

A UNIDADE PLÁSTICA NOS FILMES DE ROBERT WIENE

Rafael Morato Zanatto¹

Resumo: Trata-se de analisar a filmografia de Robert Wiene a partir das sugestões elencadas pelos críticos de cinema Siegfried Kracauer, Lotte Eisner, Henri Langlois a partir dos ensaios de Paulo Emílio Salles Gomes. Concentrando-nos no estilo do diretor a partir do problema da unidade plástica nos filmes *Furcht*, *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Genuine*, *Rásknikov* e *As mãos de Orlac*, reconstruiremos o fio condutor proposto pelo crítico brasileiro aos filmes de Wiene, demonstrando como avança em relação a Langlois e Eisner.

Palavras-chave: Paulo Emílio; Caligarismo; Robert Wiene.

Contato: rafael_zanatto@hotmail.com

Pensando a experiência intelectual brasileira a partir da crítica de Paulo Emílio Salles Gomes, demonstraremos que ao analisar os filmes de Robert Wiene produzidos entre 1917-24, o crítico dá um passo adiante em relação a Lotte Eisner e Henri Langlois, aproximando-se da interpretação de Siegfried Kracauer ao entender a filmografia do cineasta a partir do problema da unidade plástica, pautada no equilíbrio entre a fotografia e a encenação dos atores, ambas em profunda mutação ao serem impactadas pelo expressionismo.

Nos artigos “Antes do Cinema Alemão”, “A propósito do Cinema Alemão”, “O injustiçado Caligari” e “De Caligari a Metrópolis”, Paulo Emilio se concentrou na análise dos filmes de Wiene, partindo dos problemas plásticos suscitados pela radicalização da forma. De modo complementar, articulou a concepção do roteiro de *Caligari* para ilustrar o clima social do pós-guerra, assim como a atividade dos produtores em adaptar a proposta original ao que acreditavam ser a tendência de mercado. Aproveitamo-nos das balizas adotadas para preencher as lacunas do percurso. Assim, vimos que em *Caligari* a gravura em movimento não se efetivou tal qual o desejo de seus realizadores. Em *Genuine*, recursos como o reflexo de espelhos e composições arredondadas possibilitaram manter as proporções áureas equilibradas no movimento dos personagens. Em *Rásknikov*, Andreiév buscou a unidade plástica a partir do

¹ Historiador, graduado, mestre e doutorando em História e Sociedade pela UNESP – FCL Assis, bolsista FAPESP e pesquisador associado do grupo Experiência Intelectual Brasileira: História, Imagens e Notas Musicais (Grupo H 3 Teoria e Análise da Imagem (II)).

Zanatto, Rafael Morato. 2016. “A unidade plástica nos filmes de Robert Wiene”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 114-121. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

contraponto entre cenário e personagem como fórmula integradora ao mesmo tempo em que insinuava a dimensão psicológica do atormentado protagonista.

Paulo Emílio se distancia de formulações judiciosas que acabavam por esterilizar a compreensão de sua filmografia, atribuindo, ao mesmo tempo, seus méritos aos demais membros de sua equipe. Esta postura se manifesta na crítica de Lotte H. Eisner, afirmando ser Wiene um grande realizador, mas que no terreno do expressionismo ele precisaria nos admitir um dia que *Caligari* é antes de tudo uma obra de Carl Mayer, grande poeta expressionista do cinema, e de seus três notáveis cenaristas que foram Warm, Rörig e Reimann (Eisner 1954, 25).

Pensando por outro viés, Henri Langlois destacou após a aventura expressionista de *Caligari* realizado por seus decoradores, o sucesso comercial do filme tornou Wiene prisioneiro de um gênero, de um movimento ao qual ele não teria participado mais que do exterior (Langlois 1956, 110). Embora Langlois e Eisner considerem Robert Wiene figura menor na realização de *Caligari*, encontramos em um filme anterior à obra que o notabilizou – *Furcht (Pavor/Medo)*, de 1917, algumas noções que possam explicar porque Paulo Emílio optou, ao contrario de incorrer neste modo de análise, consolidar sua crítica aos filmes de Wiene analisando o estilo do realizador e a profunda relação que esta cultivava com a sociedade alemã após a I Guerra Mundial. Optaremos aqui pela análise formal. Em *Furcht*, podemos notar no enquadramento adotado por Wiene uma preocupação essencialmente fotográfica, equilibrando as proporções segundo os pontos áureos que orientam a construção plástica da perspectiva, posicionando o primeiro plano à esquerda e a direita do quadro. Quando o primeiro plano se posiciona ao centro, estático, a encenação se desenvolve no segundo plano, em que o ator move-se à esquerda e à direita do ponto de referência (centro), produzindo assim uma trajetória integradora ao alcançar os pontos aureais, antes de convergir para o centro. Wiene parte de preocupações próprias das artes plásticas e da fotografia para desenvolver a encenação de suas produções já estavam presentes em suas preocupações antes de *Caligari*.

A construção da cenografia com os telões pintados ao invés da construção com estafe e outros materiais representava uma economia considerável, o que facilitou a realização do filme naquela época de instabilidade econômica. A atmosfera estava propícia a tentativas e experiências audaciosas. Segundo o depoimento de Pommer, o roteiro o interessou pelo custo relativamente baixo. Apesar da insistência no nome de Kubin, o produtor entregou a tarefa à Warm, Reimann e Rörig, que na época formavam a equipe de arte da Decla. Pommer relembra que o estúdio tinha uma quota bem limitada de energia elétrica, e no dia em que foram informados que haviam esgotado sua quota mensal, vários dias antes do final do mês, os três artistas propuseram algo que lhe pareceu absurdo: pintar as luzes e as sombras nos cenários de *Caligari*. Embora Pommer afirme que encontrou os pintores quando servira como soldado pintando cenários para um teatro militar alemão em Braila, na Romênia (Pommer 2007, 44-5), Eisner responsabiliza o produtor Rudolf Meinert pela escolha do *Der Sturm* (Eisner 2002, 26-7).

Encontrada uma alternativa menos dispendiosa que os cenários arquitetônicos, a experiência estética adequava-se por fim, tanto a economia da época, quanto a ideologia do filme. Segundo a análise de mercado da *Decla*, o público das obras expressionistas ainda estava em formação e os objetivos prioritários de seus produtores era o sucesso comercial do filme. Pommer e toda a equipe responsável por *Caligari* estavam dispostos a não abrir mão da pintura de vanguarda que crescera já anteriormente à guerra e que chegava ao cinema.

Orientando a encenação a partir das regras de perspectiva e equilíbrio das proporções, diante da radicalização formal de *Caligari*, Wiene seduziu-se pelas possibilidades que esta abriu para o desenvolvimento de uma encenação adequada às transformações, integrando todos os elementos na imagem.

Paulo Emilio pôde se dedicar a entender os problemas plásticos suscitados pela experiência, ou o que chamou de unidade plástica superior, tema que vai orientar sua análise dos filmes de Wiene. A criação dos artistas significava uma perfeita transformação de objetos materiais em ornamentos emocionais. Com suas chaminés oblíquas, suas janelas em forma de arcos ou

pipas e seus arabescos em forma de árvores, ameaçavam ao invés de harmonizar.

A incorporação de seres humanos nas pinturas revelou-se um desafio estético que os impunha consideráveis dificuldades. No filme, apenas as imagens do Dr. Caligari e de César se integraram com equilíbrio à textura do cenário que não pode deixar de impressionar (Kracauer 1988, 85-6).

A unidade plástica em *Caligari* só se realiza em fotografias e em algumas seqüências de César e Caligari, encenações bem sucedidas que demonstram ser possível avançar com a experiência estética que o filme inaugura: radicalizar a forma do cenário a partir da qual se faz necessário pensar uma encenação específica, rígida e expressiva, capaz de fundir personagem e cenário numa nova perspectiva, proporcionalmente radicais e equilibradas.

A unidade plástica do filme, na grande maioria das cenas, apenas se concretizou nos quadros parados, ressaltando algumas exceções como a fantástica fuga de César. Na cena dos policiais curvados sobre a mesa, sentados em altos bancos ao ganharem movimento a unidade plástica da imagem é abalada, evidenciando a desarmonia da perspectiva enquanto todo. Isso demonstra que *Caligari* foi pensado enquanto pintura e, ao ser transportado para a linguagem cinematográfica, não proporciona o mesmo equilíbrio deformador atingido nas imagens imobilizadas em fotografia.

Quanto à questão Eisner relata em publicação na revista *Cinéma 55* que o cenarista e pintor Hermann Warm, responsável por *Caligari*, foi sondado para realizar o cenário, mas declinou da oferta. Segundo o pintor, o roteiro de Carl Mayer não era apropriado para uma execução expressionista. Pensando no resultado obtido por César Klein em *Genuine*, Warm afirma que o pintor transferiu sua maneira de combinar e misturar as formas em seus quadros para a realização do cenário, de modo que geralmente os atores não são mais visíveis e se confundem com o fundo (Eisner 1954, 22).

Como podemos ver na cena que o barbeiro é tentado a cortar a garganta de seu cliente, o emprego de um espelho na composição cenográfica permite a integração dos personagens a partir do reflexo, resultando num perfeito equilíbrio das proporções que não se perdem com o movimento dos

personagens. Sobre o filme, Eisner coletou o depoimento de Andreiév, permitindo-nos examinar o papel do diretor na construção da cenografia. Descrevendo-o como um mágico do cenário, a autora ressalta que Andreiév sempre defendeu lealmente Wiene, mas revela como ele ficou muito desconcertado quando, chamado a fazer as maquetes, Wiene disse-lhe: “Faça tudo também obliquo, também o mais inclinado possível. Aqui está como Wiene conservou o estilo expressionista” (Eisener 1954, 22).

Em *Ráskolnikov*, Andreiév buscou a unidade plástica a partir do contraponto entre cenário e personagem como fórmula integradora ao mesmo tempo em que insinuava a dimensão psicológica do atormentado protagonista. Na ocasião em que abandonou a universidade, se encafuou num canto de seu quarto como uma aranha. Após uma noite de sono que não o revigorou, Ráskolnikov:

Acordou amargo, irascível, com raiva, e olhou com ódio para o cubículo. Era uma gaiola minúscula, de uns seis passos de comprimento, do aspecto mais deplorável, com um papel de parede já amarelado, empoeirado e todo descolado, e tão baixo que um homem um pouquinho alto que fosse ficaria horrorizado, com a impressão permanente de que a qualquer momento bateria com a cabeça no teto. (Grossman 1967, 44)

Sonhos e pensamentos diversos lhe passavam pela cabeça: “Tu estivesse no meu cubículo e o viste... E sabes, Sônia, que os tetos baixos e os quartos apertados oprimem a alma e a inteligência?” (Dostoiévski 2001, 425-6) O cenário de Andrei Andreiév é essencialmente psicológico em sua abordagem: ele vê a disposição do espírito, a natureza fílmica e o meio, e o movimento dos atores é o veículo para a interpretação mental do diretor, conformemente aos seus desenhos (Myerscough 1948, 186) Leonid Grossman destacou que a escada aparece como um símbolo do sobressalto, da perplexidade e dos pressentimentos sombrios, como campo de ação de cenas penosas e de sofrimentos tremendos.

O misterioso pequeno burguês, que disse a Ráskolnikov “assassino”, ultrapassa-o na escada do

prédio em que a usurária foi morta a machadadas, e caminha com passo firme dois andares acima. Peculiaridades arquitetônicas como superfícies de pedra suspensas e escada de ferro, em caracol, separam as personagens, conservando, porém, a possibilidade de seu contato imediato, para a solução de certas competições em estado de tensão (competições de ciúme, amor, paixão, vaidade, insanidade, crime). É um dos componentes mais importantes na história de Ráskolnikov. A penumbra de São Petersburgo harmoniza-se admiravelmente com as quebras psicológicas dos sentimentos dos heróis de Dostoiévski, que correm velozes, por degraus escorregadios e escarpados, rumo ao desconhecido, a infelicidade ou à morte. (Grossman 1967, 157)

Em Orlac, Wiene foi muito hábil por se valer de uma destas ruas crepusculares, equivocadas, de uma estranha casa com um longo corredor onde evoluem bizarras figuras, uma espécie de magia diabólica e seu servo hoffmanesco, ou de uma adega – taverna invadida pelo clarão típico de uma lâmpada suspensa; breve, quando seu cenário é eficaz e apropriado a uma atmosfera, ele sabe tirar proveito. Uma vez que o cenário torna-se modernista, nos sentimos a vida de sua encenação (Eisner 1954, 22).

A escritora com isso pode concluir que o cenário concebido nessas amplidões permite a libertação do corpo, ultrapassando a rígida *mise en scène* expressionista. Sua opinião fundou-se na observação de que em certos momentos os atores expressionistas não se expressam mais e que seus gestos ultrapassam o teor automático dos movimentos abruptos, rompendo a meio caminho e acrescentando flexibilidade à encenação.

Uma das cenas que suporta seu comentário é o conflito de Orlac ao encontrar a faca do assassino, como se magnetizada procurasse as mãos de seu antigo dono e, ao mesmo tempo, atirada por Orlac num gesto repentino e veloz, fazendo seu corpo bailar no espaço sem as amarras da determinação expressionista. Para Eisner, todo seu corpo se contorce em um bizarro balé que o faz revoltear como um sonâmbulo, dando vida a uma espécie de balé, vindo em suas convulsões orquestradas no espaço a ultrapassagem das concepções expressionistas (Eisner 1960, 86-8).

A escuridão das cenas internas parece aludir à penumbra na qual mergulha a alma do pianista interpretado por Conrad Veidt. São os pontos principais da mutação estética da filosofia do diretor, e dos recursos cenográficos criados por Stefan Wessely. Espaços mais amplos, iluminação variável entre sombras e luz, recursos empregados para equacionar as formas na imensidão cenográfica.

Na cenografia de *Orlac*, os amplos espaços propiciam maior harmonia aos movimentos do personagem, em oposição à estreiteza das opções anteriores. Impresso nessa amplidão é a mobilidade do personagem que determina a unidade plástica da imagem. Se em *Ráskolnikov* os pequenos quartos sufocam a inteligência e dilaceram a alma, as grandes salas de *Orlac* parecem remeter diretamente à profunda solidão em que mergulha seu personagem, determinando o vínculo entre cenário e psicologia.

Analisando a filmografia do cineasta, Paulo Emílio sugere uma chave interpretativa para as contribuições do cineasta a partir da encenação. Seria ele uma figura menor? As notas sobre Wiene, e mais precisamente sobre o cinema de Weimar condensam na produção do crítico o esforço em compreender o cinema a partir da linguagem, estética e expressão social, e o cinema de Weimar era para ele o mais adequado para demonstrar uma opção metodológica orientada para a formação de cineastas, críticos e o grande público, lições aprendidas ao estudar a Filmologia em primeira mão, os trabalhos de André Bazin, Riccioto Canudo, etc. Em relação aos críticos europeus, Paulo Emílio avança, pensando a encenação como ponto principal das contribuições de Wiene ao estilo que o notabilizou, pretendendo antes de criar o mito Fritz Lang e Murnau, extrair lições que nos ajudassem a delinear a fisionomia nacional de nosso cinema a partir da mise-en-scène desenvolvida pelo diretor. Interessava-lhe as contribuições, o que nelas se poderia aprender nos cursos que ministrava então no Curso para Dirigentes de Cineclubes (1958). A prática pedagógica, aliada à crítica cinematográfica que escrevia para as páginas do suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, afastou Paulo Emílio da predação do papel de Robert Wiene na condução da experiência expressionista, que se convencionou chamar de Caligarismo.

BIBLIOGRAFIA

- Dostoiévski, Fiódor. 2001. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34
- Eisner, Lotte H. 2002. *A tela demoníaca: Max Reinhardt e o expressionismo*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Eisner, Lotte H. 1954. “L'école expressionniste.” *Cinéma* 55. N° 1
- Eisner, Lotte H. 1960. “Notes sur le baroque dans le cinéma allemand.” *Etudes cinématographiques* N. 01.
- Eisner, Lotte H. 1954. “La Rétrospective du Film Allemand au Festival de Venise.” *Cahiers du Cinéma*. N° 40.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. 1982. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme.
- Grossman, Leonid. 1967. *Dostoiévski Artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira..
- Kracauer, Siegfried. 1988. *De Caligari a Hitler: História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- Langlois, Henry. 1956. Texto do catálogo da mostra Images du cinéma allemand, da Cinémathèque Française.
- Myerscough-Walker, R. 1948. *Stage and Film Décor*. Londres: Ed. Sir Isaac Pitman & Sons Ltd.
- Pommer, Erich. 2007. “A origem do Dr. Caligari.” *Catálogo da I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira.

FILMOGRAFIA

- As mãos de Orlac*. Realização de Robert Wiene. Pan-Film e Berolina Film. 1924. Argumento de Ludwig Nertz, adaptado do livro de Maurice Renard. Cenários de Stefan Wessely e Hans Rouc. Distribuição: Pan-Film, Berolina-Film, Aywon Film Corporation. Elenco: Conrad Veidt, Alexandra Sorina, Fritz Kortner, Carmen Cartellieri, Fritz Strassny, Paul Askonas.
- Furcht*. Realização de Robert Wiene. Messter Film. 1917. Argumento de Robert Wiene. Produção: Oskar Messter. Elenco: Bruno Decarli, Conrad Veidt, Bernhard Goetzke, Hermann Picha, Mechthildis Thein.
- Genuine*. Realização de Robert Wiene. Decla Bioscop, 1921. Argumento de Carl Mayer. Cenários de César Klein. Produção: Erich Pommer e Rudolf Meinert. Elenco: Fern Andra, Hans Heinrich von Twardowski, Albert Bennefeld.
- O Gabinete do Dr. Caligari*. Realização de Robert Wiene. Decla Bioscop. 1919. Argumento de Carl Mayer e Hans Janowitz. Cenários de Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Röhrig. Produção: Erich Pommer e Rudolf Meinert. Elenco: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Hehér, Lil Dagover, Hans Twardowski.
- Raskolnikov*. Realização de Robert Wiene. Lionardo Film. 1923. Argumento de Hans Janowitz, adaptado da obra Crime e Castigo e encenado pelos atores do Teatro Stanislavski. Cenários de Andrei Andreiév. Produção: Hans Neumann. Elenco: Gregori Chmare Elisabete Skulskaja, Alla Tarasova, Andrei Zhilinsky, Mikhail Tarkhanov, Maria Kryshanovskaya, Pavel Pavlov, Toma, Petr Sharov, Ivan Bersenev.