

5

O cinema alemão dos anos 20

“C’était pendant l’hiver de l’année de guerre 1916, en Serbie. J’avais été affecté avec quatre autres compagnons de malheur à un ‘commando d’épouillage’ (que mès belles lectrices me pardonnent!). Nous devions, si j’ose dire, couper l’herbe sous les pieds d’un début d’épidémie de typhus exanthématique. C’était tout simple, au fond. Armés de tondeuses gros calibre, nous tombions à bras raccourcis sur les longues tignasses des habitants, ce qui n’allait généralement pas sans bagarre. Mais là n’est pas l’important.

La flamme vacillante d’une lampe qui brûlait lentement jetait dès ombres fantomatiques dans les profondeurs de la pièce qui nous servait de cantonnement. Or donc, nous étions assis tous lés cinq autour d’un gigantesque foyer entouré d’une maçonnerie, et nous fumions notre tabac de feuilles de hêtre en méprisant la mort et en regardant fixement devant nous d’un air mélancolique. Tout à coup, un de mes camarades – l’esprit encore impressionné par notre besogne de la journée – lança dans la pénombre une question lourde de sens. ‘Savez-vous que nous sommes tous plus ou moins tourmentés par des vampires?’”³⁴

Albin Grau

A historiografia do cinema alemão nos permite dizer que, desde cedo, realizadores como Oskar Messter, que fez mais de cem filmes, ou Max e Emil Skladanowsky, que promoveram uma demonstração pública de imagens em movimento, ainda em novembro de 1895, em Berlim, já sabiam das possibilidades artísticas e comerciais da nova mídia. Não estavam aptos, porém, a levantar uma indústria, com suas próprias forças, pois nos primórdios do cinema, o mercado alemão encontrava-se dominado por filmes franceses, italianos, holandeses. Os primeiros filmes de tema fantástico, como *O Estudante de Praga* (1913), de Paul Wegener, ou *Eine venezianische Nacht* (1914), de Max Reinhardt, não tiveram sucesso logo de início.

O filme alemão experimentou um incremento econômico por causa do isolamento causado pela Primeira Guerra Mundial, quando o cinema foi encorajado a fazer sua contribuição patriótica aos esforços de guerra. Os homens que estavam então no poder, como o general Ludendorff, rapidamente reconheceram o potencial do cinema para a propaganda, e houve um esforço efetivo de concentração econômica para o surgimento de uma indústria.

A fundação da Universum Film AG (UFA), em 1917 – ou seja, ainda durante a guerra -, que contou com a colaboração do Deutsches Bank, foi um dos mais importantes passos na história da indústria do cinema alemão. Em retrospecto, pode até parecer, a alguns, paradoxal: uma indústria que devia sua

³⁴ GRAU, A. Vampires. Texto publicado em *Bühne und Film*, 1921, nº 21. In BOUVIER

existência aos propagandistas comprometidos com esforços de guerra produziria, por outro lado, um dos maiores momentos artístico, talvez único, na história do cinema alemão. Com efeito, o surgimento do cinema historicamente consagrado como expressionista e suas obras mais importantes estão particularmente ligadas à UFA, que se coadunava às idéias do cineasta Ernst Lubitsch: quanto maior e mais custosa fosse uma produção, melhor. Só assim, talvez, a Alemanha pudesse empreender um esforço para competir com a incipiente indústria americana.

Alguns dos trabalhos mais importantes desse cineasta são: “Os Olhos da Múmia” 1918, “Madame Du Barry” 1919, e Anna Boleyn (1920), e ele se transformou em um dos grandes cineastas consagrados pela historiografia do cinema alemão, alternando comédias de ficção e grandes produções de dramas históricos; conseguiu grande sucesso internacional em ambos os gêneros. Em 1923, como mais tarde aconteceria com Murnau, Ernst Lubitsch foi contratado por Hollywood.

A crise que atravessa o domínio do positivismo em relação à paisagem natural e a autoridade política da burguesia marca fortemente esta geração de cineastas e seus filmes, expressando uma busca da “realidade”, e o desejo de encontrar um real intensificado. O povo, de forma geral, compartilha miséria física e espiritual; o sentimento de depressão se faz cada vez mais notório ante a derrota militar. Por isto a arte, e especificamente o cinema, refletem este ethos, com uma estética que se manifesta em termos de obscuridade, loucura e morte. Neste caso, torna-se imperativo falar daquele que é hoje o filme-emblema do expressionismo no cinema, “O gabinete do Dr. Caligari” de Robert Wiene, (1919). Alguns dos precursores do cinema expressionista são “O Estudante de Praga” e “O Golem”, de Paul Wegener. Mas é o filme de Wiene que se fundamentam as bases do que, inclusive, se convencionou chamar “caligarismo”, uma forma de nomear a estética expressionista no cinema. Aqui, podemos encontrar cenários pintados à mão, decorados de forma a identificar o estado de ânimo dos personagens através de suas diferentes formas. A influência de seus decoradores e figurinistas Reinman, Röhrig, Hermann e Warm, marcam uma audácia plástica indiscutível em termos de cinema. As sombras formam parte de uma iluminação fantasmagórica, plena de claro-escuros, que demandavam personages exageradamente maquiados, característica que também tinha como

intenção reforçar sua expressão e qualidades. Por outro lado, o figurino bastante extravagante também contribui a esta tarefa.

Um aspecto positivo da forma de dirigir de Wiene é o controle sobre o *raccord* e a continuidade da ação, e a coragem de articular uma estrutura dramática complexa. Por esta intenção e por seus recursos estéticos, podemos supor que este filme compreende uma evolução na linguagem cinematográfica, já que se tratava de um momento de transição entre um modelo de narração e filmagem primitiva, próprio dos primórdios do cinema, e uma nova linguagem cinematográfica mais desenvolvida, cujo principal iniciador fora o americano DW Griffith.

O argumento de que seria uma premonição do que estaria por vir na Alemanha é inverossímil, mas certamente o filme está impregnado pelo contexto de desconfiança política e das autoridades: não é demais lembrar que o argumento apresenta a história de um doutor que hipnotizava seus pacientes para cometer todo tipo de crimes.

A experiência apocalíptica da Primeira Guerra tiveram efetiva influência em uma nova geração de artistas. Os anos que se seguem ao conflito são de reorganização, depois da queda do sonho imperialista; a inquietação própria dos alemães atinge proporções enormes. Este povo parece nutrir certa afeição a forças obscuras, misticismo e magia, sentimento que recrudescer após a derrota de 1918, e todas as mortes nos campos de batalha. Os meandros e as intenções do movimento Expressionista já foram abordados no capítulo anterior, basta ressaltar o fato de que a miséria e a preocupação constante com o dia seguinte colaboraram para que os artistas alemães se atirassem neste movimento que, a partir de 1910, fazia tabula rasa de princípios que configuravam como base para a arte.

O primeiro grande filme expressionista, para a quase totalidade dos críticos e estudiosos contemporâneos do meio cinematográfico, é *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene e lançado em 1919. O enredo do filme baseia-se na história de um homem, cujo amigo é morto por um sonâmbulo que obedece aos comandos do Dr. Caligari. Posteriormente, descobre-se que o tal assassino é também o diretor de um hospício. No fim do filme, porém,

descobrimos que tudo não passa de delírios, e que o narrador é, na verdade, interno em um manicômio.



Figura 12 - Plano de “O Gabinete do Dr. Caligari”, de Robert Wiene (1919)



Figura 13 – Plano do mesmo filme, demonstrando a forte estilização expressionista do cenário

Os anos 1920 foram extremamente proveitosos para a arte alemã, e com o cinema não foi diferente. Max Reinhardt, que em 1903 havia se tornado o diretor do Deutsches Theater em Berlim, teve enorme responsabilidade neste desenvolvimento artístico, pois uma geração inteira de diretores cinematográficos e atores começou suas carreiras no palco de Reinhardt, inclusive Murnau. A aproximação do dramaturgo com a direção, sua forte estilização, seu uso da luz no palco, sua composição de cena com grande número de atores teve influência decisiva não só no teatro, mas também no cinema alemão.

O tema da morte, uma constante temática expressionista, era quase onipresente nos filmes deste período.

5.1

Ficha técnica do filme

Título Original: Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens

Gênero: Terror

Tempo de Duração: 80 minutos

Ano de Lançamento (Alemanha): 1922

Estúdio: Prana-Film

Distribuição: Film Arts Guild

Direção: F.W. Murnau

Roteiro: Henrik Galeen, baseado em livro de Bram Stoker

Produção: Enrico Dieckmann e Albin Grau

Direção de Fotografia: Günther Krampf e Fritz Arno Wagner

Desenho de Produção: Albin Grau

Elenco: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Alexander Granach, Georg Heinrich Schnell, Ruth Landshoff, John Gottowt, Gustav Botz, Max Nemetz, Wolfgang Heinz, Albert Venohr, Guido Herzfeld, Hardy von François

5.2

Sinopse do filme e primeiras considerações

Na primeira metade do século XIX, Hutter, um empregado da agência estatal, é mandado por seu chefe, Knock, numa viagem para a Transilvânia, com o intuito de vender uma casa em sua cidade natal ao Conde Orlock. Durante a jornada, há sinais de um desastre iminente. No castelo do Conde, Hutter descobre que este é o vampiro Nosferatu, e o faz através de um velho livro. A noiva do rapaz, Ellen, de alguma forma parece protegê-lo à distância das garras do vampiro, que acaba descobrindo uma foto da bela jovem. Nosferatu e Hutter empreendem viagens separadas, mas simultâneas, para a cidade de Wisborg (ou Bremen, dependendo da versão do filme), e o vampiro traz consigo a peste. Ellen sacrifica sua vida para salvar o lugar e as pessoas que ali vivem.

Nosferatu, filmado pelo diretor Friedrich Wilhelm Murnau, nascido Friedrich Wilhelm Plumpe, marca o início de uma longa série de produções que têm como tema a famosa personagem do livro *Drácula*, de 1897, cuja autoria é do irlandês Bram Stoker. O livro narra a história de um conde/vampiro dos Cárpatos que deseja adquirir uma casa em Londres, e tem como mote central a caça ao monstro, perpetrada por um grupo de amigos. Procedente da era vitoriana, trata-se de um dos mais famosos exemplares da literatura gótica, ao lado do romance “Frankenstein”, de Mary Shelley.

O filme foi produzido pela companhia berlinense Prana GmbH, que não possuía os direitos sobre o livro. A estética do gótico se traduz para o cinema, e em boa medida podemos vê-lo em *Nosferatu*, particularmente, em sua forma fílmica e temática. Caracteriza-se por recriar espaços funestos e escassos, onde arquitetura e paisagens estão “colmados de formas con bordes difuminados y una iluminación difusa (...) que proyecta sombras aterradoras y crean una impresión de irrealidad.”³⁵

A temática gótica identifica-se com motivos específicos, como sonhos perturbadores, amores desesperados e a romantização melancólica da morte. Tais elementos, conforme apuramos, estão realmente presentes na narrativa do filme ora analisado

A grande historiadora do cinema alemão, Lotte Eisner (1985), ressalta em seu livro a questão do encantamento alemão por tais lendas de terror, também chamadas *Märchen*, que remontam a períodos pré-românticos inclusive, como mostra um romance de Karl Phillip Moritz, do séc. XVIII, no qual um garotinho brinca de representar a degradação do corpo que a morte trará. E.T.A. Hoffmann, em seu conto *Sandmann*, apresenta um rapazinho que também se compraz em ouvir histórias de um homem que arranca os olhos de crianças que não dormiram, para dar de comer a seus filhos.

Esta poderia, certamente, configurar como uma boa razão para a escolha de uma história como a de Bram Stoker em uma adaptação cinematográfica, pois representa simultaneamente um aspecto tradicional da cultura alemã, que remonta a séculos anteriores – como o período Romântico; ao mesmo tempo em que

³⁵ BARRETO, Raquel, 2006, p.17

mostra o cosmopolitismo presente no momento, já mencionado em capítulos anteriores – pois temos, aqui, uma obra irlandesa recebendo um tratamento tipicamente alemão.

Os autores românticos têm a tendência de situar criaturas irreais em escalões de uma hierarquia complicada. Assim, misturam à ordem burguesa solidamente estabelecida elementos aparentados ao fantástico, deixando no ar a dúvida sobre uma possível vida “dupla” desses senhores que exercem profissões bem definidas e possuem títulos oficiais, pomposos, caros aos pequenos Estados secundários da Alemanha.

Um secretário ou um arquivista municipal, um bibliotecário titular, um conselheiro secreto, um *Obergerichtsrat*, não escondem, sob a aparência de funcionários mais ou menos importantes, algum vestígio de bruxaria que a todo instante ameaça vir à tona? (EISNER, 1985, p. 78-79)

Lotte Eisner (1975, p.79) diz que um traço reconhecível desse “*Doppelgänger*”, termo que pode ser traduzido como “o duplo” ou “desdobramento demoníaco”, em *Nosferatu*, é a relação entre o vampiro e o corretor de imóveis Knock: “Nosferatu, o vampiro, dono de um castelo feudal, quer comprar uma casa de um corretor de imóveis, este também imbuído de diabolismo”³⁶.

Há de se discordar da constatação da autora, uma vez que sabemos estar Nosferatu disfarçado sobre a forma de “Conde Orlock”. Talvez seria mais plausível dizer que ambas as personagens, Knock e Nosferatu, apresentam os seus *Doppelgänger*; no caso do corretor de imóveis, a ambigüidade fica por conta de sua faceta pública, que já é estranhada por muitos, como nos mostra o intertítulo que diz “There was also the real state agent Knock. Many rumours were circulated about him. Only one thing was certain, he paid his people well”³⁷, e o lado demoníaco, no qual é apresentado como uma espécie de servo do vampiro. Este, por sua vez, apresenta-se publicamente como Orlock, um conde que mora nos Cárpatos e que quer comprar uma casa na cidade, e Nosferatu, o vampiro que transmite a peste e aterroriza os incautos.

³⁶ Idem, *Ibidem*, pág. 79-80

³⁷ A tradução do texto em inglês.



Figura 14 – Plano de “Nosferatu” que apresenta qualidades pitorescas

O primeiro passo para a identificação de obras de arte ou autores que poderiam influir na estética de Murnau é tentar averiguar com quais ele teve contato, direto ou indireto. Onde viveu, por onde viajou, que museus existiam por onde passou. Existe, porém, um problema que dificulta esta questão: as fontes sobre sua vida são bastante escassas. Logo, afirmar peremptoriamente a influência consciente de um ou outro artista sobre sua obra torna-se quase impossível. Por isso, o que nos interessa é partir de sua obra e tentar ver, nela mesma, os diálogos possivelmente estabelecidos.

Sabemos, entretanto, que Murnau, desde quando se tem notícia, era sensível às questões artísticas e leitor voraz, tendo lido já cedo autores como Ibsen e Nietzsche. Sua paixão pelo teatro também vem desde cedo, e seus estudos abarcam Filologia, em Berlim, e Literatura e História da Arte, em Heidelberg. Durante este tempo, realiza numerosas excursões e visita museus assiduamente. Sobre seus estudos artísticos, podemos supor, pela época, que haveria uma tendência em relação aos grandes mestres, sobretudo os de âmbito germânico – e, mais importante ainda para nosso trabalho: seus anos de estudo correspondem exatamente à redescoberta e revalorização da obra dos pintores românticos alemães, especialmente de Caspar David Friedrich e seu círculo. Assim, criou-se um clima neo-romântico que sem dúvida deve ter atraído Murnau.

Tendendo já a ser um amante de arte, que coleciona algumas poucas obras – as quais devia esconder do pai até seu estabelecimento como ator de teatro, por questões financeiras – o futuro diretor já entrava em importantes círculos de vanguarda de sua época. Em 1910, conhecia o grupo da poetisa Else Lasker–

Schüler, casada com Herwarth Walden, fundador da revista *Der Sturm* e da galeria homônima, onde se agrupariam as figuras mais importantes do expressionismo da época, como Franz Marc, Alfred Kubin e Kandinsky, que Murnau conheceu pessoalmente. Por outro lado, a experiência deste junto a Max Reinhardt lhe permitiu conhecer Emil Nolde e até mesmo Munch.

Era comum, na época do cinema mudo, a utilização de obras de arte como base para o *mise en scène*. Ainda antes, constituía uma prática comum no teatro, principalmente em duas vertentes: uma, similar ao que se ainda faz, hoje, com o uso de uma obra pictórica como fonte para cenários, figurinos, direção de arte etc. Por outro lado, quadros famosos eram literalmente copiados, ao estilo de *tableaux vivants*, para serem reconhecidos pelo público. Na companhia teatral de Max Reinhardt, onde Murnau trabalhou, as duas práticas eram constantes.

Em relação à cinematografia, mais especificamente, não é por acaso que no período do cinema mudo este era muitas vezes considerado “teatro filmado”, pois as maneiras como se dispunha da câmera, fixa; as tomadas eram invariavelmente planos gerais, os atores entravam e saíam pelos lados etc. Portanto, a influência pictórica chegou ao cinema por intermédio do teatro.

Murnau, porém, é extremamente importante no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, no sentido de assimilar as influências pictóricas dentro de uma linguagem própria, tanto em termos da *mise en scène* quanto na tentativa de criar uma atmosfera que evocasse, de forma não óbvia, imagens ou ideais próprios de uma pintura, ou de um movimento. E é precisamente Murnau um dos investigadores mais racionais e sistemáticos na criação desta nova linguagem, antes da chegada do cinema sonoro. Dado que não se dispunha da palavra enunciada mediante a voz, era necessário desenvolver uma linguagem visual autônoma. O cineasta David Wark Griffith é uma peça-chave neste sentido, principalmente naquilo que concerne o desenvolvimento da ação. Murnau, por sua vez, estava consciente das realizações do cineasta americano, e por sua vez tematiza o enquadramento, a composição plástica do plano: o cenário, o movimento dos atores, tudo se articula em função de um quadro “pictórico”, mas em movimento.

É curioso notar que a maioria das cenas facilmente identificáveis com influências da pintura são imagens descritivas, panorâmicas ou planos fixos em que o movimento, o tempo, são estáticos: as ondas do mar, os animais no campo, etc. Murnau parte de concepções radicalmente novas para seu cinema, as quais podemos apreciar em *Nosferatu*. Em primeiro lugar, a busca do realismo, que no filme em questão o faz buscar exteriores naturais e uma série de soluções cinematográficas que se distanciam do teatro filmado. Podemos pensar que esta não foi sua primeira intenção, pois de alguns de seus primeiros filmes, como *Der Gang in die Nacht*, extraímos algumas conclusões que nos fazem pensar que esta tendência ao realismo foi progressiva, assim como sua utilização de recursos (natureza, tormentas), que, tomados do imaginário romântico, favoreceram a evolução de seus sistemas de representação cinematográfica.



Figura 15 – Plano de “Nosferatu” que retrata a natureza – montanhas e céu tempestuoso

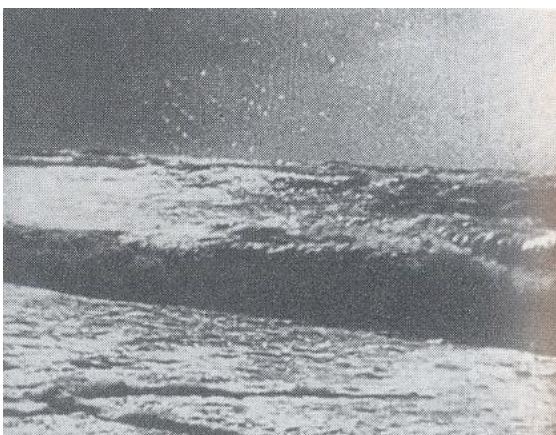


Figura 16 – Plano de “Nosferatu” que retrata a natureza – ondas do mar

Murnau, em *Nosferatu*, caracteriza um tema do passado, baseando-se, tanto no tema e no estilo pictórico, em obras de arte eleitas – inclusive, outra questão que chama a atenção de estudiosos é a forma como Murnau toma algumas pinturas como fonte literal, ou seja, copiando-as da forma mais exata possível, como ocorre em relação à Georg Friedrich Kersting, romântico alemão do círculo de Friedrich. Certamente não se tratava de querer impressionar o público, pois eram, em sua maioria, obras recém-descobertas, ainda desconhecidas em geral. O mais certo é que escolhesse as que melhor expressassem uma idéia ou sentimento, mas também não se pode descartar a hipótese de que quisesse imprimir a imagem de um *connoisseur*, antevendo pinturas que mais tarde poderiam vir a ser mais reconhecidas e valorizadas esteticamente. O que conseguiu, com efeito, foi demonstrar a validade de modelos para mais de um uso e uma época.

Sobre a questão em relação a se *Nosferatu* é um filme expressionista, podemos dizer que ainda que os sentimentos de terror, inquietude e obscuridade representados no filme dêem mostras de contato com certas concepções acerca do expressionismo estético especificamente fílmico, a questão é mais complexa. Efetivamente, uma das premissas básicas de *Nosferatu* o afasta de *Caligari*: sua intencionalidade realista. Mas em relação ao movimento pictórico em si, quais seriam os pontos de contato com a arte de sua época, enquadrando o filme formalmente neste expressionismo alemão que com tanta força se desenvolvia naqueles anos?

Recordamos el expresionismo de estos años como un movimiento artístico que buscaba, mediante la subjetividad, dar una salida sincera a los sentimientos del autor, más que lograr representaciones realistas u objetivas. Todavía dentro de la figuración, se busca en estas obras la implicación emocional tanto del autor como del espectador. Los medios para ello se basan en la deformación, exageración y distorsión de las formas: tanto del espacio, como de los colores o las morfologías. Con ello, la realidad representada se torna terrible, onírica³⁸

Acerca do expressionismo que encontramos em Murnau, vale lembrar que “una imagen que expresa un sentimiento se concibe sin relación con el realismo fotográfico”³⁹. Neste filme, a imagem e o que ela contém de ação não se

³⁸ GOMEZ, Salvador Rubio. *Nosferatu y Murnau: Las influencias pictóricas* p. 303

³⁹ BERRIÁTUA, apud GOMEZ, idem.

configuram como uma deformação da realidade para a transmissão de uma mensagem: trata-se de um quadro realista que, por sua configuração visual e de ação, pretende transmitir a emoção. Não encontramos, portanto, cenas abertamente expressionistas ao modo das pinturas, mas em determinados momentos as imagens recebem este tratamento simbólico. Nos momentos de maior tensão, ou quando prevalece o poder do Conde/Nosferatu, a força maligna, os elementos em cena contribuem, mediante o tratamento da câmera, para deformar as cenas. E para além do deslocamento do espaço diagonal, como ocorre em “O Gabinete do Dr. Caligari”, Murnau prefere muitas vezes eliminar espaço atrás das figuras, mediante fundos planos e de tonalidades contrastadas. Por exemplo, na célebre cena do vampiro subindo a escada para possuir Ellen, só podemos ver sua sombra, o que acentua o caráter monstruoso do vampiro.



Figura 17 – A sombra do vampiro subindo a escada

Desta forma, contrapondo o espaço “realista” tridimensional de cenas no interior da casa de Hutter, ou da pousada nos Cárpatos, o castelo do Conde apresenta os personagens recortados contra paredes brancas, rústicas, desprovidas de elementos decorativos que aliviem a tensão. Cortadas por fortes contrastes sombrios, criam áreas planas sobre as quais as personagens se recortam de maneira irreal, não existindo ponto de distração, ao estilo, por exemplo, de Munch.

O mesmo acontece nas cenas de Knock em sua cela; nas tomadas em que o vampiro sorratamente se aproxima para atacar o capitão do navio que o transporta; e quando Nosferatu observa Ellen através de uma janela com réguas.



Figura 18 – Plano de “Nosferatu” em que o vampiro observa Ellen através da janela

Por outro lado, nos anos em que o filme é realizado, o expressionismo é a estética que se “respira”, mais uma maneira de olhar e tratar a forma do que uma coleção de imagens icônicas, ao contrário do Romantismo. Por isto, talvez, seja mais complexo encontrar referências concretas a quadros do período neste filme.

Albin Grau, pintor, director artístico de *Nosferatu* e produtor, foi quem pediu a Murnau para realizar este filme, quem fundou a Prana Films e quem chama o roteirista de *Der Golem*, Henrik Galeen, para que trabalhe em *Nosferatu*. Grau é, dentro dos poucos dados que dispomos sobre ele, um personagem cuja influência é mais do que significativa, a tal ponto que não seria absurdo pensar que *Nosferatu*, desde sua concepção, passando por suas implicações filosóficas, “pertence” mais a Grau do que a Murnau.

Logo, tendo em vista que as cenas preparadas pelo diretor de arte são majoritariamente partes da estética expressionista do filme, a maior parte das tomadas concernentes ao vampiro em interiores foi planejada por ele. São planos muito parecidos com suas ilustrações sobre *Nosferatu*, ricas em deformações, claro-escuros, etc. E são precisamente os planos influidos pelo romantismo alemão os mais ligados ao aporte de Murnau.

Vemos, então, que o expressionismo aplicado a Murnau se manifesta muitas vezes em cenas concretas, e é relativamente pouco presente na película. Portanto, não seria de forma alguma coerente buscar a influência visual do filme unicamente neste movimento. Esperamos de Murnau, dadas sua cultura e estudos de História da Arte, um exaustivo conhecimento dos recursos estéticos proporcionados pela pintura – e esperamos também seu conhecimento da arte alemã anterior, especialmente o Romantismo, além de mestres como Vermeer, Rembrandt etc.

Da mesma forma que com as cenas “expressionistas”, aquelas influenciadas pelo romantismo têm um caráter próprio. São imagens mais pictóricas e fisicamente parecidas com os quadros que lhes inspiram. Nelas, geralmente não há ação, mas tem um sentido enunciativo marcante, simbólico, anunciando-nos um mau presságio, a chegada de um personagem etc. A imagem simbólica, assim, contrasta com o resto da película, mais narrativa e descritiva no sentido realista, conseguindo com que marquemos em nossa memória tais momentos pictóricos.

Descobriremos que estas seqüências do filme estão baseadas em imagens da natureza. Precisamente, trata-se de outro dos aportes de Murnau para a história do cinema: para facilitar a sensação de realismo e credibilidade, não recorre aos cenários pintados, pois sempre prefere filmar em locações reais. Para os espectadores da época, a visão do castelo de Orlok, a casa que se aluga ao Conde, as ruas da cidade ou o barco; tudo devia ser espantosamente real, mais próximo de seu mundo. Isto contribuiria, sem dúvida, para aumentar seu terror.

Em uma das primeiras películas de Murnau, a primeira conservada, *Der Gang in die Nacht*, já encontramos uma representação da natureza baseada em pinturas, e com um significado similar ao que obtém em *Nosferatu*. Em uma das seqüências daquele filme, temos um plano espetacular, em que se vê somente um céu tormentoso, cheio de nuvens, e parte da copa de uma árvore, violentamente movida pela tempestade incipiente. Já é um plano que poderia estar baseado em Dahl, numa obra chamada *Wolkenstudie*. Como em *Nosferatu*, a natureza se converte em sinal do que está por vir, tanto em termos da narrativa, como de impacto emocional para os espectadores - pois a visão de uma tormenta chegando está intimamente ligada à chegada de preocupações. Como nos céus tormentosos de Van Gogh, o cineasta imanta a natureza de sentimento.

Murnau também vai à natureza para filmar, e a retrata de uma maneira particular: como a vê, em boa parte, o Romantismo alemão. Encontramos, assim, a trilha de um movimento que também se caracterizou, como o Expressionismo, por eleger a subjetividade como meio para transmitir as emoções do artista, rechaçando as formas de arte anteriores. São precisamente os anos em que, como mencionamos, à luz da nova concepção das artes, redescobre-se a obra do mais importante pintor romântico: Caspar David Friedrich, junto a seus discípulos e outros pintores aos quais influi: Georg Friedrich Kersting, Carl Gustav Carus, Ernst Ferdinand Oehme, etc.

Em seu livro *Nosferatu*, Bouvier e Leutrat (1981) nos reportam que em Berlim, por volta de 1920, falava-se muito das catástrofes que engoliram o mundo e fizeram nascer outro. Um horror cinzento estava instalado. Quem conheceu a guerra, seu flagelo que “se abateu sobre a terra como uma vampiro cósmico para beber o sangue de milhões e milhões de homens”, não pode reencontrar sua voz. Aquela que o narrador adota, quando infla a melancolia e que anima as sombras nas *soirées* românticas, se deixa entender na fala de Grau, diretor de arte do filme *Nosferatu*: o tom é condenado, censurado, parece, a riscar a paródia, o que não justifica a vocação publicitária do texto.

Bouvier e Leutrat (1981) assinalam que frequentemente descreve-se a mitologia do inquietante, e as rupturas da legalidade conhecida conhecem também o curioso destino de roçar o escárnio. A aventura fantástica, segundo os autores, parece frequentemente terminar em polaridades. Deste jeito, tem-se a dupla série de figurações que organizam o espaço como a tipologia de *Nosferatu*. De um lado, uma vila portuária com suas ruas, jardins, casas bem apresentadas e do outro um castelo isolado sobre um precipício, cercado de florestas e terras desoladas. Nas margens deste “ninho de águia gótico” uma sociedade de estrutura medieval e agrária dobra-se sobre si mesma; correspondentemente, temos uma sociedade mercantil e burguesa, aparentemente fundada nos valores de expansão e acumulação de riquezas. Na vila, um universo íntimo, naturalmente *heimlich*, ligações próximas (o salão, o quarto de Hutter), uma vida social, com amigos e encontros, um mundo de objetos familiares e de ocupações pacíficas. No castelo do conde Orlok, uma grande sala deserta, as aberturas que se dobram sobre o abismo, um espaço confuso de escadas e pavimentos, objetos insólitos (como o

relógio-caveira), maneiras de agir inquietantes, a solidão. Os porões, as abóbadas, as verticais contrastando com horizontais, as fachadas enfileiradas da pequena vila.

O físico do Conde tem algo de animal, de monstro mitológico. Uma magreza de gárgula acentuada pelos hábitos que aprisionam seu corpo, os gestos “puxados”, de arranco, uma contenção fria, doentia. Os olhares furtivos, quase às ocultas sob as grossas sobrancelhas. Ele usa signos cabalísticos, hieróglifos de um passado imemorial, e tem qualquer coisa de *démodé* em suas roupas, uma sobrecasaca simples e um chapéu estranho que ele abandona quando deixa de ser o conde.



Figura 19 – “Nosferatu” e os hieróglifos

Ele é um ser composto, feito da justaposição de duas naturezas: de um lado, o conde, rico aristocrata, e do outro Nosferatu, figura sobrenatural. O ator Max Schreck, anguloso e teso, contrabalança todos os outros atores. Há um propósito neste contraste ter sido frisado. Murnau escolheu para companheira de Harding, Ruth Landchoff, porque ela evoca um personagem dum quadro de Kaulbach, pintor acadêmico. A juventude de Hutter, Ellen e seus amigos; suas vestimentas são amplas, seus gestos flexíveis. Se seu mundo é, por excelência, Biedermeier⁴⁰, Orlok-Nosferatu revela uma estética ao extremo do grotesco: qualquer coisa de inquietante, estranho e inumano.

⁴⁰ Há vários filmes alemães com este costume...

O uso do figurino nos mostra Hutter como, aparentemente, um burguês. Os tons claros de suas vestimentas contrastam com as de Ellen, inicialmente. O efeito plástico obtido da cena em que Hutter lhe dá a notícia de que irá viajar é notável, pois vemos a mulher ao lado de uma janela, por onde entra bastante luminosidade (que, inclusive, ressalta a palidez quase mórbida de seu rosto), trajando preto. Hutter, por sua vez, de frente para ela, usa roupas brancas, posta-se contra um fundo negro. Já *Nosferatu* veste algo mais estilizado, uma roupa alongada que encomprida sua silhueta. “Em bom número de filmes alemães circulam personagens vestidas com roupas *Biedermeier*, que datam da época conformista na Alemanha, que começa depois da queda de Napoleão e vai até o famoso ano de 1848. É esta época hoffmaniana que filmes como *O Estudante de Praga* ou *Nosferatu*, cuja ação se passa em 1838, tentam fazer reviver”⁴¹.

5.3

***Nosferatu*: o terror e a representação da natureza**

Apesar de vermos a iluminação do sol no primeiro plano do filme, logo depois dos primeiros intertítulos, a natureza aparece de fato no quinto plano, quando Hutter colhe flores num jardim cujas folhas tremem. Logo após, por volta do décimo segundo plano, Hutter entrega um buquê a Ellen, que não parece nem um pouco satisfeita com isso. Ela, com expressão séria e até triste, lhe pergunta: “Por que matou estas lindas flores?”.

Conforme nos diz Hans Gunther Pflaum, “with this curious remark, death is introduced at least subliminally to the film right from the very start”⁴². O sentimento de desassossego é intensificado quando Hutter é avisado, na rua, pelo Prof. Bulwer: “Devagar, jovem. Não se pode fugir ao destino”.

Lotte Eisner diz que a visão cinematográfica de Murnau jamais se resume à tentativa de estilização do cenário, jamais reproduz quadros em seus filmes; antes, por meio de uma “elaboração interior”⁴³, recria-os à sua maneira, transformando as imagens em visões pessoais – uma característica certamente tributária do

⁴¹ EISNER, Lotte. Op. Cit, pág 81

⁴² PFLAUM, Hans G. *Ibidem*, p.

⁴³ EISNER, Lotte H. *Ibidem*, p. 72

Expressionismo. A influência plástica do Romantismo em seu trabalho pode ser conferida no plano em que Ellen, sentada na praia, está de costas para a câmera, e de frente para o mar. Em seu entorno, várias cruces negras estão fincadas na areia. Venta. A posição da mulher, o ambiente, tudo remete ao universo de Caspar David Friedrich.

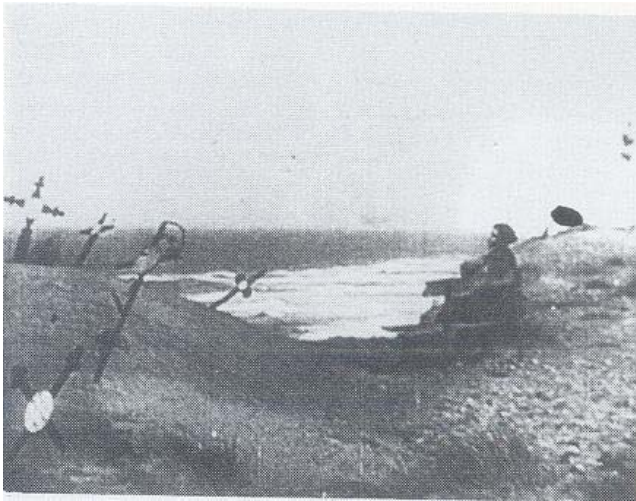


Figura 20 – Plano de “Nosferatu” que evoca a pintura de Caspar David Friedrich

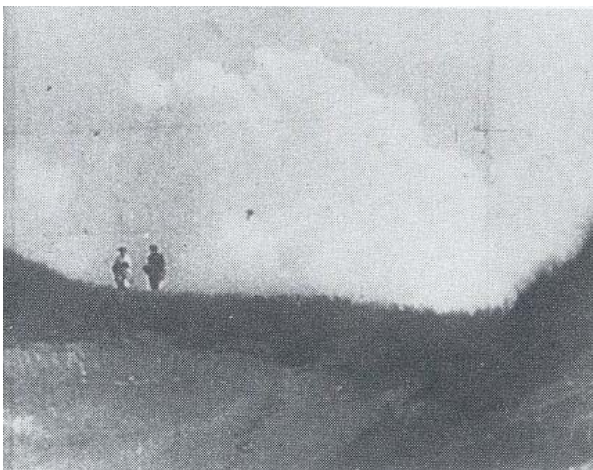


Figura 21 – Plano de “Nosferatu” que evoca a pintura de Friedrich

O diretor nasceu numa região de pastagens, chamada Vestefália, onde camponeses robustos criavam cavalos de grossa ossatura. Foi também um dos raros diretores alemães a ter pela paisagem um amor inato, fator mais característico dos suecos.

Vários planos do filme *Nosferatu* foram filmados ao ar livre, o que destoa da maioria dos filmes alemães da época⁴⁴. Diretores como Fritz Lang e Ernst Lubitsch mandavam construir vastas florestas e até cidades em estúdio, por causa de preceitos expressionistas, que os desviavam do real, e também porque as fronteiras estavam fechadas e o ódio dos povos vizinhos vigorava.

Mas Murnau, apesar dos poucos meios disponíveis, soube aproveitar e retirar da própria natureza imagens até mesmo singelas, como uma suave nuvem branca que adeja sobre dunas, ou o viço de uma campina onde cavalos galopam livremente.

A natureza participa do drama: por uma montagem sensível, o ímpeto das ondas faz prever a aproximação do vampiro, a iminência da desgraça que fulminará a cidade. Sobre todas as paisagens – colinas sombrias, florestas espessas, céus de nuvens recortadas anunciando tempestade – paira [...] a grande sombra do sobrenatural.⁴⁵

Pflaum, por sua vez, também ressalta que

... even nature herself seems to be marked by the presence of evil. The camera swings over a mountainscape with trees that look though they have been blighted by pollution; and by night the horses are sized by great agitation. Murnau slips in an in-between shot of a hyena for good measure: the horror of *Nosferatu* lies far more in the viewer's feelings and associations than in what is actually shown.⁴⁶

Já em 1923, o autor húngaro Béla Balázs escreveu sobre *Nosferatu*, dizendo que

the greatest presentiment of the supernatural is to be found in nature.[...] A fluttering curtain, a door opening by itself, startle us more than a visible ghost. Because it is all a matter of surmise. What is new, hitherto unknown in this film is that it avails itself of the latent poetry of nature.⁴⁷

⁴⁴ Idem. *Ibidem*, p. 74

⁴⁵ EISNER, Lotte H. *Op. Cit*, pág. 74

⁴⁶ PFLAUM, Hans Günther. *Op. Cit*, p. 66

⁴⁷ PFLAUM, Hans Günther. *Op. Cit*, p. 68

A afirmação de Balázs a respeito da poesia latente pode ser estendida a uma espécie de maldade também latente na natureza. A própria personagem de *Nosferatu* apresenta feições de um rato, com suas orelhas pontiagudas, seu rosto muito branco, os dois dentes frontais aguçados – ao invés dos caninos, como costuma ser normal às representações conhecidas de vampiros. A presença e a importância dos animais ao longo do filme podem ter sido propositais, pois a película chegou a estrear, em março de 1922, no zoológico da cidade de Berlim⁴⁸.

Próximo ao final do filme, vemos o professor Bulwer demonstrando uma planta carnívora – “o vampiro da natureza”, segundo ele mesmo diz – a seus alunos. Logo, vemos uma aranha em uma teia, na cela de Knock. Os paralelos ao vampirismo de *Nosferatu* são manifestos, pois o Conde, que traz a praga à cidade, age como um assassino em massa sem, no entanto, um senso de compreensão aparente, movendo-se como um morto-vivo, para além das categorias de culpa ou remorso⁴⁹.



Figura 22 – Plano de “*Nosferatu*” em que o professor Bulwer analisa elementos da natureza

⁴⁸ Texto em castelhano.

⁴⁹ É importante ressaltar que para os europeus em geral, incluindo os alemães, na época da expansão imperialista, entre 1875 e 1914, podendo-se estender o período até a conjuntura de Weimar, o perigo vinha sempre da periferia. Assim, as regiões distantes dos continentes colonizados pelos europeus – África, Ásia, América Latina – apresentavam perigos potenciais, como se pode constatar na obra de Conan Doyle em que Sherlock Holmes é o personagem principal. Também a Transilvânia, região do Leste europeu de onde vinha o vampiro, como se verifica na obra de Bram Stoker que inspirou Murnau, era perigosa e obscura. Sobre a Natureza como fonte de perigo para os europeus, veja-se a obra de H. G. Wells, particularmente um conto fantástico, *A misteriosa Orquídea*, em que Natureza e Cultura se opõem, assim como Inglaterra/Civilização e Orquídea/Natureza exótica Trata-se, justamente, de uma planta carnívora que já havia “assassinado” alguns personagens do conto. A análise do conto de H. G. Wells está em CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, Sentido, História*, SP, Papirus, 1997, p.175-83..

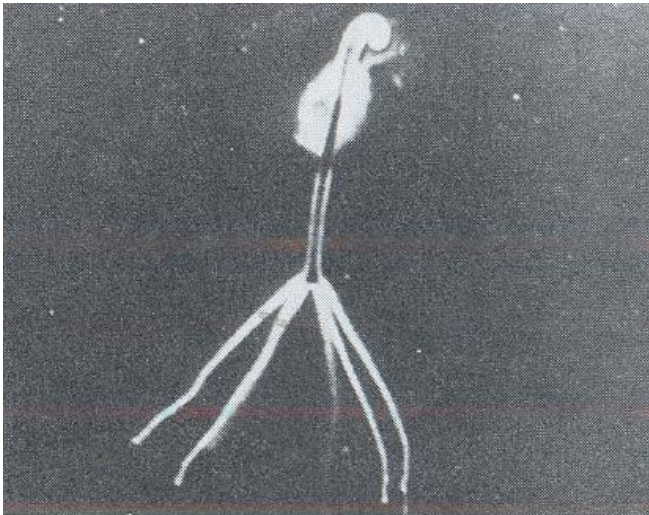


Figura 23 – Plano de “Nosferatu” retratando o pólipó fantasmagórico

O poder que ele exerce sobre elementos naturais, tais como conduzir o navio através das ondas, as pesadas nuvens crepusculares que nos são mostradas um pouco antes da chegada de Hutter ao castelo, ou os ratos que parecem sempre acompanhar o vampiro; enfim, tudo isso corrobora a tese de que Nosferatu e a natureza estão unidos, um deriva do outro, são indissociáveis.

Um dos principais aspectos do filme é a questão da luz, pois sua presença ou ausência são determinantes para o desenrolar dos fatos. Com efeito, os momentos mais singelos e tranquilos do filme são feitos sob uma luz mais diáfana, terna, geralmente durante o dia. É o exemplo da luz pacificadora que vemos no castelo, depois da primeira noite apavorante de Hutter ali. À noite, porém, é a hora em que os contrastes mais violentos entre luz e sombra se dão; a iminência do perigo e a escuridão sobressaem-se, criando a atmosfera mais adequada para o ambiente de terror que o filme efetivamente proporciona. O clima de terror fantástico também é sublinhado em alguns momentos em que a luz adquire um aspecto irreal, como por exemplo, nas cenas em que vemos sombras de janelas, portas, não condizentes com o objeto sobre o qual a luz é projetada. Podemos observar tal fato nos planos do agente Knock na cadeia, se compararmos a janela que vemos, com a sua sombra projetada na parede.

Voltando à questão plástica, não se pode deixar de notar algumas semelhanças de cenas com quadros de Rembrandt. O forte contraste do *chiaroscuro* e a luminosidade que destaca algo no plano não criam, no filme, exatamente o efeito de terror, mas pode-se dizer que deixam subentendido um

forte senso de tragédia. Destaco, aqui, dois planos em especial: Hutter, acordando na sala do castelo, com os cabelos desarrumados, depois de sofrer um primeiro ataque de Nosferatu (quando este queria agarrar sua mão para lambe o sangue de seus dedos), e a reunião dos homens que acham o corpo do capitão no navio-fantasma que acaba de aportar na cidade. Neste último exemplo, inclusive, é difícil não notar a semelhança com o quadro “Aula de Anatomia”, de Rembrandt.



Figura 24 – Plano de “Nosferatu” que evoca o quadro de Rembrandt

No primeiro caso, a luz destaca Hutter, pernas e braços mal dispostos sobre a cadeira, torto; até poderíamos pensar que ele está morto. A luz é diáfana, mas não deixa de ressaltar o aspecto dramático da cena. Já no plano do capitão morto, a imagem funciona na medida em que, nela, vemos ressaltados, pela luz, o cadáver e os rostos preocupados dos senhores ali presentes. Quase imediatamente, eles constatarem que o navio provavelmente trouxe a peste para a cidade, e a tragédia, aqui, está certamente consumada.

O simétrico inverso da luz, a sombra é, igualmente, algo primordial no filme, pois se trata da real “essência” de Nosferatu. Vemos isto na famosa cena em que sua sombra sobe as escadas da casa de Ellen, e sua mão passeia sobre o corpo da jovem, chegando até seu coração e provocando-lhe conturbados efeitos físicos – não existe consenso sobre se as reações espasmódicas da jovem, unidas a suas expressões de aparente dor, representam prazer, sofrimento, ou uma mais provável mistura de ambos. Por fim, a luz está presente na morte do vampiro;

aliás, é essencial para esta; seu instrumento. A luminosidade que entra pela janela o envolve e o dissolve, o que não poderia ser mais adequado; afinal, onde há a incidência direta de luz, não pode haver sombra.

A relação especial de Nosferatu com a natureza e as leis da física é também explicitada através da montagem e trucagens. Carruagens velozes, sumiços no ar, força descomunal – tudo isso, que o filme nos mostra, ajuda a compor a personagem de Nosferatu, diz-nos quem ele é, a qualidade especial de sua terrível natureza.

Comparando o modo como a velocidade da carruagem dos camponeses é apresentada, com a carruagem do disfarçado Nosferatu (planos cujos efeitos foram conseguidos através do giro da manivela), vemos que há uma diferença fundamental, pois uma aparentemente consegue andar muito mais rápido que a outra – sentido reforçado pelo plano em que Hutter, olhando pela janela da carruagem do conde, segura o chapéu que parece lhe fugir da cabeça, com a boca aberta, numa expressão claramente assustada. O processo de “giro de manivela” também foi usado na cena em que os caixões são empilhados velozmente, no pátio do castelo, o que ratifica a grande força física do vampiro.

A manipulação temporal que o conde é capaz de exercer também fica clara quando da chegada de Hutter ao castelo. A carruagem parte, retomando o caminho por onde veio, mas quando o jovem burguês adentra o castelo, reencontra o conde (que estava disfarçado de chofer).

As trucagens, por sua vez, através da técnica de inserção de negativos, criam um efeito fantástico de terror durante a viagem de Hutter ao castelo do Conde. Num dado momento, a paisagem adquire tonalidades sepulcrais, os valores se invertem, as árvores ficam fantasmagoricamente brancas, “carcaças de animais antediluvianos”⁵⁰ que se erguem contra um fundo negro. Este efeito foi conseguido através da inserção de alguns metros de negativo no filme. Certamente, trata-se de um prenúncio dos dissabores pelos quais o jovem irá passar nas mãos do vampiro maligno.

⁵⁰ EISNER, Lotte. Op. Cit., pág. 77

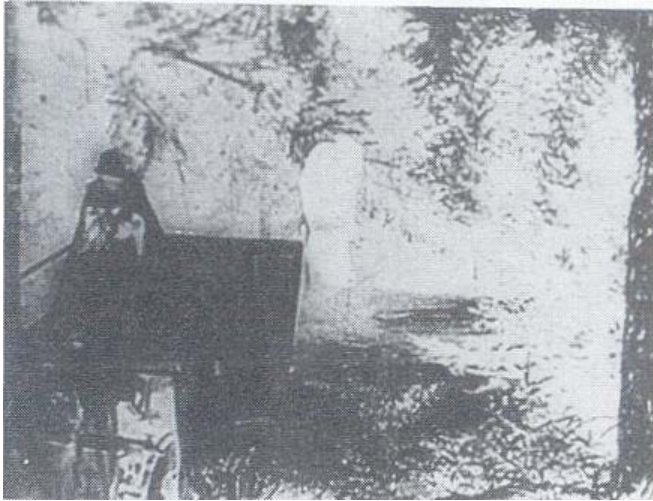


Figura 25 – Plano de “Nosferatu” com trucagens que evocam o sobrenatural

A confusão espacial fica por conta das desapareições de Nosferatu. O desafio às leis da física também está na forma como ele se levanta do caixão, e suas ligações telepáticas com Ellen e Knock – aqui, destacamos a importância da montagem, especialmente na cena em que o vampiro está prestes a atacar Hutter, mas Ellen intervém. Quando já está com suas garras levantadas, e Hutter rendido na cama, Ellen acorda, num sobressalto, a quilômetros de distância dali. Olhando para a parte direita/superior da tela, com expressão desesperada, ela grita por Hutter. Imediatamente, no plano seguinte, Nosferatu olha para a parte esquerda/inferior da tela, depois vira-se e vai embora. Isto mostra que Murnau, então, já compreendia o poder da montagem no específico filmico⁵¹.

Estes planos, em conjunto com vários outros que poderiam aqui ser mencionados, nos mostram, conforme ressalta Lotte Eisner, o fato de cada unidade ter uma função precisa na narrativa do filme, por conta de sua participação na ação. Um detalhe em primeiro plano das velas infladas do navio, por exemplo, é tão importante quanto a tomada anterior, em *plongée*, de ondas rápidas que conduzem o amaldiçoado navio. A câmera também ajuda na evocação do terror, através do movimento dos atores em direção a ela. Num dado momento, vemos o vampiro longe, ao fundo da sala, para de repente, através de uma fusão, vemos seu rosto bastante de perto, e então distinguimos melhor suas feições inumanas, seu rosto gélido. Depois, sobrenaturalmente, o vampiro chega à porta

⁵¹ Sobre a origem da montagem, ver o já citado capítulo **As Artes Transformadas** da obra de Eric Hobsbawm, *A Era dos Impérios*.

do quarto de seu hóspede, e a porta se abre sobrenaturalmente. Murnau, em vez de apresentar gradualmente todo o trajeto, “quebra” a aproximação através da porta que se fecha bruscamente – e a tomada desta porta, atrás da qual sabemos o que espreita, é de “tirar o fôlego”.

O diretor também aproveita o poder da representação de um movimento transversal, como a silhueta do vampiro filmada em *contra-plongée*, atravessando o navio para atingir a proa. O ângulo lhe confere, além de proporções exageradas, uma espécie de inclinação que o projeta pra fora da tela, transformando-o numa ameaça quase palpável.

A arquitetura representada no filme, composta em sua maioria de fachadas de tijolos com empenas truncadas, é tipicamente nórdica, adaptando-se perfeitamente à ação insólita. O diretor não precisa necessariamente, portanto, buscar um falseamento na iluminação para exacerbar a estranheza e o mistério das ruelas e praças. A câmera de Fritz Arno Wagner é bem capaz de, por si só, evocar o extravagante, através do uso de ângulos imprevistos – por exemplo, quando o vampiro prepara sua estranha partida no pátio do castelo, dando à cena um aspecto sinistro.

Que há de mais expressivo que a rua comprida e estreita, espremida entre as fachadas de tijolos dispostos numa monotonia atroz, filmada em *plongée* de uma janela cujo parapeito atravessa a imagem?⁵²

Há de se ressaltar, também, a questão das torres que aparecem ao longo do filme. Existem três planos, no início, no meio e no final do filme, que apresentam torres, e que marcam bem as passagens da narrativa. O primeiro plano nos apresenta, logo no início do filme, uma torre ensolarada. Ao fundo, vemos a cidade onde se desenrola o início da história, e todo clima é pacato, tranqüilo. O segundo plano que apresenta uma torre ocorre na chegada de Hutter ao castelo, e neste momento já se pressente o terror que assolará a vida do jovem rapaz. A torre, aqui, é mais tosca, antiga, possui janelas que parecem talhadas na pedra, um teto decadente, e bichos voando ao seu redor. O terceiro e último plano nos mostra, depois da morte de Nosferatu, suas antigas torres do castelo destruídas. Vemos suas ruínas em sombras, contra a luz, num final glorioso que simboliza,

⁵² Idem, *Ibidem*, pág. 75-76

mesmo que parcialmente, pois a mocinha Ellen também morre, a vitória da luz sobre as trevas.

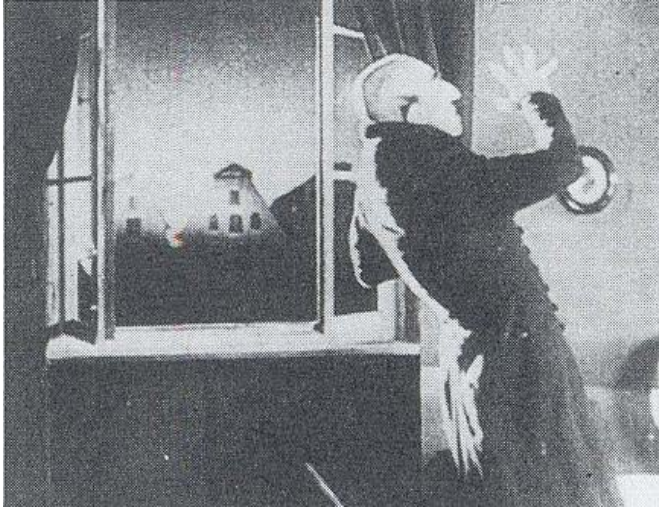


Figura 26 – Plano de “Nosferatu” em que o vampiro é atingido pelos raios do sol

Neste trecho de seu livro, Lotte Eisner relaciona a arquitetura da cidade de Hutter ao expressionismo:

No calçamento grosseiro, gatos-pingados de cartola e sobrecasaca justa avançam lentamente, negros e rígidos, conduzindo aos pares o caixão estreito de um pestífero. Nunca mais um expressionismo tão perfeito será atingido, e sua estilização foi obtida sem que se recorresse ao menor artifício.⁵³

Outra marca do Expressionismo, que pode ser encontrada no filme, é a representação de objetos animados, verdadeiros toques sutis em momentos fúnebres. Vemos isto na cena em que a rede do marujo morto continua a balançar, sozinha, ou quando o lampião suspenso na cabine do veleiro oscila, monotonamente, depois de que todos naquele navio já foram mortos pelo vampiro.

⁵³ Idem, *Ibidem*, pág. 76