Caligari* explorava a picturalidade do ecrã, o *Golem* explorou um espaço tridimensional e orgânico. A cenografia já não era apenas superfície e fundo, como tendia ainda a acontecer em *Caligari*, mas envolvência espacial de uma arquitectura de tal modo orgânica que se tornava escultórica. O que em *Caligari* era plano em superfície, que se dinamizava na obliquidade e angulosidade, fugindo e desequilibrando, tornava-se agora um plano dobrado e tor-

⁵ *Ibidem*, p. 84.⁶ Cf. Lotte Eisner, *O «Écran» Demoníaco*, Lisboa: Editorial Aster, s.d., p.73.⁷ *Ibidem*, p. 68.

cido, concebendo massas curvas que avançam e recuam, atraem e repelem. A cenografia já não é tanto uma marcação de estados de espíritos, mas um jogo de fluxos e influxos, de concavidades e convexidades. Já não há tantos motivos estéticos para as personagens atravessarem e estanca-rem de determinada maneira no plano do ecrã, para nele se comporem (como acontecia ainda em *Caligari*), mas a própria força e tensão claustrofóbica dos espaços arquitectados. Não é com a composição do fundo cenográfico que as personagens lidam, mas com o espaço onde se movem. A ambiência medieval goticizante criada por Poelzig é levada ao extremo de irregularidade e torção. As estruturas arquitectónicas, libertas de qualquer funcionalidade, parecem mover-se com a alteração da luz e as acções das personagens, para actuar sobre estas. É uma outra geometria que fornece as coordenadas deste espaço: «É uma geometria “gótica” que constrói o espaço em vez de descrevê-lo: já não procede por metrificação mas por prolongamento e acumulação».⁸ O *Golem* é modelado no barro e este efeito de modelação parece estender-se a toda a cenografia, num espaço de ameaça que é sua contiguidade.

Nesta dramaticidade estrutural e textural da arquitectura, a luminosidade é também ela teatralizada. Se em *Caligari* a luz/sombra se apresentava como dinâmico efeito plástico que se compunha com os cenários, em *Golem* a luz é como que agarrada pelos espaços arquitectónico-escultóricos, que a procuram através da irregularidade das suas formas e superfícies. O *decor* não está passivamente à espera da luz, antes luta com ela e por ela, para mutuamente (espaço e luz) se definirem. Daí o efeito orgânico da cenografia. O cenário é a estrutura que agita as variações da luz. As sombras projectadas de *Caligari*, integradas na composição de *plano-ecrã* com a cenografia e as personagens, fundem-se em *Golem*, entranham-se no interior das formas e das texturas irregulares. Por isso, o claro/escuro que atravessa os *décor*s e a organização temporal filmica desta invasão permite uma ritmicidade própria que se funde no ambiente geral do *Golem*, o que vai também agir e afectar as personagens e a história. Segundo o próprio realizador, «a luz e as sombras têm no cinema o mesmo papel que o ritmo e a cadência têm na música».⁹

Outro desenvolvimento importante da cinematografia expressionista surgiu com *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, o Vampiro*, 1922) de Friedrich-Wilhelm Murnau (1888-1931). Neste caso, a

transfiguração não surge por afectação artificial da cenografia onde se movem as personagens. Preferindo ambientes naturais, a ameaça passa a circunscrever-se e a expandir-se a partir do próprio *Nosferatu*. Invertendo a anterior lógica expressionista, em que a ameaça vinha da cenografia (espaço ou fundo) para as personagens, em *Nosferatu* a ameaça vem primeiro de uma personagem para o ambiente, num efeito de conceptualização do terror, como ameaça não visível. O medo em *Nosferatu* espalha-se colectivamente com outra facilidade em função da sua não existência espacial, exactamente porque ele não é um lugar, mas esse tempo que é o da deambulação de *Nosferatu*. Se em *Caligari* a ameaça já está no espaço, em *Nosferatu* está no anúncio da vinda de *Nosferatu*. Não há deformação do espaço, normalmente despojado e banal, mas de certas personagens que esperam por *Nosferatu* e que ameaçam a ordem natural das coisas. Em *Caligari* não havia normalidade para ameaçar, porque tudo era já terror visível na composição do *plano do ecrã* (personagem, cenografia e luminosidade), perdendo-se assim o tom de medo que está na ameaça de subverter a própria normalidade. Em *Nosferatu* não há essa presença constante de um *espaço outro não quotidiano*, mas sim essa *invisível ameaça* de que se pode subverter a normalidade do espaço. O medo *instala-se* no sentido em que se temporaliza.

Se em *Caligari* a luz, com as sombras, entrava na composição do *plano-ecrã*, se em *Golem* a luz fundia-se com as sombras no *décor*, em *Nosferatu* ela ganhava autonomia e presença *espaço-temporal* própria. Como uma personagem ela é *acção e duração*. Depois do poder da luz/sombra no plano (*Caligari*) e no espaço (*Golem*) passava-se ao poder da mudança que se jogava entre a luz e as trevas. Se, como em *Caligari*, as sombras continuam a projectar-se em superfícies procurando significados visuais, em *Nosferatu* elas concebem, no seu jogo com a luz, um drama próprio que não se reduz à sua adequação compositiva a *decors* e personagens. Agora é a relação temporal entre a luz e a sombra, entre a passagem de *um no noutro* ou de *um para outro*, que arrasta e provoca as personagens, que oculta e revela, que ameaça e salva, estabelecendo não apenas o ambiente filmico como também uma encenação simbólica assinalada não só no espaço, como também no tempo. O *medo* espalha-se a partir da passagem de *Nosferatu* insinuando-se através do devir sinuoso das sombras. À chegada da luz, a realidade apresentada em *Nosferatu* não está ainda afectada (como em *Caligari*, onde iluminar o *décor* é dar a ver essa afectação). Só no confronto temporal da luz com as sombras é que o medo se espalha e o drama se acentua.

⁸ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento. Cinema I*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.77.

⁹ Paul Wegener, 1915, cit. catálogo *Ciclo de Cinema Alemão 1918-1933, 1965-1980*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto Alemão em Lisboa, Janeiro-Abril 1981, p. 116

Murnau, *Nosferatu, o Vampiro* (1922)

Se em *Caligari* e *Golem* a ameaça já está inscrita no espaço, em *Nosferatu* ela revela-se por sobressalto e pressentimento sobre a própria tranquilidade do quotidiano: «Mas em Murnau é no próprio coração da indiferença que a tragédia se vai instalar. (...). Mas vejam como desta tranquilidade vai nascer a corrupção. (...). Um horror sem nome espreita na sombra por detrás desses personagens tranquilos, (...). Aqui, tudo está marcado com o selo do pressentimento, toda a tranquilidade está à partida ameaçada, a sua destruição inscreve-se nas linhas desses enquadramentos tão claros feitos para a felicidade e a tranquilidade. E esta é, creio eu, a chave de toda a obra de Murnau, esta fatalidade escondida atrás dos elementos mais adónidos do enquadramento, esta presença difusa de um irremediável que vai corromper cada imagem (...)».¹⁰

Murnau explorou, simbólica e formalmente, a invasão espacial e temporal do jogo metamórfico e rítmico da luz/sombra. Os valores luminosos invadem o real animando-o nos contrastes entre as sombras, que ocultam o privado e o inefável («é difícil enganar as sombras»),¹¹ e a luz que, invadindo as coisas, as torna menos precisas («iluminar o real com mais luz»).¹² Os movimentos entre o claro e o escuro não se alternam num dualismo nem numa dialéctica, para ganharem presença, manifestando-se na tensão do seu próprio «intenso combate» espacial (no instante do plano-espaco) ou tem-

poral (em sequência). Deleuze refere um «movimento intensivo» da luz no cinema expressionista. Se a luz se opõe às trevas para melhor celebrar as suas vitórias ou derrotas, tal desenrola-se num processo infinito, uma «oposição infinita» sem sínteses dialécticas nem unidade de oposição.¹³ Se no cinema francês de espírito impressionista (lembramos o realismo poético de Jean Vigo ou de Jean Renoir em *Partie de Campagne*),¹⁴ as sombras não se impõem porque estão em função de uma luminosa modelação do mundo, no cinema expressionista, mesmo no naturalismo cenográfico de *Nosferatu*, tanto a luz como as sombras só se impõem no eterno e irresolúvel conflito entre ambas. Porque uma se impõe, a outra manifesta-se. É nesta tensão que as almas das personagens, mais que os corpos, se manifestam. Atravessando a obra de Murnau, a sedução maléfica das sombras de *Nosferatu* é também a da peste mefistofélica de *Fausto*, a da casa de banho de *O Último dos Homens* ou o pântano de *Aurora*.

Sobrepostas a este movimento de conflito, as coisas perdem a sua individualidade para adquirirem uma outra vida, não-orgânica, potencializada com forças misteriosas e múltiplas, uma vida que não coincide com a dimensão quotidiana das coisas, afectando-se com uma ameaça que transcende a sua existência física e extensiva. No cinema expressionista, enquanto o humano se objectualiza e aliena (o Cesar de *Caligari*, o *Golem*, as várias personagens manipuladas por *Nosferatu*), os objectos, os espaços, as luzes, adquirem vitalidade: «O animal perdeu o orgânico; do mesmo modo a matéria ganhou vida».¹⁵ A extensão do mundo inanimado é absorvida por uma intensidade vitalista que, por seu lado, se debruça perseguindo, espiando e ameaçando o humano, que inversamente se desvitaliza e aliena no medo e na insegurança.

Nosferatu não se apresenta através de um cenário transfigurado numa estilização decorativa, afectada *a priori* antes do olhar da câmara (como *Caligari* ou *Golem*). Agora não se tratam de cenários, mas de locais reais em transfiguração,¹⁶ que transportam um horror mais surdo; em que o caminho para o sobrenatural não é o artificial, mas o próprio natural.¹⁷ Se

¹⁰ Alexandre Astruc, «O fogo e o gelo», *Cahiers du Cinema*, nº18, reed. in catálogo: Murnau, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989, p. 79-80.

¹¹ Dietrich Kuhlbrodt, «Quase um Shakespeare. Murnau no seu tempo», *Cahiers du Cinema*, nº 18, reed. in *Ibidem*, p. 46.

¹² Charles Jameaux, cit., por Dietrich Kuhlbrodt, «Quase um Shakespeare. Murnau no seu tempo», in *Ibidem*, p. 54.

¹³ Cf. Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento. Cinema 1*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.73.

¹⁴ Cf. Fernando Dias, «Impressionismo e Cinema», in *Callipole*, Vila Viçosa, nº14, 2006, pp. 169-17.

¹⁵ *Ibidem*, p.76. Sobre esta «animização» das coisas, cf. Luiz Nazário, *De Caligari a Lili Marlene. Cinema Alemão*, São Paulo: Global Editora, 1983, pp. 18-21.

¹⁶ «Pas de fonds peints, pas de reconstruction picturale ou graphisme de lieux figurant l'hallucination, la folie, la peur ; il capte, au contraire, l'intrigue au cœur d'un espace quotidien qui, souterrainement, est hauté». Fredy Buache, *Le Cinéma Allemand, 1918-1933*, Renens : Hatier, 1984, p. 43.

¹⁷ Cf. José Manuel Costa, «Die Brennende Acker, 1922 (A Terra Ardente)», in catálogo: Murnau, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989, p. 95.

em *Caligari* e em *Golem* as tensões estavam na artificialidade imposta, sendo *forma no ecrã*, em *Nosferatu* elas desenrolam-se silenciosas no quotidiano, num clima ou atmosfera que se manifesta como *conteúdo do ecrã*. *Nosferatu* surge das trevas e da noite, avançando pela presença da sua sombra para só ser vencido pela luz. É quando a personagem Nina abre os seus braços no seu quarto, para o vampiro, que o milagre acontece e uma luz irrompe para dissolver o vampiro no ar. Só forças invisíveis do bem (amor/luz) podem vencer forças invisíveis do mal (medo/trevas).

Em *Nosferatu*, além da relação luz/trevas, um outro movimento misterioso anima e exprime as coisas: o movimento cinematograficamente puro da câmara. Se em *Caligari* a câmara fixava-se como que apavorada perante a instabilidade das cenas e das gestualidades perturbadas das personagens, em *Nosferatu* a câmara é livre no seu movimento pelo espaço, excedendo o recorte visual do enquadramento para se impor sobre as figuras e as coisas. Coisas, personagens e câmara fluem em movimentos cúmplices de uma atmosfera de terror e medo. O movimento faz-se ao serviço do jogo luz/sombras, para lhe dar vida e ânimo: dir-se-ia que, neste caso, «a luz é movimento, e a imagem-movimento e a imagem-luz são os dois lados de uma mesma aparição».¹⁸

Nosferatu é ainda um drama efectuado a partir das coisas, mas já não desfiguradas nas suas estruturas visíveis, antes afectadas por ameaças invisíveis e sinuosas, por perturbações da luz, enquadramento ou oscilação da câmara sobre as coisas. Se em *Caligari* se deformavam ou estilizavam directamente os objectos, Murnau mostrava em *Nosferatu* que a técnica (iluminação, câmara, movimento, enquadramentos...) pode ser usada não gratuitamente, mas para exprimir conteúdos das coisas sem lhe afectar a forma, não as deformando enquanto coisas, mas a visão que temos delas. Não é a pintura que entra dentro do filme, mas o filme que se torna pintura: «A câmara é o lápis do realizador» (Murnau).¹⁹ O expressionismo podia assim realizar-se insistindo nos pequenos detalhes e instalar-se numa dimensão quotidiana: «Não é preciso alterar volumes ou contornos – basta olhar fixamente para as coisas para que elas se tornem misteriosas»,²⁰ na consciência de que os objectos mais simples podem valer como signos.²¹

Se *Caligari* saturava o plano do ecrã de deformação e transfiguração, plano este que se auto-justificava ao ponto de já nada pedir ao que ficava exterior a si, havendo uma constante visibilidade de terror no plano, *Nosferatu*, económico e rarefeito nos meios, fazia apelo ao que estava fora de campo. O vulgar quotidiano procura uma justificação exterior porque não a encontra no interior do que o enquadramento fecha, arremetendo-se numa relação virtual com o que não está visível mas ameaça o visível. A ameaça está no plano, mas não visível, como uma estranha respiração do banal. O fechamento do plano apreende relações com o aberto de um *todo* espaço-temporal que flui no seu interior como ameaça à sua normalidade.

Em *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924) de Paul Leni, título claramente inspirado em *Caligari*, a estrutura em três histórias permite, quase pedagogicamente, separar e sintetizar os ambientes do cinema expressionista. No episódio da mulher do padeiro os cenários torcidos e modelados lembram os do *Golem* de Wegener. No episódio de Ivan o Terrível (que lança sugestões à famosa versão de Eisenstein) é o jogo da luz que domina, na linha de *Nosferatu* ou *Orlac*. No episódio de Jack o estripador é *Caligari* e as obliquidades deformadas das cenas que dominam, embora com um jogo de sobreposições que faz deste episódio de *O Gabinete das Figuras de Cera* um relevante momento de modernidade formal de todo o cinema expressionista.

No cinema expressionista alemão nem o movimento nem, muito menos, a montagem, rompem o poder do plano. É dentro do poder de enquadramento deste que se faz a composição das poses e dos gestos (acções). O plano transfigurado oprime o devir, decide-o porque constantemente o ameaça. Nem possibilita a dialéctica, a revolução do sentido que a montagem russa efectuava, nem se liberta da compressão do limite do plano, que o cinema francês melhor sabia fazer.

O tempo global da montagem não subverte a ordem do espaço, nunca invadindo o espaço exposto com nada que lhe seja alheio. Sem associação nem choque de planos, porque todo o conflito está já na cenografia, no cinema alemão não há um *espaço outro* que se intercale temporalmente pela montagem em choque com o espaço presente, para lhe fornecer outros significados, exactamente porque todo o conflito parte da cenografia e está instalado no aparecimento e duração do plano. O sonâmbulo Cesar de *Caligari* parece ser um assassino tanto por ordem de uma cenografia que o arrasta para os crimes, como pelas palavras hipnóticas do Dr. Caligari. *Nosferatu* produz a morte e as trevas com a sua passagem. Sem dialéctica, o cinema alemão fica subjugado ao próprio terror que se apre-

¹⁸ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento. Cinema 1*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 73.

¹⁹ Cit. in catálogo *Jean Renoir*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Novembro 1994, p. 54.

²⁰ Tierno, cit. in Garcia Escudero, *O Cinema Social*, Lisboa: Editorial Aster, s.d., p. 156.

²¹ Cf. Jean Mitry, *Le Cinéma expérimental, histoire et perspectives*, Paris: Éditions Seghers, 1974, p. 59

sentada entre a deformação de *Caligari* e *Golem* ou a metamorfose de *Nosferatu*.

No cinema expressionista alemão a montagem é apenas a extensão temporal das ênfases encenadas, não acrescentando ou prolongando significados. Quando faz a ligação entre os diferentes momentos é para ligar os conteúdos internos destes. Tal ligação temporal dos momentos nada pode fazer perante um drama que já se manifesta nos seus espaços. A montagem não exerce uma planificação de choques (como no cinema soviético), dando apenas sequência ao olhar da câmara (mesmo quando esta se move para seguir as possibilidades das coisas, como explorou Murnau, sobretudo em *O Último dos Homens* ou em *Aurora*). Contudo, o olhar cinematográfico, enquanto enquadramento espacial e concatenação temporal, não está previamente estabelecido nem descrito. Ele experimenta-se nas coisas. Mas a montagem não é explorada no processo de transfiguração e significação para antes se decidir por essas coisas que já estão no plano. Qualquer mudança acontece através das possibilidades do devir das coisas filmadas, portanto, a partir do que já está dentro do enquadramento.

Enquanto que o cinema soviético, através da montagem, descobria a força emotiva e semântica do que *estava entre os planos*, o cinema alemão centrou-se *no que está no plano*.²² Enquanto uns faziam a *festa da montagem*, os outros faziam a *da encenação*. O expressionismo saturava a *skia-graphia* no ecrã, essa «escrita da sombra».²³ Se a montagem é «quase inexistente» no cinema alemão, é porque este cinema prefere manter a atenção nesse «equilíbrio instável», em que se prefere levar aos limites a intensidade do plano até à sua «fatalidade plástica».²⁴

Nos trajas e na mímica das personagens, nas sombras e auréolas dos jogos de luz, nas deformações da cenografia, às «árvores fantasmas» – árvores descarnadas que parecem transportadas da pintura romântica de Gaspar David Friedrich (1774-1840) para alguns filmes alemães dos anos 20 –, apresentam-se aspectos que atravessam e se instalam no interior do

plano. O cinema expressionista concebia-se logo na realidade que se filmava transfigurando as coisas antes do (e para o) olhar da câmara. A realidade exposta estava afectada no plano do ecrã pela prévia disposição da cena a representar. A estranheza devolvida pelo ecrã expressionista concebia-se no esquivo tratamento e escolha da realidade filmada. É o enunciado filmico, ao criar as suas referências e ao quebrar a separação entre o real (a filmar) e o irreal (filmado) que cria o *enunciado das possibilidades* de uma realidade filmica afectada: as duas dimensões (real/irreal) fundem-se numa estranha metamorfose de uma realidade afectada e fantasmagórica. A sensação é de ameaça e insegurança, de algo que não se controla, que não nos deixa integrar, mas que também não podemos desprezar.²⁵ É a instalação da insegurança e do medo.

O cinema expressionista era assim um cinema da ameaça e do *medo*, individual e colectivo, mais do que do horror. Como também do controle, do sonambulismo de um eu alienado o que permitiu a Siegfried Kracauer uma irónica ligação entre *Dr. Caligari* (que controla Cesar), *Nosferatu* (que controla tanto individual como colectivamente) e *Mabuse* (já com poder colectivo) com Hitler. Como se o caso histórico de Hitler já estivesse anunciado nessas personagens do medo e do controle do expressionismo. Daí que, mais do que *presença* (que o *horror* requer), tudo funcione como *omnipresença*, em que o que envolve as personagens (décor, luz...) actua como *ameaça*.

²² «Au lieu d'être conséquentes des relations de plan à plan, les connotations pourvoient être conséquentes de rapports formalisés à l'intérieur du plan (cadre ou décor)». Jean Mitry, *Le Cinéma expérimental, histoire et perspectives*, Paris : Éditions Seghers, 1974, p. 51.

²³ Cf. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Réunions des Musées Nationaux, 1991, p. 54.

²⁴ «É por isso que em Murnau, como em todos os Alemães, a montagem é quase inexistente. Toda a imagem é um equilíbrio instável, melhor, a destruição de um equilíbrio estável levado pelo seu próprio impulso. Enquanto esta destruição não for levada a cabo a imagem permanece no ecrã. Enquanto o movimento não for até ao fim de si próprio nenhuma outra imagem poderá ser tolerada». Alexandre Astruc, «O fogo e o gelo», *Cahiers du Cinema*, nº18, reed. in catálogo: *Murnau*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989, p. 80-81.

²² «Au lieu d'être conséquentes des relations de plan à plan, les connotations pourvoient être conséquentes de rapports formalisés à l'intérieur du plan (cadre ou décor)». Jean Mitry, *Le Cinéma expérimental, histoire et perspectives*, Paris : Éditions Seghers, 1974, p. 51.

²³ Cf. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Réunions des Musées Nationaux, 1991, p. 54.

²⁴ «É por isso que em Murnau, como em todos os Alemães, a montagem é quase inexistente. Toda a imagem é um equilíbrio instável, melhor, a destruição de um equilíbrio estável levado pelo seu próprio impulso. Enquanto esta destruição não for levada a cabo a imagem permanece no ecrã. Enquanto o movimento não for até ao fim de si próprio nenhuma outra imagem poderá ser tolerada». Alexandre Astruc, «O fogo e o gelo», *Cahiers du Cinema*, nº18, reed. in catálogo: *Murnau*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989, p. 80-81.