

# WEIMAR

## A cidade moderna e o cinema



**Daniela Vitória da Silva**  
FCTUC - Departamento de Arquitectura

Orientador: Professor Doutor José António Bandeirinha  
Co-Orientador: Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso

Dezembro 2010



# WEIMAR

A cidade moderna e o cinema





*para a minha família*



## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais. Pela liberdade e apoio que sempre me têm dado, em todas as minhas decisões.

Aos professores. Ao Professor Doutor Abílio Hernandez que, numa fase final do curso, incentivou o meu interesse pelo cinema e que esteve envolvido na minha tese desde o início. Ao Professor Doutor José António Bandeirinha, que desde o meu primeiro ano me inspirou com os discursos de arquitectura, os quais viriam a ser, neste último, um privilégio discutir.

Aos meus amigos de sempre e aos de Coimbra por me terem acompanhado ao longo de mais um ano. Um agradecimento especial à minha Cátia e à Nella (o tempo que perderam comigo...).

Aos colegas (doutores) do alemão que, sem querer, me levaram de volta à Alemanha: à Cláudia e aos Joões I e II. À Dra Esmeralda por ter assente as minhas ideias.

Ao Nuno. Pela presença constante, a motivação e a crítica.



*Herankommen lassen die Nacht und sie kann noch so schwarz und wie nichts sein. Herankommen lassen die schwarzen Nacht, die Äcker, auf denen der starre Frost liegt, die hartgefrorenen Chausseen. Herankommen lassen die einsamen Ziegelhäuser, aus denen das rötliche Licht kommt, herankommen lassen die frierenden Wanderer, die Kutscher auf den Gemüsegewagen die in die Stadt wollen, und die Pferdchen davor. Die großen, flachen, stummen, Ebenen, über die die Vorortzüge und die D-Züge fahren und die Dunkel weißes Licht nach beiden Seiten auswerfen. Herankommen lassen die Menschen auf dem Bahnhof, (...) Herankommen lassen und aufnehmen die Städte, die alle auf einer Strecke liegen, Breslau, Liegnitz, Sommerfeld, Guben, Frankfurt an der Oder, Berlin, der Zug fährt durch sie von Bahnhof zu Bahnhof, die Städte tauchen in den Bahnhöfen auf, die Städte mit ihren großen und kleinen Straßen. Breslau [Berlin] mit der Schweidnitzer Straße, mit dem großen Ring der Kaiser-Wilhelm-Straße, Kurfürstenstraße, und überall sind Wohnungen, in denen sich die Menschen wärmen, sich lieb ansehen, kalt nebeneinandersitzen, Dreckbuden und Kneipen, wo einer Klavier spielt (...) Herankommen lassen - die Autos, die Droschken, du weißt, in wie vielen hast du gesessen, es hat gerattert, du warst allein, oder es saß einer neben dir oder zwei,..."*

- Alfred Döblin,  
Berlin Alexanderplatz

(tradução da pág. anterior)

“Deixai aproximar-se a noite, por mais negra que seja e sem igual. Deixai aproximar-se a noite negra, os campos de geada fixa, de caminhos gélidos. Deixai aproximarem-se as habitações unifamiliares de telha emanando luz avermelhada, deixai aproximarem-se os caminhantes com frio, os cocheiros nas carroças de legumes que se dirigem à cidade com os cavalos na frente. As grandes, planas, silenciosas planícies, sobre as quais suburbanos e expressos lançam a luz na escuridão de um lado e doutro. Deixai aproximarem-se as pessoas na estação, (...) Deixai aproximarem-se e serem absorvidas: as cidades, que se traçam ao longo do caminho, Breslau, Liegnitz, Sommerfeld, Guben, Frankfurt an der Oder, Berlim, o comboio atravessa-as de estação em estação, as cidades emergem a partir das estações, as cidades com as suas grandes e pequenas ruas, Berlim com a *Schweidnitzer Straße*, com o grande anel da *Kaiser-Wilhelm-Straße*, *Kurfürstenstraße* e, por todo o lado, há casas onde as pessoas se aquecem, se entreolham com amor, se sentam lado a lado com frio; onde se amontoa lixo e convive em tascas onde um piano toca (...) Deixai aproximarem-se: os automóveis, os táxis, tu sabes em quantos te sentaste, fazia-se barulho, estavas só ou alguém se sentava ao teu lado, talvez duas pessoas,...”

(DÖBLIN, Alfred - Berlin Alexanderplatz [1929], p. 435-36; tradução livre da autora)

## SUMÁRIO

Introdução	02
1. O cinema: novo percurso da arquitectura	10
2. A cidade moderna: novo percurso do indivíduo	30
3. O cinema (e a <i>cidade</i> ) antes e durante a República de Weimar	52
4. Weimar (per)seguida pelo cinema:	
4.1. - 1920, <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i>	72
4.2. - 1924, <i>O Último dos Homens</i>	94
4.3. - 1931, <i>Matou!</i>	128
Conclusão	144
Bibliografia	158
Filmografia	170





## **Introdução**

Não há muito tempo, um colega meu (dos seus já 50 anos talvez) numa conversa informal disse algo como “A República de Weimar foi o melhor período da história da Alemanha: na economia, na política, nas artes...”. Isto, a propósito de Weimar ter sido mencionada na aula que tínhamos tido anteriormente, como o período coincidente com um dos muito temas que tínhamos estado a debater - a Escola da *Bauhaus*.

Entretanto, eu andava em busca de um tema para a minha dissertação. A República de Weimar (1919-1933) podia ser um bom pretexto para explorar a razão da elevada importância dos movimentos artísticos deste período. Comecei, como seria de esperar, por pesquisar tudo o que se relacionasse com a produção arquitectónica do país. Mas não fiquei satisfeita. Não pelo facto da sua produtividade ter sido baixa ou insignificante – antes pelo contrário, foi precisamente nesta altura que se desencadeou o movimento moderno na arquitectura – mas porque muitos projectos, e aqui interessam os mais invulgares e que desafiavam qualquer lei da arquitectura, tantas vezes descritos



como “utópicos” e “visionários”, se deixaram ficar pelo papel. Contudo, é sabido que muitos outros conseguiram sair das suas duas dimensões. No entanto, desta vez não foi a arquitectura o principal meio a dar resposta, mas antes uma nova arte acabada de nascer: o cinema. E parece que, inconscientemente, fui de encontro à outra arte que, além da arquitectura, faz parte das minhas paixões.

Um primeiro estudo, desta segunda vez ao cinema, encaminhou-me imediatamente para filmes como *Metropolis* ou *Algol*. Estes filmes eram o reflexo das angústias dos arquitectos que não viam a arquitectura responder aos seus ideais mas que, em contrapartida, encontraram na arte cinematográfica um paraíso para a sua criatividade. Eu podia ficar-me por aqui, estudar estes e outros casos semelhantes e apresentar as novas cidades/metrópoles de cariz futurista que o cinema tinha criado. Seria certamente um tema aliciante mas, parece-me, não iria suscitar a mesma curiosidade de outrora, por já não ser um tema novidade.

Assim sendo, à medida que efectuava as minhas pesquisas de arquitectura e cinema neste período confinado à República de Weimar, houve um tema que se foi tornando cada vez mais claro e evidente ao longo destes 15 anos de cinema que acompanharam os respectivos 15 anos da história da Alemanha. Na história da arquitectura debatia-se, precisamente, o impacto que as novas grandes cidades tinham causado no indivíduo. Filósofos, sociólogos, psicólogos, críticos de arte, arquitectos e pintores escreviam e desenhavam com base nesta nova problemática. O cinema, como seria de esperar, não lhe ficou indiferente.

Como resultado, e sem ser possível mencionar todos os filmes da época, a presente dissertação, apresenta uma análise aprofundada de três desses filmes que se caracterizam por responderem aos seguintes critérios: os três correspondem a diferentes fases da República de Weimar (1920, 1924 e 1931),



os três recaem sobre a visão de três realizadores distintos (Robert Wiene, F.W. Murnau e Fritz Lang) e os três encaram o espaço (moderno) e as reacções dos seus personagens de formas diferentes. Os filmes são, respectivamente, *O Gabinete do Dr. Caligari*, *O Último dos Homens* e *Matou!*.

Esta análise em concreto surge apenas no capítulo 4. Pelo caminho, mas de igual consideração, ficam três capítulos essenciais para a compreensão da génese deste tipo de cinema. Em primeiro lugar, uma referência à importância e interesse em relacionar o cinema com a arquitectura. Porquê recorrer ao cinema para falar de questões de arquitectura? Um segundo ponto reflecte sobre o percurso do indivíduo no espaço urbano, a partir do momento em que este se começou a transfigurar. Através de um conjunto de obras artísticas e textos críticos é possível uma aproximação à posição que os intelectuais tinham do seu tempo. Este capítulo inicia-se nas primeiras décadas do século XIX prolongando-se até aos anos da Alemanha de Weimar. Um terceiro capítulo aborda os conceitos de cinema e cidade (embora este último muito fugazmente) antes e ao longo da República. É um capítulo fundamental para uma noção da cultura presente no país. Estes três pontos iniciais são imprescindíveis para a compreensão dos casos de estudo que se seguem.

Por fim, o último capítulo é, como o nome indica, a conclusão de toda a investigação onde, de uma forma resumida, se percorre tudo o que foi escrito anteriormente (com alguns acrescentos) tentando clarificar as questões levantadas e justificar as opções que foram sendo tomadas ao longo do trabalho.

De entre as pesquisas efectuadas antes e durante a escrita da dissertação há uma pequena bibliografia que integrou o alicerce do processo da metodologia. No caso específico do cinema as leituras de “De Caligari a Hitler. Uma



História Psicológica do Cinema Alemão” (*Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, 1947) de Siegfried Kracauer e “A Tela Demoníaca” (*L’Écran Démoniaque*, 1952) de Lotte Eisner revelaram-se indispensáveis para uma aproximação à produção cinematográfica da Alemanha antes da subida de Hitler ao poder.

Por outro lado, a contribuição de Walter Benjamin nos seus ensaios “A obra de arte na Era da sua reprodutibilidade técnica” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936) ou “A modernidade” (*Die Moderne em Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, 1938) (entre outros) constituiu uma crítica cultural bem construída sobre a chegada e propagação do “moderno”.

Em relação aos escritos mais recentes destaca-se a contribuição do historiador de arquitectura Manfredo Tafuri nas suas obras “Projecto e Utopia: Arquitectura e desenvolvimento do capitalismo” (*Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*, 1973) e *Architettura Contemporanea* (1976), obra escrita a par com Francesco Dal Co.

Uma outra obra de relevante contribuição é a compilação de artigos (quer recentes, quer do início do século passado) que Dietrich Neumann reuniu em *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner* (1996).

Em suma, o principal objectivo do trabalho é reflectir sobre a atitude do indivíduo face ao fenómeno da metrópole que se aproximava situando-o, após um pequeno trajecto de algumas décadas, no caso concreto da República de Weimar. O cinema foi “apenas” uma das artes que subtilmente acompanhou este confronto conduzindo-nos através de um outro olhar...





# 1.

## O cinema: novo percurso da arquitectura

Desde o início do século XX que o cinema tem constituído um centro de exploração da arquitectura. Enquanto, na altura, a arquitectura não dava resposta às utopias expressionistas, o cinema foi a solução encontrada para construir o futuro no momento presente.

Já nos anos 20, mais concretamente em 1927, o jovem realizador de cinema Luis Buñuel (1900-1983) tinha escrito que “agora e para sempre (...) os filmes serão o tradutor fiel dos sonhos mais ousados dos arquitectos”.<sup>1</sup> E, de certa forma, não se teria enganado. Mas, ilusões à parte, as “seguintes páginas” não serão reflexos de avanços no tempo, mas sim de acontecimentos contemporâneos.

O cinema e a arquitectura podem relacionar-se de diferentes formas. O cinema pode recriar, através da construção de cenários, a arquitectura dos espaços do filme, mas pode também utilizar espaços reais como cenário da



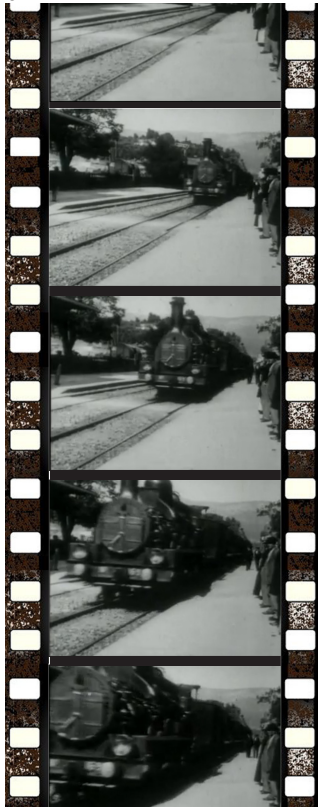
história que se pretende contar ou ainda utilizar a arquitectura como sujeito da própria narrativa. O arquitecto francês Robert Mallet-Stevens (1886-1945), em pleno contexto moderno, resumiu bem esta interligação:

É inegável que o cinema tenha tido uma influência notável na arquitectura moderna; por sua vez, a arquitectura moderna traz o seu lado artístico para o cinema. A arquitectura moderna não só serve de cenário cinematográfico (*décor*) como deixa a sua marca na encenação (*mise-en-scène*), ela liberta-se da sua estrutura; a arquitectura “actua”.<sup>2</sup>

Desta forma, na história do cinema, a arquitectura deixou de ser um cenário inactivo passando a ser, em muitos casos, um protagonista. A arquitectura do cinema tem de actuar para ser efectiva e contribuir para as emoções do filme. De particular interesse são os casos em que a arquitectura é construída especificamente para um filme e existe apenas através desse filme ou quando, apesar da utilização de um espaço real, materialmente não alterado, esse espaço aparece transfigurado e com novos níveis de leitura.

Ao contrário da arquitectura que, no seu sentido literal, é composta por objectos materializáveis e se apresenta em condições de captação normais, os objectos arquitectónicos que surgem como pano de fundo de determinado filme adquirem uma certa “alma” e exibem o seu estatuto de personagens, ganhando importância no tempo, por intermédio de uma narrativa que lhes atribui um papel na organização dramática. Estes objectos tornam-se consequentemente “atmosferas” com características de seres animados. Dito por outras palavras, a sala, a casa, a rua e a cidade, por exemplo, simbolizam o destino dos personagens que enquadram, tornando-se cúmplices de quem neles habita, denunciando os acontecimentos que vão tendo lugar.<sup>3</sup>

01.



02.



03.



01. *Arrivé d'un train en gare de la Ciotat*, Irmãos Lumière, 1895

02. *Explosion of a motor car*, Cecil Hepworth, 1900

03. *How it feels to be run over*, Cecil Hepworth, 1900

(montagens a partir de vídeos tirados de <http://www.youtube.com/>)

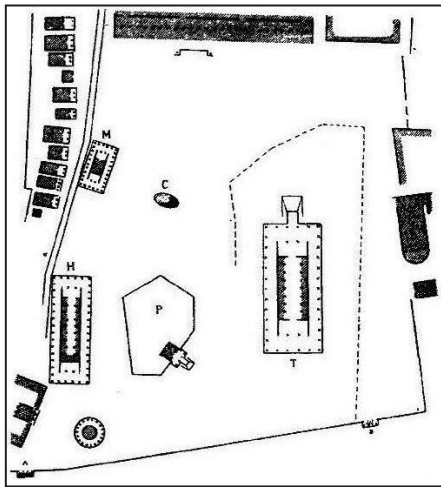
A arquitectura no cinema é um reflexo de desenvolvimentos contemporâneos, um meio de experienciar ideias inovadoras, antecipando formas construídas da arquitectura e da cidade. É legítimo afirmar que a arquitectura no cinema contribui activamente para o debate da arquitectura contemporânea. Por exemplo, através do cinema é possível construir uma história de arquitectura incomparável - *O Gabinete do Dr. Caligari* (expressionista), *Metropolis* (industrial), *Mon Oncle* e *Playtime* (modernista), *Blade Runner* (ecléctica)<sup>4</sup> - mas também uma história de uma determinada sociedade, cultura ou nação.

Os primeiros registos cinematográficos já se fixavam em aspectos da vida urbana, reconstituindo a experiência da vida cidadina, ao representar a cidade e os seus objectos numa sequência narrativa. Entre esses registos encontra-se *Arrivé d'un train en gare de la Ciotat* (1895) (01.) dos Irmãos Lumière, *Explosion of a motor car* (02.) e *How it feels to be run over* (03.) (ambos de 1900) de Cecil Hepworth.

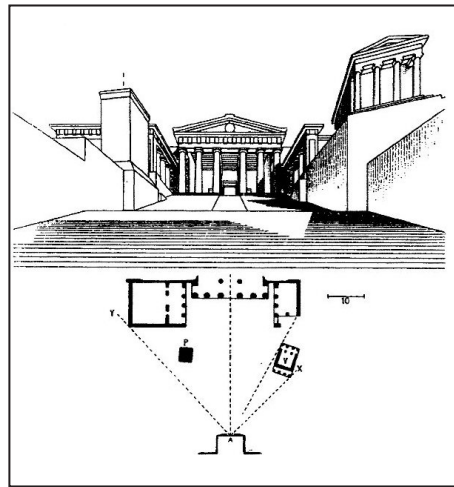
Walter Benjamin (1892-1940), filósofo e sociólogo alemão, foi dos primeiros críticos a reconhecer a afinidade existente entre arquitectura e cinema, ao associar a experiência de passar nas ruas à experiência de ver um filme. Ambos sugerem novas visões e novas perspectivas que apelam à nossa curiosidade. Ambos dependem um do outro para poderem progredir.

Se, por um lado, o cinema segue o seu percurso acompanhando o desenvolvimento da cidade, não deixa de ser este mesmo cinema que a questiona e provoca (ao representá-la), deixando a sua marca nas tendências das cidades modernas e pós modernas. As palavras do arquitecto Manuel Teixeira talvez sejam mais esclarecedoras:

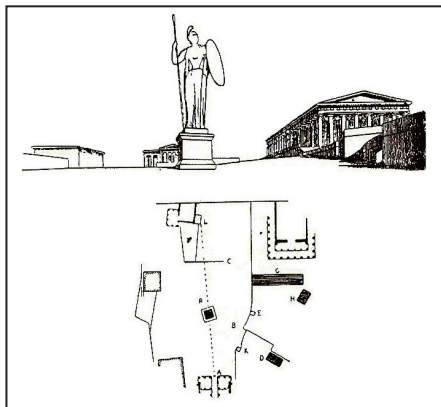
Cada representação da cidade no cinema, seja a cidade real ou cenário,



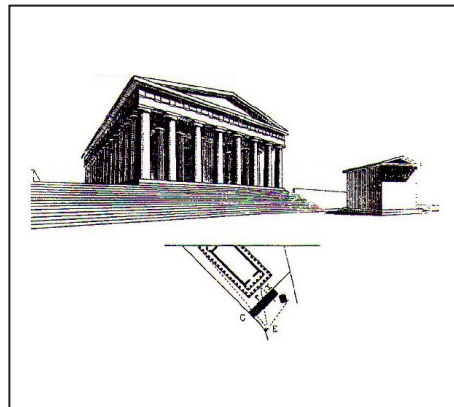
04.



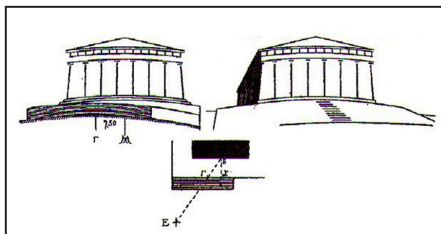
05.



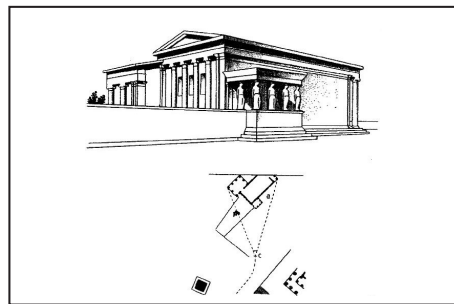
06.



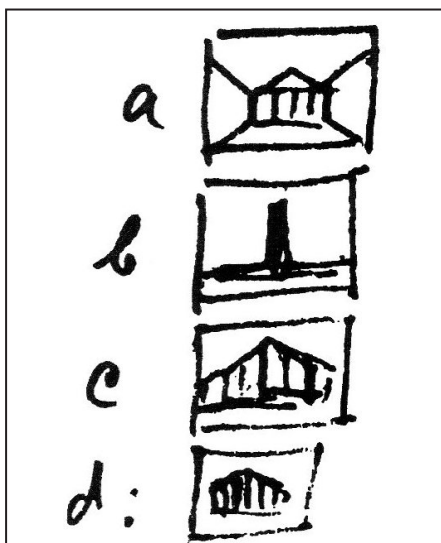
07.



08.



09.



10.

**Cálculo do *film shot effect***

(04.-09. Auguste Choisy, 1899; 10. Sergei Eisenstein, c. 1938)

- 04. Planta dos edifícios da Acrópole
- 05. Perspectiva do Propileu (entrada da Acrópole) (a)
- 06. Primeira vista da praça com a estátua de Atena Promacos em primeiro plano (b)
- 07. Perspectiva do Parténon (c)
- 08. Esquemas do Parténon visto de frente e na oblíqua
- 09. Perspectiva do Erecteion (d)
- 10. Esquema das quatro vistas sucessivas

(EISENSTEIN, Sergei - Montage and Architecture)

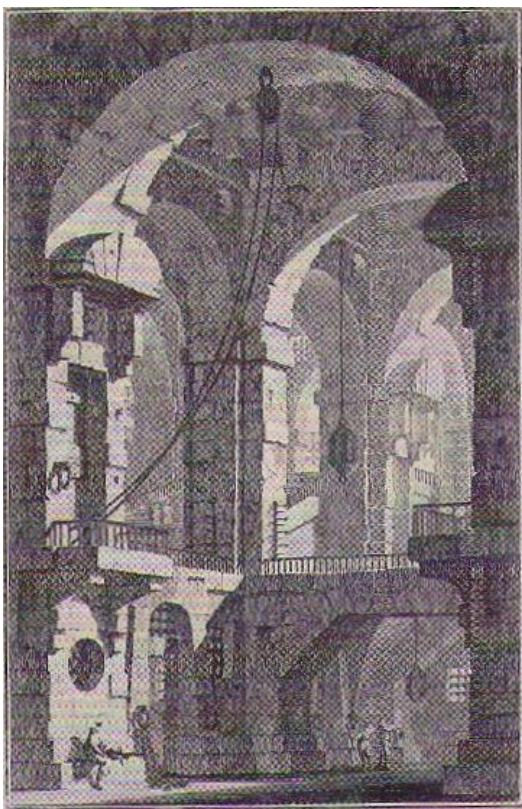
a representação do presente, do passado, ou de um futuro utópico, seja uma visão optimista ou pessimista, é sempre de facto um comentário sobre o presente. Só a nova arte do cinema tinha verdadeiramente a possibilidade de representar a intensidade e a vibração da cidade moderna, representar o mundo dos sonhos, ambições, ilusões e fantasmas dos seus habitantes e as infinitas possibilidades – na maior parte das vezes entendidas negativamente – que a cidade oferecia.<sup>5</sup>

Regressando, novamente, aos anos vinte, foi também nesta altura que o arquitecto, e “cineasta” à sua maneira, Le Corbusier (1887-1965) lançou a noção da *promenade architecturale*. Segundo este conceito, a arquitectura deveria ser apreciada ao longo de um percurso a pé, que proporcionasse ao fruidor do espaço um conjunto de surpresas constantes. O objecto arquitectónico era, assim, experienciado de diversas formas, consoante a posição e perspectiva do utente.

Admirador de Le Corbusier e da sua *promenade architecturale*, Sergei Eisenstein (1898-1948), crítico e realizador de cinema soviético, também ele com formação em arquitectura, foi encontrar numas sucessivas vistas em perspectiva (adquiridas através dos movimentos de um observador imaginário que Auguste Choisy tinha construído para a Acrópole de Atenas)<sup>6</sup> (04.-10.) a combinação de um “*film shot effect*” que produzia um determinado efeito consoante a sequência de imagens. A *promenade architecturale* estava para a arquitectura como a câmara de filmar estava para o cinema. A Acrópole de Atenas podia bem ser “o exemplo perfeito de um dos mais antigos filmes”.<sup>7</sup>

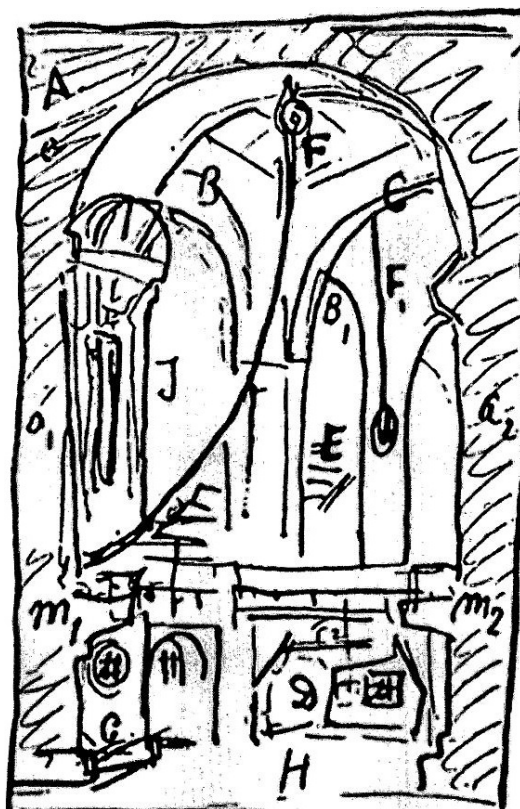
Eisenstein foi quem primeiro associou a composição arquitectural à montagem cinematográfica. A partir da observação da série *Carceri* de Piranesi, que pode ser encontrada no seu ensaio *A Natureza não-indiferente* escrito entre





11. Giovanni Battista Piranesi,  
*Carcere oscura...* (prisão obscura),  
1743 (36 x 24 cm).

(FICCACI, Luigi - Piranesi. Köln : Taschen, 2006, p. 46)



12. Análise de Sergei Eisenstein à *Carcere oscura* de  
Piranesi no ensaio *A Natureza não-indiferente*,  
1945-47.

(EISENSTEIN, Sergei - Nonindifferent nature)



1945 e 1947,<sup>8</sup> Eisenstein discutiu e comparou a composição dos quadros com a arquitectura, a pintura e a música, através da noção da montagem (11. e 12.). Na sua visão de ambas as artes, Eisenstein argumentava que a arquitectura, no que dizia respeito à transição do movimento real para o imaginário, era o antecedente do cinema e não a pintura, pois esta não conseguia dar resposta às dimensões do real.<sup>9</sup>

Foram as imensas possibilidades que o cinema ofereceu como representação renovada da modernidade que levaram Sergei Eisenstein a abdicar da sua carreira de arquitecto. Aqui subentende-se uma nova arquitectura como pura concepção de espaços, liberta das condicionantes físicas e materiais da realidade. Ao libertar-se destas limitações a arquitectura tornava-se na expressão das sensações espaciais.

Se bem que, hoje em dia, o cinema e a arquitectura se aproximem cada vez mais, essa aproximação não era tão visível nos anos vinte e seguintes, quando cinema e arquitectura, com as suas respectivas técnicas, se dividiam entre a arte que simulava o espaço (construindo a sua própria arquitectura através da luz e sombra, da escala e do movimento) e a outra que o construía.

Contudo, a República de Weimar afirmou-se como um dos períodos da História, onde a discussão entre cinema e arquitectura se tornou eminente, ao explorarem-se ambas as artes nos filmes expressionistas. Pela primeira vez era abordado o conceito da experiência do espaço como princípio fundamental da arquitectura, vindo este revelar-se, posteriormente, um conceito básico do movimento moderno. O espaço podia, agora, ser experienciado de duas formas, quer através da sua experiência directa, quer através do cinema. Apesar destas duas formas, havia apenas uma que o representava – o filme. Por esta



razão o cinema tornou-se na arte modernista do espaço por excelência e uma constante fonte de inspiração e de inveja por parte das restantes artes - pintura, literatura, poesia e arquitectura - que tentavam reproduzir, nas suas respectivas áreas, os efeitos e técnicas do movimento e da relação espaço-temporal.

Numa altura em que a maioria dos arquitectos tinha sido impedida de construir, o conceito de espaço ganhou uma nova dimensão. O cinema foi o renascer de uma arquitectura em progresso, constituindo o palco onde as observações transcendiam os limites da realidade. Uma sucessão de imagens captava a acção dando origem a um espaço que adquiria profundidade e, conseqüentemente, as três dimensões. Neste contexto, a arquitectura estabelecia-se como o principal elemento que desenhava o espaço. No entanto, sendo a maioria dos *set designers* da época pintores, não se era dado o devido valor à profundidade espacial, já que apenas os arquitectos conseguiam captar o verdadeiro sentido do espaço (ou não fosse o acto de desenhar o espaço um dos propósitos da arquitectura).

A capacidade de criar o espaço foi um dos motivos que suscitou o interesse dos arquitectos pelo cinema, já que este lhes permitia trabalhar sobre as questões artísticas sem ter em conta as restrições comuns da arquitectura. Hugo Häring (1882-1958), um dos principais arquitectos expressionistas alemães, dizia que o espaço no cinema era como uma “experiência criativa”, a par com a arquitectura, mas sem o pormenor do “ambíguo e moroso”. E prossegue afirmando que “o espaço no filme precisa apenas de ser óbvio, apenas único, apenas ser para um acontecimento singular, apenas existir para um minuto de alegre esplendor ou para um momento de receio” ou “pode ser criado para intensificar o drama, influenciar o destino”, enquanto a “envolvente [arquitectura] pode ser feita para participar na acção”.<sup>10</sup> Mas em termos de representação, cinema e arquitectura podem não ser assim tão diferentes,



como o ilustra o arquitecto José Duarte Jorge:

(...) de entre as artes às quais o cinema pede emprestados os modos de formalização, é a arquitectura aquela que apresenta princípios representacionais mais semelhantes. A arquitectura cria *lugares significativos* que propõe à fruição dos seus utentes, proporcionando a estes vivências específicas e, em grande medida, programando o uso do espaço mediante certas lógicas de apropriação. Por outro lado, a arquitectura cria um quadro simbólico que funciona como cenário da nossa vida quotidiana.<sup>11</sup>

Neste sentido, a única diferença entre cinema e arquitectura está no facto de, no primeiro, o suporte das imagens ser bidimensional sugerindo a tridimensionalidade através, sobretudo, da manipulação do tempo, enquanto o segundo, por ser tridimensional, sugere situações ao apoiar-se na manipulação do espaço.<sup>12</sup>

E estamos perante os dois conceitos que geram o cinema: o tempo e o espaço. Conceitos que igualmente faziam parte da recente “Teoria da Relatividade Restrita”, apresentada por Albert Einstein (1879-1955) em 1905. O físico alemão considerava ambos os termos relativos e dependentes da posição e velocidade de dois observadores. Era a relação espaço-tempo que se tornava absoluta e não a relação entre espaço ou tempo individualmente. A um espaço tridimensional era acrescentada uma quarta dimensão, a dimensão do tempo. Hoje, como nas suas origens, tempo e espaço continuam a ser o fundamento do cinema: *If the space is not treated and defined properly the movie cannot be good. Good in a sense how cinema is defined as a major question of time and space.* Quem o diz é o realizador sérvio Emir Kusturica.<sup>13</sup>



Como consequência, pode caracterizar-se o cinema como a “quarta dimensão do tempo” e o “sexto sentido do homem” ao alargar a profundidade do espaço e ao transformar a própria noção de realidade.<sup>14</sup>

Este espaço específico do cinema compõe-se tendo em consideração o conteúdo espiritual da cena e a atmosfera requeridos. Tal é possível através da utilização de diferentes ângulos, de técnicas de exposição da luz e da decoração. A realidade que a câmara filma é a “realidade da experimentação” que, segundo o realizador alemão Paul Leni (1885-1929), é “mais profunda, muito mais efectiva, muito mais comovente do que a que os nossos olhos vêem no dia-a-dia”.<sup>15</sup>

E, para experienciá-lo, surgem as lentes da câmara, apontadas como a essência do cinema, que tiveram um contributo fundamental por ditarem o estilo e a linguagem da peça fílmica. No entanto, para serem bem sucedidas, como o descreve o pintor e *set designer* alemão Walter Reimann (1887-1936), era preciso estarem ao comando de alguém que soubesse ver através das lentes, com uma mente flexível e apaixonada pela arte, que soubesse valorizar a luz e a sombra e modelar o espaço.<sup>16</sup> Também Walter Benjamin, autor de, entre outras obras marcantes, “A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica”<sup>17</sup> sustentava que a câmara cinematográfica era um meio que interferia positivamente num filme, através dos seus efeitos de planos picados e contrapicados, das suas interrupções e isolamentos, dos seus alongamentos e acelerações, das suas ampliações e reduções. Através dos grandes planos, do realce de pormenores escondidos em aspectos familiares e da exploração de ambientes banais com uma direcção minuciosa da objectiva, o cinema aumentava a compreensão das imposições que regiam a existência humana e assegurava um vasto e inimaginável espaço para trabalhar. “O *close-up* aumenta o espaço e a sequência *slow-motion* dilata o movimento”.<sup>18</sup>





Apenas a câmara mostrava o subconsciente óptico, tal como a psicanálise o subconsciente compulsório. O próprio fundador da psicanálise, Sigmund Freud (1835-1930), tinha proposto que o psicanalista funcionasse como uma “tela branca” onde o paciente “projectasse” as suas fantasias.<sup>19</sup>

É através das diferentes funcionalidades da câmara, dos cortes e de outros efeitos especiais, que os filmes conseguem fazer uma “reprodução” do mundo visível. Este esforço, segundo o crítico de arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968), pode ser caracterizado como uma “dinamização do espaço”:<sup>20</sup> “não são apenas os corpos sólidos que se movem no espaço, mas o espaço em si também se move, aproximando-se, recuando, rodando, dissolvendo-se e recristalizando-se”.<sup>21</sup>

Walter Benjamin, ainda relativamente à arquitectura e ao cinema, aproximou as artes por considerá-las formas vistas pelo colectivo num “estado de distração”. Apesar de os edifícios poderem ter uma recepção interpretada de duas formas - através do seu uso ou da sua percepção; isto é, através da sua forma táctil ou óptica - ambas ocorriam sob um estado casual de observação e não de atenção. O cinema, por seu turno, com o seu efeito de choque ia ao encontro desta forma de recepção, por rejeitar o valor de culto e provocar no público uma atitude crítica mas que não envolvia a atenção: “o público é um examinador, mas distraído”.<sup>22</sup> Contrariando este constante “estado de distração” do colectivo, o crítico de arte americano Anthony Vidler<sup>23</sup>, recentemente, sugeriu um meio de expôr a arquitectura à crítica, ou seja, a um público atento, a qual seria fazendo um filme de si própria. Ter-se-ia esquecido que a própria audiência do filme está ela também mergulhada num contexto de distração?



NOTAS

<sup>1</sup> Apud: NEUMANN, Dietrich – “Introduction”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 9.

<sup>2</sup> Apud: VIDLER, Anthony – “The explosion of space: Architecture and the filmic imaginary”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 14. Originalmente publicado como “Le Cinéma et les Arts: L’Architecture”. In L’Herbier, 1925, p.288 (nota 3).

<sup>3</sup> JORGE, José Duarte – “Cinema e Arquitectura: Mitologias”. In RODRIGUES, António, ed. - *Cinema e Arquitectura*, 1999, p. 47.

<sup>4</sup> TEIXEIRA, Manuel C. – “Arquitectura e Cinema”. In RODRIGUES, António, ed. - *Cinema e Arquitectura*, 1999, p. 33-34.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>6</sup> As perspectivas sequenciais referidas encontram-se na obra de Auguste Choisy *Histoire de l’Architecture* (Paris: E. Rouveyre, 1899), vol.1, p. 413.

<sup>7</sup> EISENSTEIN, Sergei– Montage and Architecture. [http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein\\_montage-and-architecture.pdf](http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf), p. 2.

<sup>8</sup> EISENSTEIN, Sergei - *Nonindifferent Nature*, 1987 [1964], p. 122. Para uma discussão da interpretação fílmica de Eisenstein à obra de Piranesi no contexto da vanguarda europeia, consultar a obra de Manfredo Tafuri *La sfera e il labirinto: Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi, 1980.

<sup>9</sup> EISENSTEIN, Sergei– Montage and Architecture. [http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein\\_montage-and-architecture.pdf](http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf), p. 2.

<sup>10</sup> HÄRING, Hugo – “Building for Film”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 187-88. Originalmente publicado como “Filmbauen”, *Der Neubau: Halbmonatsschrift für Baukunst* 6 (10 Junho 1924), p. 117-18.

<sup>11</sup> JORGE, José Duarte – “Cinema e Arquitectura: Mitologias”. In RODRIGUES, António, ed. - *Cinema e Arquitectura*, 1999, p. 46.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>13</sup> KUSTURICA, Emir – *O pai foi em viagem de negócios*, 2010. (Extra - Entrevista a Emir Kusturica) “Se o espaço não é tratado como deve de ser, o filme não pode ser bom. Bom no sentido em que o cinema é definido como uma questão decisiva de tempo e espaço”. (legendagem do DVD)

<sup>14</sup> Termos usados, respectivamente, por Scheffauer e Anthony Vidler em VIDLER, Anthony - “The explosion of space: Architecture and the filmic imaginary”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 15.

<sup>15</sup> LENI, Paul – “Architecture in Film”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 188-89. Originalmente publicado como “Baukunst im Film”, *Der Kinetograph*, nr. 911 (Berlim, 4 Agosto 1924).

<sup>16</sup> REIMANN, Walter – “Film Architecture – Today and Tomorrow?”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 193. Originalmente publicado como “Filmarchitektur – heute und morgen?”, *Filmtechnik und Filmindustrie*, nr. 4 (1926), p. 64-65.

<sup>17</sup> No original “*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*” - um ensaio publicado em 1936, constituindo o primeiro passo do cinema como a crítica estética moderna.

<sup>18</sup> BENJAMIN, Walter – *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 2008, p. 29.

<sup>19</sup> FREUD, Sigmund – “A Dinâmica da Transferência”. In *As obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. 12 (1911-1913): O caso de Schreber : artigos sobre técnica e outros trabalhos*, 1969, p. 133-143.

<sup>20</sup> PANOFSKY, Erwin – “Style and medium in the motion pictures”. In VACCHE, Angela Dalle, ed. - *The Visual Turn: Classical film theory and art history*, 2003, p. 71. Originalmente publicado como “On Movies”, *Bulletin of the Department of Art and Archaeology*. Universidade de Princeton (Junho 1936), p. 5-15.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>22</sup> BENJAMIN, Walter – *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 2008, p. 35.

<sup>23</sup> VIDLER, Anthony - “The explosion of space: Architecture and the filmic imaginary”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 20.



## 2.

### **A cidade moderna: novo percurso do indivíduo**

Uma das primeiras referências escritas, a relatar o contacto do indivíduo com a cidade, remonta ao ano de 1822, quando o alemão E.T.A Hoffmann (1776-1822) escreveu sobre a visão de um inválido que, a partir da janela do seu quarto, retratava a cidade de Berlim. Este conto, o último de Hoffmann, intitulado “A janela da esquina do meu primo”, tornou-se na primeira obra a introduzir o conceito da multidão, embora, talvez pelo seu ano precoce e cidade de inspiração,<sup>1</sup> não se tenha tornado na mais importante e influente.

Alguns anos mais tarde era escrito *The Man of the Crowd*, o conto de Edgar Allan Poe (1809-1849) de 1840, que iria pôr a reflectir toda uma geração de escritores. Nele, um narrador participante, a partir do envidraçado de um café, perscrutava os movimentos de uma multidão londrina, caracterizando-os meticulosamente. Walter Benjamin, na sua análise a este conto, descreveria estes movimentos como “adaptados e autómatos”, como que “uma reacção a choques”.<sup>2</sup> No entanto, alguém que “*lasst sich nicht lesen*” (não se deixa ler) e que não se enquadra na uniformidade do vestir, do comportamento e da expressão



dos restantes transeuntes, capta a atenção do narrador que, para matar a sua curiosidade, o decide perseguir. Quando o narrador perde o interesse pela sua perseguição conclui que este homem simplesmente “*refuses to be alone. He is the man of the crowd*”.<sup>3</sup>

O tema da multidão acabava de se impor como o tema-base dos literatos do século XIX. A Edgar Allan Poe juntavam-se escritores como Engels e os franceses Balzac ou Victor Hugo a discorrerem sobre a chegada da multidão às cidades. Contudo, seria Charles Baudelaire (1821-1867) quem mais insistentemente se iria debruçar sobre o impacto da nova grande cidade no indivíduo, tendo como pano de fundo a Paris de Haussmann, iniciada em 1859. Uma cidade em permanente movimento, de estrutura frágil e transparente como o vidro e rodeada de símbolos de instabilidade que manifestavam a tristeza pelo passado e a falta de esperança no futuro.<sup>4</sup> Uma Paris na iminência de se tornar inabitável, como consequência da expansão da rede ferroviária e do aumento da população.

Baudelaire, através das suas personagens descreveu o grande aglomerado urbano do ponto de vista de transeuntes perdidos nos seus pensamentos ou preocupações. É aqui que nasce o conceito de *flâneur*, como alguém que percorre distraído a grande cidade, alguém que necessita de espaço e não quer renunciar à sua vida privada. Alguém que abandona lentamente a sua condição de burguês para se refugiar na rua. Era na rua que os poetas encontravam o “lixo da sociedade”, a partir do qual faziam a sua “crítica heróica”.<sup>5</sup>

Todo o seu trabalho artístico era uma reacção à “experiência do choque”.<sup>6</sup> No seu livro *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*, o historiador de arquitectura Manfredo Tafuri (1935-1994) acusou o choque resultante da experiência urbana como um incentivo à angústia: “A fenomenologia da angústia burguesa encontra-se inscrita na “livre” contemplação do destino.



13. Edvard Munch,  
*O grito*, 1893,  
 (óleo sobre tela; 91 x 73 cm).  
 (FARINA, Violetta ed. - A Arte do séc. XX.  
 Florença : Scala, 2009, p. 26)



14. El Lissitzky,  
 Algumas imagens do livro *História dos dois quadrados*, 1922.  
 (<http://www.flickr.com/photos/31416613@N04/4554691691/>)



É impossível não chocarmos continuamente com as perspectivas produzidas por essa liberdade; é impossível não perpetuar nesse trágico confronto – a experiência do choque”.<sup>7</sup> Esta experiência do choque era consequência do habitar numa metrópole e, como tal, da convivência com uma multidão metropolitana que causava repugnância e medo. Uma multidão que se resumia a uma sociedade doentia, que respirava o fumo das fábricas, que ia até aos jardins (que não eram mais do que parques fechados), que trabalhava para sobreviver, mas que começava a recorrer ao “suicídio como único acto heróico”.<sup>8</sup>

Esta “experiência do choque” viria igualmente a manifestar-se na pintura. Em 1893, um quadro do pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944) intitulado *O grito* (13.) apelava à necessidade de uma ligação entre “o vazio absoluto de cada um, capaz de se exprimir apenas num fonema contraído, e a passividade do comportamento colectivo”.<sup>9</sup> Seguindo o raciocínio de Manfredo Tafuri, estava na altura de passar de *O grito* de Munch para a *História dos dois quadrados* (14.) do soviético El Lissitzky.<sup>10</sup> Por outras palavras, tinha de se ultrapassar “a angústia descoberta da anulação dos valores” e interiorizar o choque como “inevitável condição de existência”.<sup>11</sup>

É compreensível que Baudelaire não tenha gostado do seu tempo. Ao não poder separar-se dele assumia diferentes personagens como a de poeta, de *flâneur*, de *apache* (que rejeitava as virtudes e a lei), de *dandy* (entediado, ou que fingia sê-lo) de trapeiro (que colecionava o lixo da cidade), de jogador ou de trabalhador. A sua “experiência vivida” deixou o legado de “*La Modernité*”, a qual Baudelaire definia como sendo *le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable*”.<sup>12</sup>



Walter Benjamin também escreveu sobre a modernidade. Benjamin afirmava que a cidade da modernidade se fazia de memórias do passado e de crenças optimistas do futuro. Nas suas 900 páginas de notas de “*Das Passagen-Werk*”,<sup>13</sup> Benjamin apresentou um catálogo temático da grande cidade. Nele, são mostrados exemplos das técnicas de produção da época moderna, como a utilização do ferro na construção, e a sua relação com os ideais sociais, utópicos ou pragmáticos, de personalidades como Fourier, Grandville ou Daguerre. A técnica e a arte (ferro, fotografia, cinema...), a par com a imaginação social e teórica, convergem num novo rumo de vida que nasce do cruzamento entre passado e futuro. Tanto a modernidade como a cidade (que a representa simbolicamente) através das incertezas e desafios que revelam, constituem-se em campos sociais e políticos de negociação incertos.<sup>14</sup>

Com Walter Benjamin o conceito de *flânerie* tornou-se um elemento chave no estudo da urbanidade moderna. O *flâneur* de Benjamin (apropriação da já mencionada imagem metafórica com que Baudelaire ilustrava a personalidade descomprometida e o intérprete perspicaz da modernidade) é a personificação da ambiguidade característica da cidade moderna. A sua *flânerie*, enquanto expressão de uma sociedade urbana e de consumo, irradia sentido, prefigura e torna inteligível o trajecto colectivo presente. O *flâneur*, ao tornar-se um componente urbano por excelência, transcende o seu contexto histórico – a Paris das décadas 30 e 40 do século XIX. Consequentemente, o *flâneur* está associado a uma Era que marcou as origens do capitalismo e da metrópole modernos, tendo mesmo precedido os vastos programas de reforma urbana concebidos por Haussmann. O *flâneur* movimentava-se num espaço urbano labiríntico que ainda não tinha sido completamente transformado, apesar da máxima circulação de pessoas e bens.<sup>15</sup>

NasegundametadedoséculoXIXamodernidadesobrepôs-seao*flâneur*.



15. Edvard Munch,  
*Rue de Rivoli*, 1891 (óleo sobre tela; 80 x 65 cm).  
(DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain, eds. - *Visions Urbaines*, p. 59)



Apesar de, segundo Benjamin, o capitalismo e a racionalidade moderna terem destruído os espaços misteriosos da cidade tão ambiciosamente explorados pelo *flâneur*, este desenvolveu um protótipo urbano ou metropolitano mais geral, e não histórico, que se prolongou até ao século XX. O *flâneur* pode assim ser descrito como a expressão tanto da modernidade como dos novos mecanismos visuais da pós-modernidade, jogando com as percepções fugazes de uma vida metropolitana inconstante. Deste modo, os painéis envidraçados das vitrinas, a velocidade do tráfego das *boulevards*, o aumento do fluxo de consumidores (juntamente com o gesto de conduzir um carro ou visualizar um filme), contribuem para o acto de *flânerie*, através de uma sucessão contínua e alternada de imagens perspécticas que satisfazem o prazer de “ver”. Este “ver” defende Benjamin como uma atitude não passiva, mas sim uma maneira própria de olhar a cidade, resultado de uma operação estética ou artística, intimamente ligado com a distância e a imparcialidade. Como tal, apenas o artista é capaz de *flânerie*.

Extremamente ligado ao movimento, o olhar do *flâneur* cinemático optou pelo tráfego motorizado. Cinema e carro, ambos curiosamente inventados na última década do século dezanove, constituíram uma simbiose de movimento e tecnologia que, através de novos meios espaço-temporais, possibilitaram uma renovada percepção da realidade.<sup>16</sup>

O espaço urbano transforma-se, assim, num espaço de mobilidade. Um espaço que valoriza o movimento e o instante. Afinal de contas “as grandes cidades (...) não são mais que aglomerados de homens apressados” como o afirma o urbanista francês Marcel Roncayolo.<sup>17</sup> O quadro de Munch *Rue de Rivoli* (1891) (15.) é um reflexo desta citação através do movimento que nele está implícito pelos seus coches e personagens anónimas.



Contemporâneo dos primórdios 1900 Georg Simmel (1858-1918), na sua obra *A metrópole e a Vida Mental*<sup>18</sup> exprimiu o fenómeno abordado pela cultura expressionista, onde a cidade surgia como o impulso da economia monetária e onde cada acção humana se reduzia a uma “reacção de choque” mecânica.<sup>19</sup> Simmel preocupava-se com o que era “novo” e “moderno” na sociedade da viragem do século XIX, recaindo exclusivamente sobre as representações mentais, os modos de percepção, apropriação e experiência vivida pelos sujeitos.<sup>20</sup>

Parafraseando Simmel, “os problemas mais complexos da vida moderna decorrem da vontade do indivíduo de preservar a sua independência e individualidade perante os poderes supremos da sociedade, o peso da herança histórica, a tecnicidade e a cultura da vida contemporânea”.<sup>21</sup>

A metrópole foi um meio que permitiu desenvolver condições psicológicas contrastantes resultantes do ritmo e variedade da vida social, económica e ocupacional. Nas pequenas localidades e na vida rural o contraste, face à intensidade sensorial e mental, era menor, mais familiar e mais tranquilo. Assim sendo, o carácter essencialmente racional da vida mental na metrópole opunha-se ao carácter mais sentimental e emotivo da pequena localidade. Como resultado, o homem metropolitano desenvolveu uma camada protectora contra as ameaças exteriores (qualidade intelectual), agindo de modo racional e não emocional, aprofundando a sua consciência e criando uma “reserva mental” – uma forma de se distanciar dos contactos do quotidiano e de auto protecção. Uma pessoa puramente racional mostra-se indiferente perante os aspectos pessoais, já que estes induzem a relações e reacções não compreendidas por métodos intelectuais.

A metrópole tornou-se também na base da economia monetária desde que a actividade comercial ultrapassou o simples mercado agrícola. À medida





que a economia monetária ganhava cada vez mais poder na metrópole, a produção autónoma diminuía a sua actividade. A metrópole estabelecia-se, assim, como o lugar privilegiado do comércio. E o espírito moderno tornou-se, conseqüentemente, num “espírito calculista”.

A complexidade da vida metropolitana, por estar intimamente associada ao carácter racional e capitalista, conduziu à exclusão dos traços e impulsos humanos que resultaram numa forma de viver de estilo soberano. Simmel, a partir desta conclusão, atribuiu à metrópole o fenómeno psíquico denominado *blasé* que consistia na incapacidade do indivíduo de reagir adequadamente a novos estímulos, caracterizado por uma banalização das diferenças e auto desvalorização pessoal.

Estas quatro características, “intelectualismo”, “reserva mental”, “espírito calculista” e atitude *blasé* passam a fazer parte das reacções do indivíduo face à cultura metropolitana.

Simmel considerava ainda a cultura moderna como a “preponderância do espírito objectivo sobre o espírito subjectivo”, tornando iminente a conversão dos sujeitos em objectos. O indivíduo perdia as suas características por não conseguir conservar a sua personalidade. A vida ficava mais facilitada no sentido de que os estímulos, os interesses, tempo e a atenção nada exigiam dos indivíduos. Nietzsche, defensor do individualismo extremo, também apontava esta crítica à metrópole.

Se perguntássemos a Simmel afinal qual o papel da metrópole, esta seria a sua resposta:

A função da metrópole é a de constituir um lugar privilegiado deste conflito [posição do indivíduo no mundo] e das tentativas de unificação destas concepções, no sentido em que as condições particulares que



oferece revelam-se-nos como a grande oportunidade e o desafio para o desenvolvimento de ambos.<sup>22</sup>

O diálogo entre o intelectual e a metrópole também chegou à *Werkbund* alemã,<sup>23</sup> que fez deste tema um novo debate. A *Werkbund* encontrava na metrópole, cidade das relações internacionais e máquina da inteligência capitalista, o seu contacto natural. Aos arquitectos do primeiro pós-guerra coube a tarefa de reagir perante tal descoberta.<sup>24</sup>

Até o próprio Le Corbusier, embora mais tarde, na sua Carta de Atenas publicada em 1941, se preocupou com o conflito indivíduo/cidade ao constatar que a maioria das cidades oferecia a imagem do caos, não correspondendo à sua principal função de satisfazer as necessidades biológicas e psicológicas da sua população.<sup>25</sup>

No caso concreto de personalidades que se ocuparam do estudo da cidade e o seu impacto na sociedade destaca-se, entre outros, o historiador e filósofo alemão Oswald Spengler (1880-1936). Numa introdução de Françoise Choay, escrita na obra *L'urbanisme, utopies et réalités: Une anthologie*<sup>26</sup>, sobre a obra de Spengler, Choay escreveu: “o aparecimento das metrópoles marca o envelhecimento das civilizações. Lê-se a história do mundo na história das suas cidades”. E avança referindo-se a Spengler como um intelectual que achava que o Ocidente tinha atingido a sua fase de declínio, daí o título da sua obra *Der Untergang des Abendlandes (O Declínio do Ocidente)*, publicada em 1918. O momento intenso da *Kultur* tinha passado e vivia-se “agora” no conforto material da civilização de que eram testemunhos os “desertos de pedra” que faziam parte das metrópoles da era industrial.<sup>27</sup>

Spengler acreditava que a casa estava para o camponês assim como a



cidade para o homem culto. A cidade, ao contrário da aldeia, negava qualquer natureza, pretendendo distinguir-se dela e superá-la.

Spengler escreveu ainda que

as gigantescas cidades modernas traduzem toda a nossa tendência ao infinito, cobrindo uma vasta paisagem com bairros e colónias de mansões, com grandes redes de comunicações que diferem entre si e se projectam em todas as direcções e com grandes artérias regulares que passam sobre o solo, abaixo ou acima dele, nos bairros muito estreitos.<sup>28</sup>

O seu livro, apesar das críticas negativas por parte de filósofos e cientistas alemães, não deixou de constituir um esmagador apelo de uma visão de declínio, conformada com a situação emocional do seu país, baseada nas leis inerentes à história.<sup>29</sup>

Também o arquitecto alemão Hans Poelzig (1864-1936) criticou negativamente a metrópole afirmando que esta, na sua condição ambígua de existência, constringia o indivíduo.<sup>30</sup> Não é de surpreender que as deformações volumétricas existentes nos cenários do filme *Der Golem* (1920) sejam de sua autoria.

Na mesma linha de pensamento, Louis Wirth (1897-1952), sociólogo alemão e membro da Escola de Chicago, acrescentava que a dimensão da cidade potenciava tanto a autonomia dos indivíduos como o seu anonimato e perda do sentido de participação, conduzindo à anarquia e ao vazio social<sup>31</sup> ou, dito de outra forma, à solidão.

O interesse pelo estudo da cidade moderna, principalmente a grande metrópole, justifica-se por esta ser o “berço de novos grupos e figurações so-



ciais, novas formas de organização e conflito, com as suas homogeneizantes e simultaneamente segregadoras ideologias e práticas de consumo e, enfim, com as suas novas topografias”.<sup>32</sup> A unidade da cidade moderna resulta da sua múltipla diversidade. Assim o afirmou Robert E. Park (1864-1944), sociólogo americano, em 1925.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Cf. BENJAMIN, Walter – Sobre alguns temas de Baudelaire. <http://www.scribd.com/doc/2465690/BENJAMIN-Walter-A-modernidade-e-os-modernos>, p. 50-51.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 54

<sup>3</sup> POE, Edgar Allan – “The Man of the Crowd”. In *The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe*, 2002, p. 425-430. (tradução portuguesa do conto em E. A. Poe: A Carta Roubada. Queluz de Baixo : Presença, 2008. ISBN 9789722339483. p.91-108)

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter – A modernidade.

<http://www.scribd.com/doc/2465690/BENJAMIN-Walter-A-modernidade-e-os-modernos>, p. 17.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 14

<sup>6</sup> Expressão adoptada por Walter Benjamin para caracterizar o “caleidoscópio dotado de consciência” do homem de Baudelaire que mergulha na multidão.

<sup>7</sup> TAFURI, Manfredo – *Projecto e Utopia: Arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, 1985, p. 12.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter – A modernidade.

<http://www.scribd.com/doc/2465690/BENJAMIN-Walter-A-modernidade-e-os-modernos>, p. 12.

<sup>9</sup> TAFURI, Manfredo – *Projecto e Utopia: Arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, 1985, p. 12.

<sup>10</sup> El Lissitzky dizia que o seu tempo pedia desenhos que se baseassem nas formas elementares. Para isso, recorria com frequência a formas básicas nas suas obras. Esta ideia manifestou-se significativamente num livro que criou para crianças chamado *História dos dois quadrados*. Com este seu primeiro livro, de carácter suprematista, Lissitzky criou uma história sobre dois quadrados que, com a ajuda de um círculo, transformavam o mundo. O livro, publicado em 1922, revolucionou a ideia preconcebida de livro, ao apresentar uma nova forma de organizar a tipografia e de relacionar o texto com formas elementares.

<sup>11</sup> TAFURI, Manfredo – *Projecto e Utopia: Arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, 1985, p. 61-62.

<sup>12</sup> BAUDELAIRE, Charles – Le peintre de la vie moderne. “A Modernidade (é) o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e imutável”. (tradução livre da autora)

Disponível em [http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu\\_29.pdf](http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf), p. 11.

<sup>13</sup> Traduzido para português como “Passagens”. É uma obra inacabada que reúne um conjunto de textos, comentários, citações e fragmentos manuscritos sobre a cidade de Paris no século XIX e para a qual o autor trabalhou e reuniu material entre 1927-1929 e 1934-1940. Foi encontrada na Biblioteca Nacional de Paris, após a Segunda Guerra Mundial, tendo sido publicada só em 1982.

<sup>14</sup> FORTUNA, Carlos – “Introdução: Sociologia, cultura urbana e globalização”. In FORTUNA, Carlos, ed. - *Cidade, cultura e globalização: Ensaios de sociologia*, 1997, p. 12-13.

<sup>15</sup> JACOBS, Steven – “From Flâneur to Chauffeur: Driving through cinematic cities”. In EMDEN, C.; KEEN, C.;





MIDGLEY, D., eds. - *Imagining the City, Volume 1: The Art of Urban Living*. In "Cultural History and Literary Imagination", 2006, p. 213.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 213-216.

<sup>17</sup> RONCAYOLO, Marcel - "Mutacions de l'Espai Urbà: La nova estructura del París Haussmannià". In *Visions Urbanes*, 1994, p. 57-59.

<sup>18</sup> Texto publicado em 1903 com o título "*Die Großstädte und das Geistesleben*". In *Die Großstadt: Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden* (Band IX). Dresden : V. Zahn & Jaensch. O estudo que se apresenta da obra foi feito a partir do artigo traduzido para português em *Cidade, cultura e globalização: Ensaio de sociologia*, 1997, p. 31-43.

<sup>19</sup> TAFURI, Manfredo - *Architettura Contemporanea*, 1992, p. 86.

<sup>20</sup> FORTUNA, Carlos - "Introdução: Sociologia, cultura urbana e globalização". In FORTUNA, Carlos, ed. - *Cidade, cultura e globalização: Ensaio de sociologia*, 1997, p. 9.

<sup>21</sup> SIMMEL, Georg - "A metrópole e a vida do espírito" (versão brasileira de *A metrópole e a vida mental*). In FORTUNA, Carlos, ed. - *Cidade, cultura e globalização: Ensaio de sociologia*, 1997, p. 31.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>23</sup> A *Deutscher Werkbund* foi uma organização cultural alemã fundada em 1907 por um conjunto de artistas, arquitectos, designers e personalidades do meio industrial e produtivo, lideradas pelo arquitecto Muthesius, com o intuito de criar novos produtos industriais. Foi marcante para a formação da nova geração de arquitectos alemães, como Walter Gropius, Mies van der Rohe e Bruno Taut, estabelecendo a ponte com a geração precedente: Van de Velde e Peter Behrens. O trabalho desta organização incluía várias manifestações, como publicações, congressos, concursos ou exposições, da qual se destaca a exposição do Weissenhof em Estugarda, em 1927. Em 1934 foi dissolvida pelo movimento Nazi.

<sup>24</sup> TAFURI, Manfredo - *Architettura Contemporanea*, 1992, p. 87.

<sup>25</sup> Cf. LE CORBUSIER - *La Charte d'Athènes*, 1957 [1943].

<sup>26</sup> Foi consultada a versão portuguesa do livro com o título "O Urbanismo: Utopias e Realidades: Uma Antologia", da editora perspectiva e publicada em 1992.

<sup>27</sup> CHOAY, Françoise - *O Urbanismo: Utopias e Realidades: Uma Antologia*, 1992 [1965], p. 339.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>29</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004 [1947], p. 88.

<sup>30</sup> TAFURI, Manfredo - *Architettura Contemporanea*, 1992, p. 86.

<sup>31</sup> FORTUNA, Carlos - "Introdução: Sociologia, cultura urbana e globalização". In FORTUNA, Carlos, ed. - *Cidade, cultura e globalização: Ensaio de sociologia*, 1997, p. 12.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 3.



### 3.

#### **O cinema (e a *cidade*) antes e durante a República de Weimar**

Comparativamente com a história cinematográfica de outros países, a do cinema alemão começou tarde. O seu pioneiro Max Skladanowsky, juntamente com o seu irmão Emil, criou o Bioscópio (*Bioskop*), um primitivo projector duplo de filmes usado para exhibir as primeiras figuras em movimento a 1 de Novembro de 1895, dois meses antes da estreia pública dos Irmãos Lumière e do seu cinematógrafo, tecnicamente superior.<sup>1</sup> Se bem que as primeiras constatações do cinema alemão datem de 1913-1914, estas apenas mereceram uma crítica negativa. Não manifestavam nem a arte da comédia presente nos filmes antigos cómicos de Pathé ou Gaumont, nem a perfeição estilística dos filmes franceses, nem a poesia fantástica de Georges Méliès.<sup>2</sup>

É neste contexto que surge o conceito *Autorenfilm* (filme de autor), quando escritores conceituados reclamavam para que as suas obras deixassem de ser transportadas para um cinema medíocre, mas antes que fossem projectadas no cinema por autores de qualidade. Assim sendo, surgiu um estilo



de cinema baseado em obras literárias de escritores consagrados, no qual os realizadores e actores eram, na sua maioria, provenientes do teatro.

Apesar de, teoricamente, ter começado em 1895, é nas vésperas da primeira Guerra Mundial que se inicia a história do cinema alemão, embora com algumas obras dispersas. (Até 1910 não existia na Alemanha uma indústria de cinema própria). A sua verdadeira revelação só ocorreria após a 1ª Guerra Mundial. Por um lado, durante a 1ª Guerra Mundial, os alemães tinham ganho consciência da influência que os filmes anti-alemães exerciam fora da Alemanha. Por outro, tinham reconhecido a sua insuficiência em termos de produção nacional. Outro terceiro motivo, relacionava-se com a entrada dos Estados Unidos na guerra, que possibilitou a expansão dos filmes americanos pelo mundo, causando um certo ódio e desconforto nos alemães.

Conscientes destes factos, e de forma a remediar a situação, as autoridades alemãs viram-se obrigadas a intervir directamente na produção dos filmes e a criar uma organização de proporções elevadas que pudesse fazer frente à contínua propagação do cinema americano. Por conseguinte, surgiu a UFA (Universum Film A. G.), companhia criada em 1917 a partir da união das maiores companhias cinematográficas alemãs. A sua missão oficial era fazer a propaganda alemã de acordo com as directivas governamentais. Através dos filmes fazia-se a propaganda directa, demonstrava-se a cultura alemã e educava-se uma nação.<sup>3</sup>

Após o encerramento das fronteiras, a Alemanha ficou a depender dos produtores de cinema alemães, agora obrigados a enfrentar o desafio de satisfazer a procura interna. Instalou-se um surto de novas companhias cinematográficas que aumentou a uma velocidade espantosa. Se em 1913 existiam apenas 28, esse número passou para 245 em 1919, aumentando de igual forma a atenção que a classe média passou a prestar ao cinema.<sup>4</sup>



A guerra permitiu ainda que a indústria alemã se libertasse das pressões da competitividade estrangeira que se tinha apoderado das salas de cinema. O período equivalente ao pós-guerra enriqueceu o cinema alemão de um conteúdo singular e uma linguagem própria. Enquanto Hollywood se ocupava das estrelas (em vez do efeito global do filme) e a Rússia optava pelo culto do personagem leigo, o cinema alemão baseava-se num conjunto permanente de actores profissionais, altamente disciplinado e ajustável às constantes mudanças de estilo.<sup>5</sup>

A história cinematográfica alemã (até ao período pré-Hitler - 1930-1933) pode dividir-se em três períodos: o do seu aspecto mais teatral e arcaico (1895-1918), o período intermédio dos filmes artísticos de estúdio (1918-1924) e, por fim, o do declínio do cinema alemão (1924-1929).<sup>6</sup>

### **1º Período (1895-1918)**

No período dos filmes arcaicos (após uma série de filmes de ficção, dramas patrióticos, melodramas e comédias provenientes de populares peças teatrais de Berlim) quatro merecem especial atenção por anteciparem importantes temas no pós-guerra: *Der Student von Prag* (Paul Wegener, 1913), *Der Andere* (Max Mack, 1913), *Der Golem* (Paul Wegener e Henrik Galeen, 1915) e *Homunculus* (Otto Rippert, 1916).

Com *Der Student von Prag* introduziu-se no cinema um tema que viria a ser uma obsessão no cinema alemão: uma profunda e medonha preocupação com as origens do “eu”. Seria o primeiro filme a inaugurar, na Alemanha, o fascínio pelas criaturas demoníacas, pela dualidade da alma, a violência do destino, a oposição entre a felicidade modesta do lar e o anonimato ameaçador da cidade. Em *Der Andere* abordou-se o tema dos crimes cometidos em estado de





sonambulismo. *Der Golem*, por seu lado, baseava-se na história de uma estátua de argila que tinha ganho vida para obedecer ao seu criador, mas que depressa se tornou num ser humano apaixonado e, mais tarde, num monstro ao ver que a sua paixão não era correspondida. *Homunculus* constituía a personificação do povo alemão: também eles tiveram um complexo de inferioridade, devido ao desenvolvimento histórico que se provou prejudicial para a consciência do “eu” e da classe média. Ao contrário dos ingleses e dos franceses, os alemães falharam na obtenção da sua revolução e, conseqüentemente, não foram bem sucedidos no estabelecimento de uma sociedade democrática.<sup>7</sup> Não existiu um todo social na Alemanha.

## **2º Período (1918-1924)**

Em 1919, a recente implantada República de Weimar tinha sido arduamente pressionada pelas conseqüências políticas da derrota e dos estrategemas dos industrialistas e financistas que lideravam a Alemanha e que, compulsivamente, contribuíram para a inflação (que atingiu o seu máximo), empobrecendo a classe média. O clima que se vivia no país não era o melhor com o colapso de todos os valores, a ansiedade (ínata dos alemães) a atingir proporções gigantescas, a desordem social, o desemprego, a fome e a miséria a persistirem. A morte, resultante dos campos de batalha, tinha mergulhado o país num ambiente de misticismo, magia e obscuridade. Perante tamanha violência, a revolta intelectual era iminente, sobretudo num país de constantes manifestações artísticas, de pensadores e poetas.<sup>8</sup> Goethe e Schiller, por exemplo, tinham florescido nos períodos de miséria nacional. Este fenómeno voltaria a repetir-se, mas desta vez no campo cinematográfico. A queda da antiga hierarquia tinha oferecido aos alemães, durante um período limitado, a opor-



tunidade única de ultrapassarem os hábitos hereditários e de se reorganizarem por completo. Dito de outra forma, tinha trazido a “liberdade de escolha”.<sup>9</sup> O país, em resposta, aventurou-se por um caminho de descobertas técnicas e científicas, formando importantes movimentos culturais. Na Alemanha, o caos e o desespero muitas vezes foram propícios à criação.

Logo após a guerra e a abolição da censura em 1918 surgiram dois tipos de filme: os de cariz sexual e os históricos. É também neste período que surge o filme *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Dr. Caligari) provando que o Expressionismo<sup>10</sup> também podia ser bem sucedido no cinema.<sup>11</sup>

Os filmes do período do pós-guerra alemão continuaram a expor a alma alemã, podendo ser descritos como macabros, sinistros e mórbidos.<sup>12</sup> Nelles questionavam-se os medos e esperanças que tinham varrido a Alemanha imediatamente após a guerra. Grande parte dos seus temas dava ênfase à natureza, às lendas, ao gótico, ao medieval, ao passado... em contraposição à cidade, à metrópole, ao futuro. Alguns exemplos são *Der Golem: wie er in die Welt kam* (Paul Wegener e Carl Boese, 1920), *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (F. W. Murnau, 1922), *Vanina oder die Galgenhochzeit* (Arthur von Gerlach, 1922), *Dr. Mabuse, der Spieler* (Fritz Lang, 1922), *Das Wachsfigurenkabinett* (Paul Leni, 1924) e *Faust* (F. W. Murnau, 1926), que privilegiavam o passado medieval não reflectindo, na sua produção cinematográfica, a realidade urbana do país industrial desenvolvido. Tal seria posteriormente invertido, já que um dos fundamentos do expressionismo era a experiência urbana e o debruçar sobre a cidade moderna. O expressionismo alemão tinha-se tornado num precursor do movimento moderno.

Um outro grupo de filmes (ambos do realizador Fritz Lang) que se seguiu tinha como principal tema o destino: *Der Müde Tod* (1921) e *Die Nibelungen* (1924). Um terceiro e último conjunto de filmes enfatizava o surto



de cobiça e impulsos desordenados num mundo caótico. Estes filmes podiam ser chamados de filmes instintivos, em contraste com os filmes de tiranos. Os alcances mais significativos estão baseados nos scripts de Carl Mayer, escritos apenas para cinema. Todos se centram à volta de apenas um tema – o instinto face ao mundo caótico. Entre estes filmes encontram-se *Genuine* (Robert Wiene, 1920), *Hintertreppe* (Leopold Jessner e Paul Leni, 1921), *Scherben* (Lupu Pick, 1921), *Sylvester* (Lupu Pick 1924), e *O Último dos Homens* (F.W. Murnau 1924).<sup>13</sup>

### **3º Período (1924-1929)**

Em 1924, depois de o marco ter estabilizado, a Alemanha aceitou o Plano Dawes que consistia no pagamento de dívidas que o país possuía no final da guerra e a sua incorporação no sistema financeiro dos aliados. A vida voltou ao normal e a inflação deixou de ser um pesadelo. No entanto, o período de estabilidade, ou seja, a duração do Plano de Dawes, durou apenas até 1929, ano da queda da bolsa norte americana e que trouxe o fim desta falsa prosperidade.

A partir de 1924 as exigências económicas influenciaram mais directamente o desenvolvimento do cinema alemão que nos anos anteriores. Até 1924, apesar da inflação, o cinema continuava a lucrar. As pessoas não se importavam de gastar o seu dinheiro, já perdido de qualquer forma, em qualquer actividade lúdica. Por outro lado, a exportação de filmes era extremamente benéfica para o cinema. Contudo, assim que o marco estabilizou, a indústria cinematográfica sofreu um revés da situação, causado pela descontinuidade das exportações. Companhias foram à falência, distribuidores sofreram na pele os efeitos da crise e as receitas decresceram significativamente. Mas havia uma solução – Hollywood. Os industriais de Hollywood reconheceram que, com a



estabilização da Alemanha, o mercado alemão podia oferecer-lhes boas oportunidades. Assim, começaram por comprar grandes companhias de teatro alemãs e por construir também os seus próprios. É certo que esta infiltração não foi de todo moral, mas foi a única saída que a Alemanha teve para superar este período de crise. O caso da UFA, que se encontrava numa situação precária, exemplifica esta situação. A companhia cinematográfica alemã viu-se obrigada a estabelecer um acordo com a *Paramount* e a *Loew's Inc. (Metro-Goldwyn)*, no qual, em troca de um considerável empréstimo, deveria pôr os seus certificados e numerosos cinemas à disposição da América.<sup>14</sup>

Os filmes deste período viraram-se para o mundo exterior, as paisagens imaginadas deram lugar à envolvente natural, eram filmes essencialmente realistas. O verdadeiro cinema clássico alemão começava a morrer lentamente. Uma explicação para este facto é o êxodo de muitos técnicos e artistas de cinema para os Estados Unidos. Como Hollywood parecia saber agradar ao mundo, os produtores alemães sonhavam em imitar no que pensavam ser a maneira genuína de Hollywood. Quem lucrava com a situação era a América, pois “importava” artistas de elevada reputação e, ao mesmo tempo, eliminava um concorrente extremamente perigoso – o cinema alemão.<sup>15</sup>

Com a queda da bolsa de Nova Iorque em 1929, o período de estabilidade chegou ao seu fim definitivo. Todos os empréstimos à Alemanha foram repentinamente suspensos. A subsequente redução da produção da indústria alemã levou ao aumento acentuado do número de desempregados. A crise económica levou ao colapso da coligação entre os sociais-democratas e os partidos burgueses do *Reich*. Apesar do descontentamento geral com o “sistema”, a maioria recusava-se a votar em Hitler. No *Reichtag* de 1930, os 150 deputados de Hitler e Hugenberg confrontavam-se com 220 Marxistas e 200 seguidores de Brüning. Contudo, os alemães encontravam-se confusos. Por um lado, esta-





vam relutantes em dar o poder a Hitler, por outro estavam praticamente dispostos a aceitá-lo como líder. Curiosamente os filmes do período pré-hitler não relatam esta situação psicológica vivida pelo povo alemão.

Neste período dá-se a transição do cinema mudo para o cinema falado. Milhares de músicos são despedidos e muitas pequenas companhias de projecção de filmes desaparecem, por não conseguirem financiar a conversão ao som. Os primeiros filmes falados começam a surgir: *Atlantic*, feito em Inglaterra por E. A. Dupont, *Die Nacht gehört uns* (Carl Froelich e Henry Roussel) e *Melodie des Herzens* (Hanns Schwarz), os três de 1929. Críticos e artistas de cinema receavam que a introdução do som pusesse em causa a arte do movimento da câmara e da montagem.<sup>16</sup>

Durante os últimos anos do cinema mudo a imagem tinha sido sempre tratada segundo as regras do claro-escuro. O cinema falado, por sua vez, revelava-se medíocre na sua produção, porque “a palavra traía o mistério dos gestos”.<sup>17</sup> O filme falado alemão teve ainda que superar as dificuldades técnicas que não se verificaram nos países latinos: o uso frequente de sons sibilantes e da consoante dupla deram origem a deformações que, de início, pareciam irremediáveis. Muitos críticos chegaram mesmo a afirmar que o cinema falado não teria futuro.<sup>18</sup> Mas ao contrário dos americanos, os alemães não se interessavam pelos filmes meramente baseados em diálogos. Tanto Pabst como Lang desenvolveram formas engenhosas de perpetuar a importância da imagem.<sup>19</sup>

No ano de 1930, a Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*) (movimento artístico que se explorará no capítulo 4.2.) começou a desmoronar-se com o desaparecimento dos filmes de rua e de juventude. A Alemanha aproximava-se de uma crise política e intelectual. É neste contexto que surgem os filmes *Der*



*blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930) e *M* (Fritz Lang, 1931).

Numa retrospectiva geral, os filmes de Weimar podem agrupar-se entre os filmes anteriores e os filmes posteriores a 1924.

Até 1924 os filmes tinham uma tendência mais introspectiva que extrospectiva, podendo ser caracterizados como autênticos "monólogos interiores"<sup>20</sup> que revelam progressos em quase todas as camadas inacessíveis da mente alemã.

A partir de 1924 houve uma transição na imagem transmitida pelo cinema. Os cenários puramente decorativos e representativos, de influências expressionistas, passaram a confrontar-se com o "real" o que, de certa forma, agradou a críticos como Siegfried Kracauer (1889–1966) que preferiam a visão crítica oferecida pelos filmes mais reais que a meramente artificial dos primeiros. Posto isto, "a rua" começou a ganhar uma importante dimensão e a ser o objecto de estudo predilecto dos cineastas. Quando filmada nas devidas condições, a rua era um espaço essencial para a compreensão da modernidade. Na base desta representação da experiência urbana estavam temas como a dificuldade de viver na cidade (associada não à civilização mas antes à barbárie) e a impossibilidade do retorno à natureza e abandono da cidade. Mas por mais que se valorizasse o poder regenerador da natureza e da vida rural, nem mesmo os críticos da cidade escondiam o seu afecto pelo modo de vida metropolitano.<sup>21</sup>





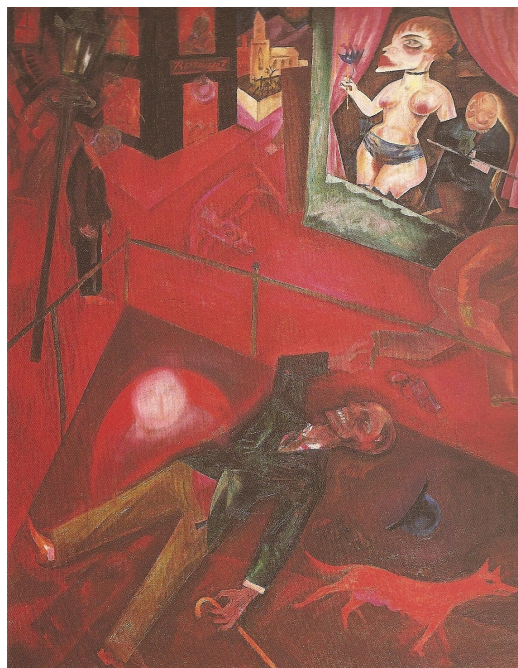
16. Nikolaus Braun,  
*Berliner Straßenszene* (cena de rua berlinense),  
 1921 (óleo sobre painel; 74 x 103 cm).

(DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain, eds. - *Visions Urbanes*, p. 225)



17. George Grosz,  
*Die Straße* (a rua),  
 1915 (óleo sobre tela; 46 x 36 cm).

(DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain, eds. - *Visions Urbanes*, p. 230)



18. George Grosz,  
*Selbstmord* (suicídio),  
 1916 (óleo sobre tela; 100 x 78 cm).

(DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain, eds. - *Visions Urbanes*, p. 231)

***“Weimar was Berlin, Berlin Weimar”***<sup>22</sup>

Na primeira metade do século XX os *media* contribuíram activamente na experiência da cidade. Com mais de quatro milhões de habitantes e, de longe, a maior cidade da Alemanha (segunda a nível europeu)<sup>23</sup>, Berlim tornou-se no ponto de encontro da boémia artística de toda a Europa. Desde 1900 que o entretenimento se tinha vindo a instalar numa cidade sob um crescente culto pela vida nocturna, através dos seus restaurantes, cafés, bares, cabarés, teatros e cinemas.<sup>24</sup>

Contudo, Berlim não deixava de ser o símbolo do país que invocava, paralelamente, sentimentos de solidão, angústia e horror. Outro factor negativo era a sua condição político-económica que, apesar de instável, não impedia a vanguarda artística de prosseguir. Aos poucos, a cidade convertia-se num paradigma do modernismo nos mais variados campos: na fotografia, no teatro, na música e na literatura. O cinema, por sua vez, afirmou-se como um novo espaço na cidade moderna. Na Berlim dos anos 20 e início dos anos 30 o cinema reflectia, rejeitava e negociava os efeitos da modernidade. Ou seja, o seu papel era fundamental na guerra cultural pró e contra a modernidade, ao tocar cada aspecto da sociedade alemã. Pode dizer-se que, na metrópole moderna, o cinema era o paradigma da vida pública, ao proporcionar a base para a auto-reflexão crítica em massa. A sua importância possibilitou a solidificação da indústria cinematográfica, a qual era um meio por excelência para a manifestação das artes, da sociedade e da política, quebrando tabus e encorajando o consumo. Consequentemente, a sua prestação para a modernização da sociedade alemã foi significativa (o que não implica que não tenha criticado esta mesma modernização).<sup>25</sup> Ao cinema atribuiu-se o estatuto de símbolo da vanguarda anunciando o expressionismo, muitas vezes inspirado nas ruas e atmosfera particulares de Berlim.





Segundo Lotte Eisner (1896-1983), crítica de cinema franco-alemã, os alemães tinham uma necessidade de escapar ao quotidiano, tendo uma certa tendência para o disfarce. O expressionismo, encontro entre a angústia e o desejo (de escapar do mundo real), era uma forma de dar às coisas “um sentido abstracto, um simbolismo metafísico”.<sup>26</sup> Por nunca terem podido saciar as suas fantasias, os alemães refugiavam-se constantemente no mundo da ilusão. Não admira que nos anos 20 Berlim tenha atingido o seu auge de jogos, bailes de máscaras...<sup>27</sup>

Ainda relativamente ao expressionismo, Eisner acreditava que o artista expressionista não via, mas que tinha visões<sup>28</sup> interiores anti-naturalistas que demonstram o medo racional e irracional. Os expressionistas eram extremamente criadores procurando, a partir de um efeito momentâneo, o significado eterno dos factos e dos objectos. Tinham por hábito afastar-se da natureza, de forma a identificar o sentido da “expressão mais expressiva” de um objecto. O meio expressionista era definido como um escape à lógica mesquinha e casual. Representava, por um lado, o subjectivismo levado ao extremo e, por outro, um meio totalitário e absoluto que controlava o mundo e remetia para a abstracção total do indivíduo.<sup>29</sup> Era uma arte anti-burguesa que acentuava o lado popular germânico e misterioso. A própria literatura expressionista alemã, principal impulsionadora do cinema expressionista, já continha estereótipos como “tensão interior”, “força de expansão”, “imenso acumular de concentração criativa”, “jogo metafísico de intensidades e energias” que se repetiam continuamente.<sup>30</sup>





NOTAS

<sup>1</sup> HAKE, Sabine – German National Cinema, 2002, p. 10.

<sup>2</sup> EISNER, Lotte - *L'Écran Démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p.9.

<sup>3</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 35-36.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>7</sup> Rosa Luxemburg, ao lado de Karl Liebknecht, tinha fundado, em 1914, a Liga Espartaquista e liderado a revolução de 1918-1919, que pretendia estabelecer uma República Democrática, com tendências próximas do comunismo libertário. Esta revolução foi impedida pelas *Freikorps*, milícias de direita compostas por veteranos da Primeira Guerra que defendiam a República de Weimar no conflito. Luxemburg, Liebknecht e centenas de apoiantes foram presos, espancados e assassinados sem direito a julgamento.

<sup>8</sup> EISNER, Lotte - *L'Écran Démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 13.

<sup>9</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 43.

<sup>10</sup> O expressionismo consistiu num movimento de vanguarda artística fundado em Munique por volta de 1910, numa reacção contra o impressionismo e o realismo. Iniciou-se na pintura, tendo depois se expandido à literatura, teatro e arquitectura. No cinema, proeminente na Alemanha dos anos 20, o estilo era caracterizado por cenários teatrais, pelo uso de imagens visuais distorcidas e exageradas, e técnicas altamente estilizadas. O expressionismo permaneceria oficialmente até 1928.

<sup>11</sup> GUENTHER, Peter - "An Introduction to the Expressionist Movement". In *German expressionist prints and drawings, Vol. 1: Essays*, 1989, p. 22.

<sup>12</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 3.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 96-99.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 131-33.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 134-35.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 203-205.

<sup>17</sup> EISNER, Lotte - *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 166.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>19</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 205.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>21</sup> BENFATTI, Denio; JUNIOR, Wilson - Expressionismo Cinematográfico, Arquitectura e cidade. <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp44art05.pdf>, p. 68.

<sup>22</sup> WEITZ, Eric D. - *Weimar Germany: Promise and Tragedy*, 2007, p. 41.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>24</sup> PALMIER, Jean Michel - *L'Expressionnisme et les arts, Vol.1: Portrait d'une génération*, 1979-1980, p. 23-26.

<sup>25</sup> KAES, Anton - "Weimar Cinema: The Predicament of Modernity". In EZRA, Elizabeth, ed. - *European Cinema*, 2004, p. 59-60.

<sup>26</sup> EISNER, Lotte - "Regresso a Berlim". In RODRIGUES, António, ed. - *Cinema e Arquitectura*, p. 207.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>28</sup> EISNER, Lotte - *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p.14.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 14-15.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 15.







**4.**

**Weimar (per)seguida pelo cinema**



DECLA

# Das Cabinet des Dr. Caligari

APPLIKÉ  
LEDL  
BERNHARD  
V. LINDEN



FILMSCHAUSPIEL IN GARTEN. REGIE: ROBERT WIENE • HAUPTR. WERNER KRAUS • CONRAD VEIDT • FRITZ FEHÉR • LIL DAGOVER •

Edizione autorizzata e ristampata  
sopra il n. 25 del 1922  
Reclama in Pubblicità



*...tão fascinante e obscuro como a mente alemã (...) a alma francesa falou há mais de um século, na Revolução, (...) agora estamos à espera do que vocês têm para comunicar a nós e ao mundo.*

*- Conde Etienne de Beaumont<sup>1</sup>*

19. (pág.70) Frans Masereel, Algumas ilustrações de *La Ville/Die stadt* (a cidade),  
1925 (xilografuras; 11 x 17 cm).

(as xilogravuras de *La Ville/Die stadt* (publicadas em simultâneo na França e Alemanha) foram inspiradas na sociedade alemã)  
(MASEREEL, Frans - *La Ville*. Grenoble: cent pages, 2008)

20. (pág.72) Atelier Ledel/Bernhard, Póster de propaganda do filme *Das Cabinet des Dr. Caligari*,  
1920 (litografia; 127 x 95 cm).

(NEUMANN, Dietrich ed. - *Film Architecture*, p. 51)

## 4.1

### 1920, *O Gabinete do Dr. Caligari*

O Gabinete do Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) foi o filme precursor do cinema expressionista o que, de certa forma, lhe permitiu atingir o seu “estatuto de arte”.

A história original de Caligari está baseada numa ida dos dois autores Hans Janowitz e Carl Mayer a um espectáculo intitulado “Homem e Máquina”, no qual um homem forte fazia milagres de força sobre um ser frágil. O manuscrito foi escrito nas seguintes seis semanas, tendo a ideia surgido de Janowitz, o que é compreensível tendo em conta o seu *background* na cidade de Praga, cidade onde a realidade se confundia com os sonhos, e onde estes se tornavam visões de horror. A cidade podia ser um modelo exemplar de inspiração gótica e medieval. Mayer, por seu lado, ocupou-se em conceber e amadurecer o projecto.<sup>2</sup>

Erich Pommer, director executivo da DeclaBioscop, aceitou o desafio deste raro e estranho script. A arte garantia a exportação, o que significava a

21.



22.



23.



24.



21. A vila de Holstenwall  
22. O Dr. Caligari apresenta o sonâmbulo Cesare  
23. e 24. O sonâmbulo Cesare



salvação do país. A Erich Pommer interessou-lhe a potencial atmosfera e cenário do filme. De início, a sua escolha para realizador tinha recaído sobre Fritz Lang, mas o envolvimento deste realizador na série *Die Spinnen* (1919-1920) forçou-o a deixar o lugar para o Dr. Robert Wiene. Para o Dr. Wiene o tema da loucura e da demência não era novo, já que o seu pai, um famoso actor de Dresden, pouco antes de morrer, tinha passado por esta experiência.<sup>3</sup>

O mês de Fevereiro de 1920 marcou a estreia do filme quando apareceram, espalhados por Berlim, posters dirigidos aos habitantes da cidade com a frase “*Du musst Caligari werden*” (Torna-te Caligari). Este slogan enigmático, também impresso nos jornais, constituiu a campanha de marketing do novo filme. Mesmo assim, aquando a sua promoção, não se fazia referência nem ao seu título nem ao conteúdo da narrativa. O efeito imperativo do “torna-te” actuava como o poder “sugestivo” e “hipnótico” da propaganda, sendo esta, na altura, uma recente e eficaz forma de moldar o comportamento social.<sup>4</sup>

Quem se atrevesse a ir ver o filme deparava-se com a história de uma vila fictícia do norte da Alemanha chamada de Holstenwall. Um dia, uma feira muda-se para a vila com os seus carrosséis e espectáculos, entre os quais o doutor Caligari, um personagem estranho que anunciava o sonâmbulo Cesare. A coincidir com a chegada de Caligari está uma série de assassinatos na vila.

Do filme Caligari fazem parte dois episódios que compõem todo o seu corpo. No primeiro, o personagem Francis aparece sentado num banco do jardim do manicómio a ouvir o murmúrio confuso de um amigo doente. A mover-se lentamente surge uma figura feminina, Jane. Seguidamente, Francis diz ao seu amigo que a sua experiência com Jane consegue ser ainda mais estranha que a que o seu amigo teve. E começa a contar-lhe a sua história - o segundo episódio.<sup>5</sup>

Caligari pode ser interpretado como uma “soul at work”, ideia retirada



da familiar placa “men at work”. A narrativa do filme e os elementos pictóricos gravitam em torno de dois pólos: a autoridade (ou, mais explicitamente, a tirania) e o caos. O primeiro, sobre a qual os autores estavam obcecados, permanece na tela do princípio ao fim. Caligari é um presságio muito específico, no sentido em que usa o poder da hipnose para sobrepor a sua vontade – uma técnica que prefigura na manipulação da alma, a qual Hitler foi o primeiro a exercer a uma larga escala. O segundo, o caos, é o reflexo do estado caótico da Alemanha do pós-guerra. A feira, no filme, reflectia fielmente a anarquia, ao atrair uma imensa multidão a um mundo de diversão. A feira não era sinónimo de liberdade, mas sim de anarquia, o que implicava o caos.<sup>6</sup>

O filme era como que um conto de horror. Sem rodeios e extremamente revolucionário, debruçando-se sobre temas como o homicídio, a hipnose, o sonambulismo, a desordem mental e o duplo aspecto da vida alemã, ao aliar a realidade (onde a autoridade do Dr. Caligari triunfava) à alucinação (onde a mesma autoridade era derrubada). A certo ponto, o espectador questiona-se se é Francis ou o Dr. Caligari quem sofre de demência. Já em 1919 a ascensão do Socialismo Nacional era inevitável. Uma década depois, filmes como *Mario und der Zauberer* (Thomas Mann, 1930) e *Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933) aludiriam ao fascismo totalitário na sua representação do poder hipnótico. E duas décadas depois, o exilado Janowitz confirmaria o seu script de Caligari como uma crítica à tirania totalitária.<sup>7</sup>

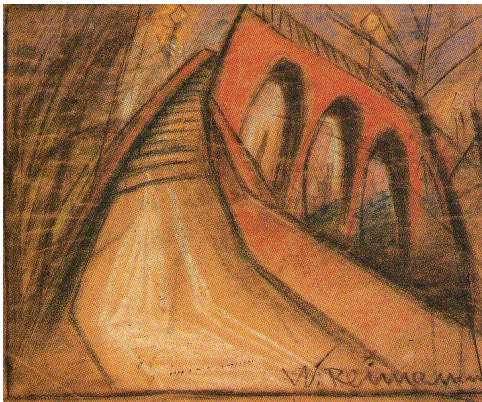
No cinema alemão é essencial que todos os intervenientes de um filme, desde o autor aos cenógrafos e a toda a equipa técnica, contribuam activamente. Contra a escolha de Janowitz para o desenho dos cenários pelo pintor Alfred Kubin, o realizador Robert Wiene sugeriu telas pintadas por 3 artistas



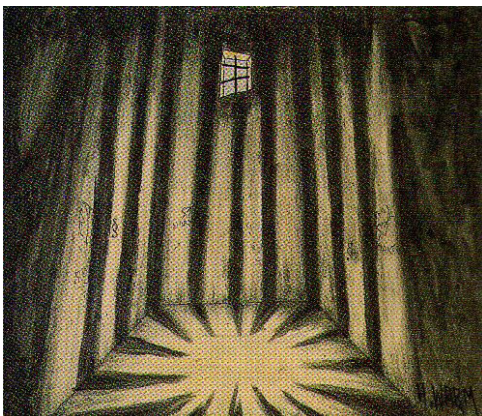
25. Walter Reimann,  
Esquisso da barraca do Dr. Caligari,  
(pastel sobre papel castanho; 30,4 x 38,1 cm).  
(NEUMANN, Dietrich ed. - Film Architecture, p. 53)



26. Walter Reimann,  
Esquisso para uma cena no exterior,  
(pastel sobre cartão; 30,5 x 34,3 cm).  
(NEUMANN, Dietrich ed. - Film Architecture, p. 53)



27. Walter Reimann,  
Esquisso para a ponte,  
(pastel sobre papel castanho; 39,54 x 32,7 cm).  
(NEUMANN, Dietrich ed. - Film Architecture, p. 55)



28. Hermann Warm,  
Esquisso de um compartimento do hospital psiquiátrico,  
(lápiz colorido sobre cartão; 26,5 x 35 cm).  
(NEUMANN, Dietrich ed. - Film Architecture, p. 54)

expressionistas: Walter Reimann, Hermann Warm e Walter Röhrig, pertencentes ao grupo *Der Sturm* de Berlim, que promovia o expressionismo em todos os campos da arte.<sup>8</sup> (Apesar de recentes investigadores afirmarem que os três *set designers* nada tinham a ver com o jornal vanguardista *Der Sturm*)<sup>9</sup> Estes três artistas são o exemplo de “estados de espírito” que prosperaram em ensaios e experimentações de um certo carácter arrojado, os quais se tornaram possíveis como consequência da difícil situação económica que o país ultrapassava, após uma guerra perdida.<sup>10</sup>

Inteiramente filmado a partir de 33 cenários, não construídos mas antes pintados em cartão e, apesar de não serem considerados arquitectura, desencadearam, muito certamente, um certo fascínio nos arquitectos por representarem um espaço imaginário e ilusório.<sup>11</sup> Walter Reimann, um dos *set designers*, afirmava que o cinema não devia tentar imitar a realidade, mas antes criar o seu próprio mundo. Para Reimann havia uma clara distinção entre a arquitectura e os cenários do cinema. A expressão “arquitectura cinematográfica” deveria ser substituída por “pintura cinematográfica”, já que de forma alguma os cenários do cinema eram arquitectura.<sup>12</sup> Durante a sua construção, o conceito de Hermann Warm (outro dos *set designers*) era que “os filmes tinham de ser desenhos trazidos para a realidade”<sup>13</sup> (Hoje a frase é atribuída a Walter Röhrig – o outro dos três *set designers*) O objectivo era criar um espaço que se desviasse completamente da forma e desenho comuns, já que o cenário se passava, essencialmente, num hospital psiquiátrico. Para isso, a opção de recorrer às características e técnicas expressionistas foi fundamental para a elaboração de um ambiente de “pesadelos visionários” e “grafismo fantástico”, que se prolongava ao guarda-roupa, aos actores e à direcção. Ao invés de um filme corrente, onde o cenário serve apenas de pano de fundo da acção, reflectindo e apoiando o actor (a quem cabe o papel mais criativo do



29.



*Stadt im Mondlicht* (cidade ao luar), 1916 (óleo sobre tela; 85 x 75 cm). (DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain, eds. - Visions Urbanes, p. 91)

30.



*Die grüne Brücke* (a ponte verde), 1916 (óleo sobre tela; 125 x 100 cm). ([http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=2089335](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=2089335))

31.



*Umpferstedt III*, 1919 (óleo sobre tela; 101 x 80 cm). ([http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot\\_id=159454868](http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159454868))

Lyonel Feininger

filme), em *Caligari* é precisamente toda a envolvente da acção que tem o papel fundamental.<sup>14</sup>

A quase totalidade do cenário recorreu ao estilo expressionista através do uso de perspectivas distorcidas, atmosferas claustrofóbicas, paredes angulares cobertas por *graffiti*, ruelas sinuosas inesperadas, reflexos de luz de candeeiros escondidos e até sombras desenhadas no próprio espaço cenográfico em desarmonia com os efeitos da luz. A vila de Holstenwall, com as suas chaminés oblíquas em telhados desordenados, casas cúbicas inclinadas para a frente a quererem desmoronar-se, janelas de geometria deformada e os seus arabescos em forma de árvore (mais ameaças que propriamente árvores), assemelhava-se às cidades desconhecidas que o pintor Lyonel Feininger<sup>15</sup> evocava nas suas composições (28.-30.). Todo o sistema ornamental de *Caligari* se expandia sobre o espaço, anulando o seu aspecto convencional.<sup>16</sup> O uso da linha oblíqua e das diagonais, características do expressionismo, acentuava o dinamismo que acompanhava os gestos dos personagens, exprimindo os graus das suas emoções.<sup>17</sup>

Nos anos do pós-guerra o expressionismo foi frequentemente considerado uma forma de representar as sensações e experiências primitivas.<sup>18</sup> *Caligari*, cujos antecedentes estilísticos podem ser encontrados no filme *Homunculus*, é um exemplo de puro expressionismo. As personagens do Dr. Caligari e do sonâmbulo Cesare são perfeitamente adequadas à concepção expressionista. O Dr. Caligari é uma personagem sem escrúpulos que age insensivelmente, como desafio à moral exprimida pelos expressionistas.<sup>19</sup> Segundo Georges Sadoul, *Caligari* é mais um estado de alma que um homem.<sup>20</sup> Já Cesare, afastado do seu meio quotidiano e privado da sua individualidade, é uma criatura abstracta que mata sem motivo aparente. A personagem de Cesare actua como o culpado assassino, mas também como a vítima inocente de Caligari.

32.



33.



32. e 33. Imagens da cena final no pátio do hospício



Toda a história mórbida do filme é-nos revelada através das visões de Francis, um dos pacientes do manicómio, o que justifica o emprego das imagens distorcidas, ou antes “imaginadas” segundo Eisner,<sup>21</sup> compreensíveis se o espectador encarar Francis como uma personagem doente.

Até a cena final, no pátio interior do asilo, que reúne todos os participantes da história e que, aparentemente, parece de uma arquitectura convencional, é invadida por elementos expressionistas, quer através de perspectivas irreais (nas escadas, nas linhas desenhadas no chão), quer no contraste das cores e da representação dos actores (31. e 32.).

Contudo, António Rodrigues definiria esta atitude de afastamento do real como

minoritário no cinema, que escolheu o naturalismo, que paradoxalmente é mais estimulante para o sonho e a evasão do que as sequências deliberadamente oníricas: o cinema já é uma ilusão e por isto há quase sempre algo de pleonástico nas sequências de sonhos e alucinações.<sup>22</sup>

Mas *Caligari* tinha a pretensão de expressar um mundo que se tinha rendido à loucura. Ao fazer do filme uma projecção externa dos acontecimentos psicológicos, o ambiente expressionista simbolizava, mais ainda que a história em si, o sentimento de refúgio geral que ocorria na Alemanha do pós-guerra.<sup>23</sup> A experiência traumática da guerra, que tinha custado a vida a dois milhões de jovens alemães, tinha deixado a sua marca em todos os acontecimentos culturais da República de Weimar, com especial destaque no cinema expressionista que se focava no choque, na insanidade e na desorientação formal.<sup>24</sup>

34.



35.



36.



37.



34.-37. Pormenores dos cenários que exemplificam a atmosfera do filme

Caligari iniciou o percurso dos filmes inteiramente filmados em estúdio. Os realizadores alemães, especialmente até 1924, eram apaixonados pelos efeitos do estúdio chegando ao ponto de construir paisagens inteiras dentro dos limites das paredes. Preferiam controlar um universo artificial a depender do exterior. Este fecho dentro do estúdio pode ser comparado ao fecho dos alemães na sua concha. Assim que tinham definido que era na alma que iriam procurar refúgio, a realidade exterior foi completamente abandonada do ecrã. Aqui entra a importância da arquitectura e da reconhecida contribuição fundamental do arquitecto no desenvolvimento do cinema alemão. As fachadas e espaços criados pelo arquitecto não eram meros cenários de *background*, mas antes “hieróglifos” que expressavam a estrutura da alma em termos de espaço.<sup>25</sup> Na arquitectura estava a chave para a criação das sensações e a condução do enredo. Em filmes como Caligari, o “arquitecto cénico” era quem dominava o espaço, que ia desde o mais simples quarto mobilado à dimensão de uma estrada, cidade ou paisagem. Os espaços constituíam um verdadeiro fenómeno concebendo uma atmosfera sensorial nunca antes experienciada. Anthony Vidler descreve uma aproximação a esse ambiente da seguinte forma:

*walls that were at once solid and transparent, fissured and veiled, camouflaged and endlessly disappearing, and all presented in a forced and distorted perspective that pressed space both backwards and forwards, finally overwhelming the spectator's own space, incorporating it into the vortex of the whole movie.*<sup>26</sup>

Nos filmes alemães da época era essencial a contribuição das escadas e dos corredores como elementos estruturantes do espaço e essenciais



no desenrolar da narrativa. As escadas figuravam na psique alemã que se fascinava com o *werden* (vir a ser) em vez do *sein* (ser). Os degraus das escadas representavam as diferentes etapas a percorrer. No seu conjunto, as escadas eram um símbolo de equilíbrio e de harmonia. Ou então, como em *Caligari*, se a sua forma fosse em espiral, podiam exprimir a imagem do poder da alucinação; ou, já na fase final, se estritamente rectilíneas e em “perspectiva”, o efeito do caminho para o infinito. As escadas, por constituírem novas possibilidades para as atitudes dos personagens, para a estrutura, divisão e coordenação das cenas, eram elementos que construía e criavam o espaço. O *Raum* (espaço) era uma concepção meia metafísica meia real do *Bühnenraum* (literalmente, espaço do palco) que podia ser traduzido, de acordo com Eisner, como o “espaço limitado que atrai o olhar do espectador à ideia de um espaço ilimitado criado pelo poeta e a extensão da imaginação”.<sup>27</sup>

Quando o filme foi lançado as críticas foram unânimes ao considerarem *Caligari* a primeira obra de arte no cinema. Em França o filme alcançou um estatuto ainda maior que simples “filme excepcional”, tendo os franceses adoptado o termo *Caligarisme* (que depressa se tornou sinónimo de expressionismo nas artes visuais) aplicando-o a um mundo do pós-guerra virado do avesso.<sup>28</sup> Os filmes influenciados pelo “caligarismo” relatavam histórias de loucos, a partir de cenários que representavam o desajuste desses personagens. O seu cinema encontrava-se mais próximo das manifestações da pintura, por oposição aos filmes que se seguiram, também eles expressionistas, mas de expressão mais cinematográfica.<sup>29</sup> A América, por sua vez, foi a responsável por assegurar a fama de *Caligari*, a nível mundial. A propósito desta fama, Kurt Richter<sup>30</sup> disse que apenas um público extremamente intelectual era capaz de



compreender uma obra expressionista. *Caligari*, nos Estados Unidos, tinha tido sucesso, porque tinha sido encarado como uma comédia. Qualquer arquitetura original é sempre uma experiência que desperta uma certa desconfiança no público, ao início. Depois de *Caligari*, uma audiência já familiarizada com o expressionismo no cinema deixava de olhar para esta forma de arte com estranheza. Contudo, *Caligari* seria um sucesso isolado, sem influências no desenrolar do cinema americano ou francês.

Apesar de tudo, *Caligari* foi o filme que exerceu maior influência econômica e estética no campo cinematográfico do início da República de Weimar, abrindo novos mercados de exportação para a indústria cinematográfica alemã.<sup>31</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> Citação feita alguns anos depois da estreia do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. In KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 76.

<sup>2</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 61-62. Carl Mayer, co-autor de Janowitz, tinha nascido em Graz, na Áustria.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 62-66.

<sup>4</sup> ANDRIOPOULOS, Stefan - "Suggestion, hypnosis and crime: Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari (1920)". In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2008, p. 13.

<sup>5</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 66.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>7</sup> ANDRIOPOULOS, Stefan - "Suggestion, hypnosis and crime: Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari (1920)". In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2008, p.22.

<sup>8</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 67-68.

<sup>9</sup> ANDRIOPOULOS, Stefan - "Suggestion, hypnosis and crime: Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari (1920)". In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2008, p.16.

<sup>10</sup> EISNER, Lotte - *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 20.

<sup>11</sup> L., P. - "Das Cabinet des Dr. Caligari". In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 52.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>13</sup> *Apud*: KURTZ, Rudolf - *Expressionisme et Cinéma*, 1986 [1926], p. 112.





- <sup>14</sup> WARM, Hermann – “Gegen die Caligari Legenden”. In *Caligari und Caligarismus*, 1970.
- <sup>15</sup> Pintor e caricaturista germano-americano (1871-1956). Foi membro da *Berliner Sezession* em 1909 e associou-se aos grupos *Die Brücke*, *Novembergruppe* e *Blaue Reiter*.
- <sup>16</sup> KRACAUER, Siegfried – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 69.
- <sup>17</sup> EISNER, Lotte – *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 117.
- <sup>18</sup> KRACAUER, Siegfried – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 70.
- <sup>19</sup> EISNER, Lotte – *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 24.
- <sup>20</sup> SADOUL, Georges - *Histoire du Cinéma Mondial*, 1949, p.174. (tradução portuguesa - *História do Cinema Mundial*. Lisboa : Livros Horizonte, 1983)
- <sup>21</sup> EISNER, Lotte – *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p.23.
- <sup>22</sup> RODRIGUES, António – “Cinema, Arquitecturas”. In RODRIGUES, António ed. - *Arquitectura e Cinema*, 1999, p.58.
- <sup>23</sup> KRACAUER, Siegfried – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 70-71.
- <sup>24</sup> KAES, Anton – “Weimar Cinema: The Predicament of Modernity”. In EZRA, Elizabeth, ed. - *European Cinema*, 2004, p. 61-62.
- <sup>25</sup> KRACAUER, Siegfried – – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p.71-75.
- <sup>26</sup> VIDLER, Anthony – “The explosion of space: Architecture and the filmic imaginary”. In NEUMANN, Dietrich, ed.- *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 15. “paredes que eram sólidas e transparentes ao mesmo tempo, com fissuras e veladas, camufladas e que desapareciam no infinito, e tudo apresentado numa perspectiva forçada e distorcida que pressionava o espaço tanto para a frente como para trás, esmagando por fim o próprio espaço do espectador, incorporando-o na vórtice de todo o filme”. (tradução livre da autora)
- <sup>27</sup> EISNER, Lotte – *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 67.
- <sup>28</sup> KRACAUER, Siegfried – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 71-72.
- <sup>29</sup> BENFATTI, Denio; JUNIOR, Wilson - Expressionismo Cinematográfico, Arquitectura e cidade. <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp44art05.pdf>, p. 69-70.
- <sup>30</sup> RICHTER, Kurt – “Contemporary Film Architecture”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 186-87. Originalmente publicado como “Zeitgemässe Filmarchitektur”, *Der Kinematograf* 17, nr. 872 (4 Novembro 1923), p.8.
- <sup>31</sup> L., P. – “Das Cabinet des Dr. Caligari”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 52.

# DER MANN

FILM REGIE  
MURRAY



IN DER HAUPTROLLE: EMIL JANNINGS

*Houve um telegrama de Hollywood dirigido à Ufa a perguntar que câmara  
tínhamos usado para rodar o filme. Acrescentava que nos EUA não existia tal  
câmara nem cidade que se comparasse à do nosso filme.*

- Robert Herlth<sup>1</sup>

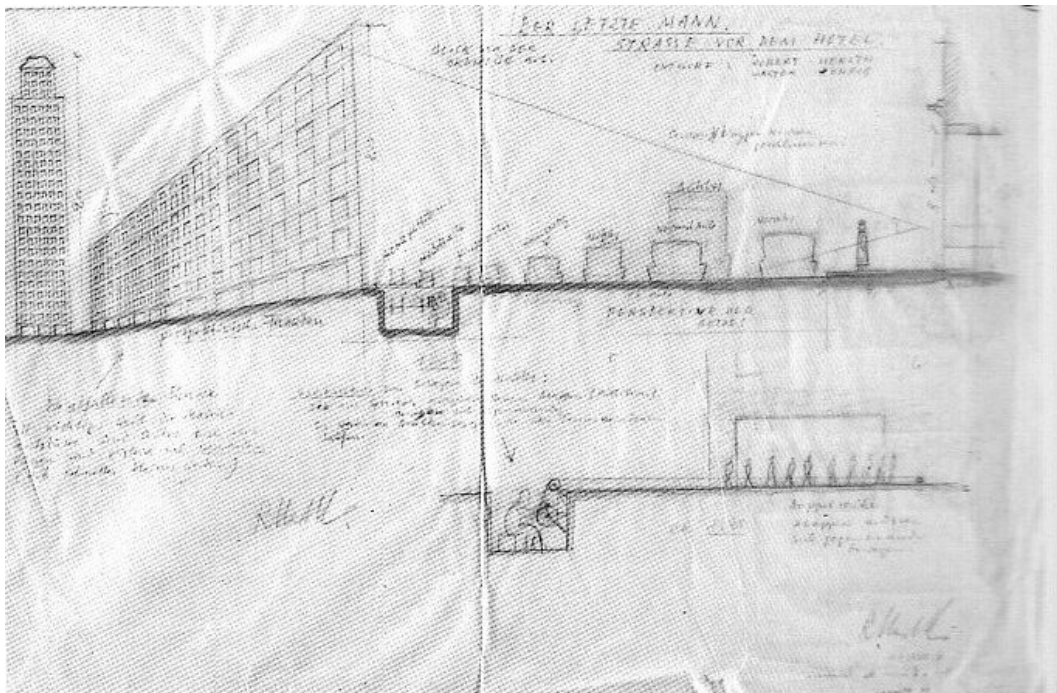
38. (pág.94) Imagem a partir do póster de propaganda do filme *Der letzte Mann*, 1924.  
(<http://movieposters.2038.net/movie.php?id=674>)

## 4.2

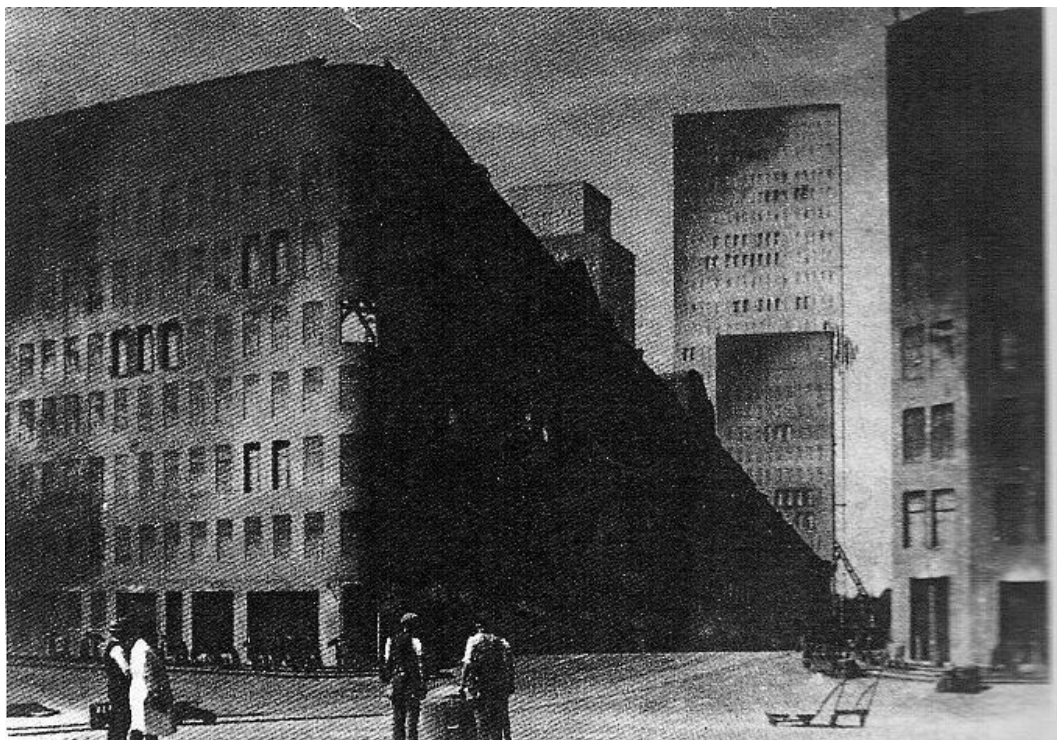
### 1924, *O Último dos Homens*

Em Dezembro de 1924 toda a fachada da maior sala de projecções de Berlim, o Ufa Palast, tinha sido inteiramente transformada para promover o mais recente filme de F. W. Murnau – *O Último dos Homens* (*Der letzte Mann*). O filme, publicitado sob a forma de um arranha-céus, viria a tornar-se nos seguintes meses numa película reconhecida mundialmente não pelos seus arranha-céus, mas sim pela ousadia do seu estilo cinematográfico.<sup>2</sup> Na verdade, apesar do esforço dos *set designers* Robert Herlth e Walter Röhrig na construção de prédios de 30 andares, não é com facilidade que o espectador se apercebe da sua existência no filme. A cidade não tinha pretensões de ser uma cidade do futuro, mas antes uma cidade contemporânea que representasse os principais ícones e sentimentos da metrópole.

Uma das preocupações de Murnau e dos *set designers* era resolver a questão da “constante da forma” que o germano-americano Rudolf Arnheim (1904-2007) dizia faltar nos filmes para que o real (não no sentido de realidade) fosse transmitido fielmente. A constante da forma consistia na mudança



39. Robert Herlth,  
 Esquisso para a construção da cena na rua em frente ao hotel (resolução do problema da perspectiva)  
 (lápiz sobre papel vegetal; apróx. 21 x 28 cm).  
 (NEUMANN, Dietrich ed. - Film Architecture, p. 90)



40. Construção do cenário do filme.  
 (NEUMANN, Dietrich ed. - Film Architecture, p. 90)

de perspectiva que se dava aos objectos orientados em profundidade, que não se observava no cinema, mas que era compensada inconscientemente pelo cérebro. Para resolver este problema da perspectiva era necessário recorrer a estratégias, como a deslocação dos actores até ao fundo do cenário ou jogar com a dimensão dos objectos.<sup>3</sup> Posto isto, para dar credibilidade a certas cenas do filme, foi construída uma maquete que conseguisse representar os edifícios com, no mínimo, 30 pisos de altura. Os efeitos da perspectiva foram conseguidos com modelos de transportes que iam diminuindo de tamanho à medida que a sua distância à câmara aumentava.<sup>4</sup>

Na altura havia um certo fascínio por este tipo de edifícios, os quais estiveram no centro do debate sobre o futuro das cidades alemãs. Os arquitectos alemães defendiam um estilo sóbrio e simples para os edifícios (em oposição ao estilo pomposo e ornamental praticado na América), de forma a adaptarem-se melhor ao centro urbano.<sup>5</sup> Apesar de, na época, cidades como Berlim não apresentarem mais de 5 pisos de altura, o conceito de arranha-céus, importado das cidades capitalistas americanas, é apresentado no filme através do hotel e dos seus edifícios circundantes. Supostamente a sua escolha tinha como intenção representar a crueldade da grande cidade.<sup>6</sup>

Talvez hoje, quando se pensa na arquitectura e urbanismo em inícios da era moderna, as atenções recaiam unicamente sobre a escola da *Bauhaus* e a “nova sobriedade” da arquitectura moderna. Contudo, as preocupações deste período vão mais além, no sentido de questionarem certas dicotomias como cidade/campo; indústria/agricultura e americanismo/medievalismo.<sup>7</sup>

A princípio, a UFA tinha comprado o script de Mayer para o realizador Lupu Pick, o qual tinha ficado encarregue de fazer do filme parte da trilogia



41.



42.



43.



44.



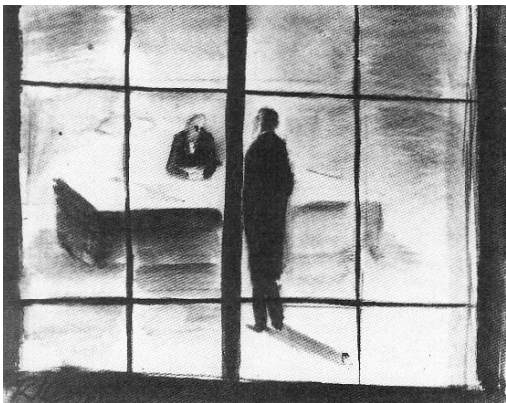
- 41. Porta giratória do hotel
- 42. Entrada do hotel *Atlantic*
- 43. Movimento na rua em frente ao hotel (à noite)
- 44. Vista do pátio onde mora o porteiro (de dia)



juntamente com *Scherben* (1921) e *Sylvester* (1924).<sup>8</sup> O próprio filme *Sylvester*, através da sua cena, aparentemente insignificante, da porta giratória do hotel de luxo, foi premonitor de certas cenas essenciais em *O Último dos Homens*. No entanto, coube a F. W. Murnau, maior realizador alemão da altura, a realização do filme. Este não só optou por uma visão cinematográfica de estilização decorativa, como a ocupou de imagens chocantes. A sua formação em história da arte levou-o a reproduzir imagens a partir das suas visões pessoais. Os seus filmes representam a sua complexidade íntima que se traduz numa luta entre si e um mundo que lhe é completamente estranho.<sup>9</sup>

Como outros filmes do período, o filme aborda, de forma realista, um episódio da vida quotidiana limitado no espaço e no tempo. A trama surge-nos através de dois cenários urbanos distintos que acabam por se revelar inseparáveis e cruciais para o desenvolver da história. De um lado, o luxuoso hotel *Atlantic* da classe alta na baixa bem iluminada, rodeado do habitual tráfego citadino e do constante movimento da sua porta giratória e elevadores; do outro, as traseiras estreitas e escuras de um aglomerado habitacional - o típico *mietkasernen*<sup>10</sup> - habitado por pessoas da classe média baixa.

O filme é uma trágico-comédia alemã por excelência sobre o destino de um porteiro de hotel, orgulhoso da sua farda e admirado pela sua família e vizinhos do pátio traseiro da sua casa. A sua farda dava-lhe prestígio quer na economia do hotel, quer na estrutura social do seu bairro trabalhista. Em contrapartida, levava-o a dar mais importância à sua função social que à sua condição social. Pela sua origem e modo de vida dir-se-ia que pertencia ao mundo do proletariado, mas a sua farda (a sua função) fazia-o pertencer simbolicamente ao mundo dos ricos. Era uma personagem que pretendia integrar-se na “nova” sociedade moderna, fazendo parte do grupo de pessoas que Simmel apontava como aqueles que viviam da “estratégia de captação da



45. Robert Herlth,  
Esquisso do porteiro a perder o seu cargo.  
(NEUMANN, Dietrich ed. - Film Architecture, p. 91)



46. O porteiro a ler a carta de despedimento

atenção de outrem” como “a única forma de preservar alguma auto-estima e de salvaguardar o seu sentido de lugar”.<sup>11</sup> Ao tornar-se velho demais para exercer a sua função (que envolvia o transporte de bagagens), ou talvez pelo facto de se encontrar desintegrado do ritmo da vida moderna, foi-lhe destinado o trabalho de “último dos homens” como responsável dos lavabos masculinos. Tal implicava trocar o seu traje faustoso de porteiro por umas simples vestes brancas. Esta troca de uniforme representava a perda de autoridade e, conseqüentemente, a perda do seu “eu”, uma desonra para a sua família e, ao mesmo tempo, um motivo de troça e regozijo por parte dos seus vizinhos que assim se vingavam após tanto tempo de adulação.

Ao realizador interessava a montagem de cenários compostos por elementos arquitectónicos que transmitissem uma certa linguagem metafórica. O momento em que o velho porteiro do hotel é demitido da sua profissão (momento este que é apresentado através dos painéis envidraçados do escritório do gerente do hotel) é um desses exemplos metafóricos.

O porteiro, desempenhado pelo actor Emil Jannings, era quem estabelecia a ligação dos dois mundos mencionados anteriormente: de um lado recebia e acompanhava os convidados do hotel, do outro, distribuía rebuçados pelas crianças do seu bairro. Proporcionava não só uma personagem com a qual os alemães se identificavam no seu sofrimento, mas também uma personagem de distanciamento, através da qual se podia regressar à herança política do passado. Era quem expressava a humilhação de uma geração inteira de *Untertanen* (súbditos) obedientes que provinha do Império Wilhelminiano e também a imagem de quem tinha perdido o poder e influência com a derrota da Grande Guerra. Mais ainda, o porteiro personificava os segredos escondidos da modernidade de Weimar: o continuar da existência de um passado autoritário. A sua atitude e comportamento reflectiam o militarismo e a hierarquização



da estrutura social do Império Wilhelminiano. Contudo a sua demissão, traduzida como um excluir da sociedade, evocava a rígida racionalidade de uma sociedade moderna de princípios capitalistas, ingrata e injusta. A sua aparência transparecia simpatia que, apesar de mostras de uma certa vaidade, era equilibrada com o seu ar jovial e altruísta, como se verifica na sua interacção com as crianças.<sup>12</sup>

Num dado momento do filme, a história começa a tornar evidente o conceito de não-lugar atribuído pelo etnólogo francês Marc Augé (1935-). Se, de início, o hotel poderia ser considerado como um espaço familiar ao porteiro, com o qual este se identificava, a partir de certo ponto, o seu local de trabalho passa a ser encarado com estranheza.<sup>13</sup> O estabelecimento hoteleiro pode ser considerado como um não-lugar, um lugar que deixa de ter significado, que leva o porteiro de uma função sociável a uma posição de anonimato e de solidão. Os indícios de excesso de modernidade, que resultariam numa sobremodernidade, já eram visíveis.

A história desenrola-se de tal forma que o final consegue ser surpreendente. A sorte bate ao porteiro, que consegue vingar a sua condição modesta de assistente de lavabos. Este *happy ending* era típico dos filmes americanos que, desde 1924, tinham vindo a influenciar o cinema alemão. Tratou-se de um segundo final (no filme faz-se questão de o apontar como um “epílogo improvável”), não o previsto para o filme, que suscitou a incredulidade do autor Carl Mayer que não acreditava numa segunda oportunidade nem na sorte.<sup>14</sup> Ao visualizar o filme o espectador apercebe-se dos “dois finais”. Também o realizador F. W. Murnau, que partilhava as ideias de Mayer, viu com enorme desgosto este inesperado final. Murnau, artista alemão no verdadeiro sentido da palavra, era acusado de nos seus filmes ser, por vezes, um pouco pesado. As excepções provinham da forte insistência dos estúdios como a



Ufa, que insistiam em suavizar as suas obras. Nestes minutos finais do filme a identidade e imagem que o porteiro possuía, através do seu uniforme, são substituídas pela que o dinheiro lhe traz. Todavia, nem mesmo este final feliz consegue remediar o processo extremamente doloroso de despedimento do porteiro, oferecendo uma compensação mínima às vítimas da modernização e inimigos da democratização. Ou seja, os que defendiam a sobrevivência da monarquia e se opunham aos princípios de igualdade social e sexual, entre os quais grande parte dos intervenientes no filme como Jannings, Murnau, Freund e Mayer, todos eles da geração do imperador Wilhelm II, nascido em 1888.<sup>15</sup>

Através da representação fílmica da modernidade e do personagem principal é possível experienciar o trauma histórico.<sup>16</sup> Toda a sua narrativa adverte para a decadência social, envolvida em sentimentos de dor, vergonha, orgulho, medo e desilusão.

No mundo de Mayer (argumentista), os objectos eram altamente explorados para o interesse da acção dramática. O filme inicia-se com um magnífico *travelling* que mostra os hóspedes do hotel a entrarem e saírem pela porta em constante rotação, um dispositivo que é usado desde o início até ao fim do filme. A porta pivotante torna-se uma obsessão. Há uma certa tendência em envolver os objectos inanimados na acção, que provém da natureza intrínseca dos personagens “possessos de instintos” de Mayer. Como exemplo, surge o uniforme omnipresente do porteiro, as bagagens que intervêm activamente, as paredes do hotel à noite que parecem respirar, até os fragmentos dos corpos humanos que são trazidos para o mundo dos objectos, resultado dos *close-ups*. Qualquer um deles habita um espaço determinado pelas sensações físicas e estimulantes materiais – um lugar onde os objectos se agitam, exercendo a fun-



47. O porteiro a subir as escadas do seu prédio



48. O porteiro antes de descer as escadas para os lavabos masculinos



ção de pedras no caminho, postes de sinalização, inimigos ou parceiros.<sup>17</sup>

As escadas, por exemplo, são um elemento no filme repleto de significado. Antes de o porteiro ser demitido ele sobe as escadas do seu prédio, sendo admirado pelos seus vizinhos. Após a sua demissão ele surge no movimento inverso, desta vez no hotel, a caminho da sua função nos lavabos masculinos.<sup>18</sup> Eisner descrevia este movimento como uma “descida ao inferno”.<sup>19</sup>

Os objectos constituem, também, elementos que travam ou aceleram os acontecimentos trágicos: o movimento da porta que conduz aos lavabos revela à vizinhança a decadência do porteiro. O guarda-chuva e o botão do porteiro são, por exemplo, objectos que estão implicados no seu inexorável destino. Estes objectos são símbolos possuidores de um certo significado “metafísico”. Ao dominá-los, Mayer enriqueceu o seu vocabulário imagético. O seu esforço em evitar as legendas abriu-lhe caminho para uma verdadeira narração cinematográfica.<sup>20</sup>

O trabalho em comum entre Carl Mayer, o “expressionista masoquista”, e Murnau, o “irónico sádico”, resultou bem, visto ambos terem trabalhado em concordância.<sup>21</sup> O filme é uma obra perfeita em termos estilísticos, que antecipa uma revolução formal e abre caminho a uma nova era da história cinematográfica.

O ano da realização do filme (1924) correspondeu a uma marca no tempo em que se olhava para o passado e se imaginava o futuro da República de Weimar. Nele, retêm-se duas visões opostas: uma primeira, optimista, na qual o ano surgia como uma promessa de progresso e democracia após anos de crise económica e política; uma segunda, pessimista, que marcava o início de uma completa modernização que passava pelos excessos do Fordismo, Taylo-



rismo e Americanismo.<sup>22</sup> Ao oferecer um final otimista e pessimista, *O Último dos Homens* mostrou reconhecer estas contradições da modernidade alemã. O ano de 1924 foi ainda o ano de transição do filme expressionista, que explorava os mundos imaginários, para a Nova Objectividade que era a redescoberta da realidade física. Gustav Hartlaub, que tinha cunhado o termo, dizia que o novo realismo “estava relacionado com o sentimento contemporâneo geral na Alemanha de resignação e cinismo após um período de esperanças exuberantes (que tinham encontrado uma saída no expressionismo)”.<sup>23</sup>

Se a resignação e o cinismo (e, conseqüentemente, a desilusão) são o lado negativo desta nova corrente, o seu lado positivo está na vontade de expressar, com entusiasmo, a realidade através de um modo inteiramente objectivo, sem implicações ideais. Com efeito, *O Último dos Homens* é um despegar do expressionismo e o prenúncio da Nova Objectividade. Se, por um lado, as tendências expressionistas estão ligadas ao antigo e à escuridão, por outro, as tendências da Nova Objectividade regem-se pelo que é jovem e iluminado. Na película, o velho e confinante bloco habitacional faz esta contraposição com o novo e brilhante hotel, de espaços abertos e grandes janelas envidraçadas que denunciam o movimento e a mudança, capturados a partir da porta pivotante – símbolo da modernidade. Da mesma forma o velho porteiro contrasta com o gerente no seu escritório e com os hóspedes do lobby e do restaurante do hotel - demasiado novos para terem vivido a monarquia, mas crescidos o suficiente para poderem usufruir das promessas da mobilidade social e da cultura consumista moderna. No período de Weimar a questão do conflito de gerações tinha dominado a narrativa da mudança histórica, assim como da evolução cinematográfica.<sup>24</sup>

*O Último dos Homens* pode ser visto como a primeira tentativa de Murnau de explorar a dinâmica da identidade e do espaço na metrópole moderna,



algo que viria a culminar na sua obra-prima de Hollywood *Sunrise* (Aurora, 1927). Murnau abordou o drama da subjectividade moderna, através da fantasia e do desejo e da sua dimensão visual e espacial. Também nos filmes *Nosferatu* (1922) e *Faust* (1926) o realizador tinha explorado as relações ambíguas entre domínio/submissão, terror/atracção, violência/medo, como elementos fundamentais para a condição moderna. Ao problematizar a relação entre visão e visualidade, Murnau apelava para as divisões sociais de género e geração que estruturavam tanto a vida do porteiro como da sociedade de Weimar.

Ao tratar a metrópole moderna, o filme denuncia a forte influência do contemporâneo género do *Straßenfilm* (filme de rua), cujos movimentos dos personagens entre os pólos público e privado revelavam, invariavelmente, os limites da liberdade individual e da mobilidade social. A rua (como em *Die Straße* e todos os outros filmes onde a rua tem um papel muitas vezes trágico) assume uma “função metafísica”. É um lugar que emerge através das sombras e da reflexão das luzes. Constitui um emaranhado cujos variados elementos dificilmente se distinguem.

Os *set designers* Herlth e Röhrig desenharam os interiores e exteriores, especialmente para uma câmara móvel. Foi a sua contribuição criativa que fez de *O Último dos Homens* um filme tantas vezes denominado de “arquitetural”.<sup>25</sup> Os seus espaços cuidadosamente construídos ganharam vida com a ajuda do operador de câmara Karl Freund.

Os alemães foram os primeiros a renderem-se à câmara móvel – a um sistema onde interagiam a narrativa com a correcta integração da luz, do cenário e dos actores. As filmagens mais elaboradas começavam a ser possíveis, graças aos avanços tecnológicos que iam desde câmaras mais pequenas e leves,



lentes mais sensíveis à luz, a aparelhos a motor que permitiam o seu movimento. No filme são vários os exemplos em que o movimento da câmara é prolongado como, por exemplo, na sequência de abertura, na qual a câmara assume o percurso de um hóspede do hotel imaginário. A câmara funciona como o olhar incorporado (por exemplo na cena de alucinação do porteiro) mas também desincorporado (cena descrita em cima).<sup>26</sup>

Supervisionada por Murnau, a câmara livre (nome dado pelos alemães à câmara em movimento) não se prende apenas a um acto artificial. Cada movimento, mesmo quando se percebe o prazer de Murnau ao libertar a câmara das suas barreiras, tem um objectivo claramente definido. A abertura do filme, por exemplo, deve a sua magnitude ao movimento da câmara: o espectador apercebe-se, de imediato, da atmosfera agitada pelo fluxo constante de visitantes que entram e saem do hotel, sob um aglomerado de luzes cintilantes em constante movimento. Murnau sempre se preocupou em tirar o máximo partido da câmara, quer a partir de panorâmicas, de *travellings* ou de planos picados.

Numa câmara dirigida por Murnau também os recursos visuais são explorados lentamente e habilmente. A câmara mostra superfícies translúcidas, reflexos de chuva ou de luz: o vidro de automóvel, o envidraçado da porta giratória, o perfil das casas iluminado por rectângulos de luz e o pavimento molhado com poças de água. Eisner caracterizava esta visão como “uma maneira quase impressionista de invocar a atmosfera”.<sup>27</sup> A partir da sua direcção, a câmara fixa-se sobre o crepúsculo suave do cair da noite, sobre as luzes acesas da cidade.

A câmara que vagueia pelo filme faz com que o porteiro experiencie a glória do uniforme, assim como a miséria do seu bloco habitacional. Transforma-o no porteiro do hotel e incute-lhe os seus próprios sentimentos. Contudo,



49. Início do sonho do porteiro



50. Cena retirada do sonho do porteiro



abstêm-se de penetrar na sua consciência. Usando as palavras de Kracauer “a representação consciente não está autorizada a prevalecer. O actor é o objecto passivo da câmara”.<sup>28</sup> Um exemplo carismático pode ser descrito na cena em que o porteiro fica bêbado. A cena que nos é apresentada deriva, não só, da representação pantomímica do actor, mas também do efeito que a câmara nos transmite: movimento e visão confrontam-se constituindo um factor que determina a acção dramática; fora do sonho, a câmara permanece estática. Na passagem que indica o começo da embriaguez do porteiro, quando ele já não distingue se a cadeira onde está sentado está projectada no espaço ou se é o espaço que gira em torno dele, o contraponto dos movimentos é magistralmente composto: a câmara filma a cadeira com efeito vertigem, captando a deformação dos objectos aos olhos do porteiro. Eisner afirmou que “nunca o subconsciente havia sido invocado com tal violência construtiva”.<sup>29</sup>

O uso da câmara em movimento conferiu ao drama sem legendas uma maior fluidez na concepção das personagens e objectos e influenciou fortemente as técnicas do cinema de Hollywood. Ao conectar elementos visuais sucessivos, de forma a que estes fossem forçados a se iluminarem uns aos outros, a câmara livre desenvolveu uma actividade que se adequava à omissão das legendas e a promover os objectos.<sup>30</sup>

A arte de Murnau é uma sobreposição de elementos e de visões, do início e do culminar de um destino, como se pode verificar nas cenas do *hall* do hotel pelas sobreposições desfocadas, pela subida e descida do elevador fantasma, pela impressão da pressa, da impessoalidade, da mudança contínua.<sup>31</sup> Como realizador, Murnau excedeu os limites do *Kammerspielfilm*.<sup>32</sup>

O *Kammerspielfilm* é mais do que a supressão de legendas, como o



definem as Histórias do Cinema. O *Kammerspiel* era usado para descrever o teatro íntimo, “de iluminações suaves, painéis de tons quentes, onde uma elite (composta por não mais de 300 espectadores) podia sentir todo o conteúdo psíquico de um sorriso, de um movimento hesitante, interrompido ou de um eloquente silêncio”.<sup>33</sup> Distingue-se por uma simplicidade da narrativa e dos efeitos, maior aproximação ao público, temas ligados à realidade de uma sociedade, que prescinde das palavras e legendas e onde o tempo narrativo coincide com o tempo real. A atmosfera é claustrofóbica e as personagens são tratadas numa vertente psicológica que resulta do quotidiano violento que as envolve. É uma tentativa de retorno ao realismo. É mais influente que o expressionismo, intensificando o peso da acção e prolongando lentamente o cariz pesado das cenas. *O Último dos Homens* é o culminar do *Kammerspiel* no cinema. Eisner dizia que o peso dos diálogos mudos da alma e a atmosfera fechada do *Kammerspiel* tornavam o filme sufocante.<sup>34</sup> Tal como no expressionismo, o peso do destino domina o *Kammerspiel*.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Apud: EISNER, Lotte - *Murnau*, 1973 [1964], p. 67.

<sup>2</sup> NEUMANN, Dietrich – “Before and after Metropolis: Film and Architecture in search of the modern city”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 33.

<sup>3</sup> ARNHEIM, Rudolf – *Film as Art*, 2006 [1957], p. 13-14. (tradução portuguesa - *A Arte do Cinema*. Lisboa : Edições 70, 1989)

<sup>4</sup> Por exemplo, grandes autocarros e carros Mercedes em primeiro plano davam lugar a carros de tamanho médio, que por sua vez eram substituídos por carros menores até os carros de brincar. A sua utilização no filme não foi meramente ocasional.

<sup>5</sup> NEUMANN, Dietrich – “Before and after Metropolis: Film and Architecture in search of the modern city”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 33.

<sup>6</sup> NEUMANN, Dietrich – “Der letzte Mann”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 88.



- <sup>7</sup> NEUMANN, Dietrich – “Before and after Metropolis: Film and Architecture in search of the modern city”. In NEUMANN, Dietrich, ed. - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 33.
- <sup>8</sup> HAKE, Sabine – “Who gets the last laugh?”. In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2009, p. 117.
- <sup>9</sup> EISNER, Lotte - *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 49.
- <sup>10</sup> Tipo de habitação popular que se assemelhava a casernas, construído maioritariamente na segunda metade do século XIX e muito comum em Berlim.
- <sup>11</sup> SIMMEL, Georg – “A metrópole e a vida do espírito”. In FORTUNA, Carlos, ed. - *Cidade, cultura e globalização: Ensaios de sociologia*, 1997, p. 40.
- <sup>12</sup> HAKE, Sabine – “Who gets the last laugh?”. In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2009, p.116.
- <sup>13</sup> AUGÉ, Marc - *Não-lugares : Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, 1994, p. 85.
- <sup>14</sup> KRACAUER, Siegfried – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 100-101.
- <sup>15</sup> HAKE, Sabine – “Who gets the last laugh?”. In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2009, p.128.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, p. 126.
- <sup>17</sup> KRACAUER, Siegfried – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 101-103.
- <sup>18</sup> HAKE, Sabine – “Who gets the last laugh?”. In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2009, p. 129.
- <sup>19</sup> EISNER, Lotte - *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 110.
- <sup>20</sup> KRACAUER, Siegfried – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 102-104.
- <sup>21</sup> ELSAESSER, Thomas - *Weimar Cinema and after: German's Historical Imaginary*, 2000, p. 232.
- <sup>22</sup> HAKE, Sabine – “Who gets the last laugh?”. In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2009, p. 125. O Fordismo e o Taylorismo eram meios de produção – mecanização, padronização, racionalização, eficiência, linha de montagem – que, a par com os padrões de consumo em massa deles decorrentes, das novas formas de organização social, da democracia em massa e de um conjunto de símbolos culturais da nova era (arranha-céus, jazz, teatros de revista, rádio e cinema), integravam o Americanismo.
- <sup>23</sup> KRACAUER, Siegfried – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 165.
- <sup>24</sup> HAKE, Sabine – “Who gets the last laugh?”. In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2009, p. 125-26.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, p. 122.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, p. 122.
- <sup>27</sup> EISNER, Lotte - *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 114.
- <sup>28</sup> *Ibidem*, p. 106.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, p. 116.
- <sup>30</sup> KRACAUER, Siegfried – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 104-105.
- <sup>31</sup> EISNER, Lotte - *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 115.
- <sup>32</sup> *Ibidem*, p. 109.
- <sup>33</sup> *Ibidem*, p. 94.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, p. 107.



*M delivers Lang's ultimate vision of urban space, and that encompasses  
his vision of modern space.*

- Tom Gunning<sup>1</sup>

51. (pág.128) Imagem a partir do póster de propaganda do filme *M*, 1931.  
(<http://www.dvdbeaver.com/film/DVDCompare7/m.htm>)



## 4.3

### 1931, *Matou!*

O filme *Matou!* (*M*) tinha, de início, o título *Mörder unter uns* (Assassino entre nós). Porém, esse título poderia pôr em cheque o partido Nazi (apesar do realizador Fritz Lang dizer que essa não era a sua intenção) tendo o seu título oficial acabado por ser *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (Uma cidade à procura do assassino).

A abertura do filme dá-se com o assassinato de Elsie, uma menina que desaparece e é depois encontrada morta. Como o seu caso é precedido e continuado por uma série de infanticídios, a cidade vive um verdadeiro pesadelo até à captura do assassino. A sua apreensão é processada por um grupo de criminosos (símbolo do mundo inferior) que descobre, com a ajuda de um pedinte cego, quem é o assassino e onde este se tinha refugiado. Depois de o apanharem, arrastam-no até uma fábrica abandonada onde improvisam, juntamente com os populares, um tribunal para declarar a sua sentença de morte. Tal sentença só não é concluída por intervenção da polícia (símbolo do mundo

52.



53.



54.



55.



A organização dentro da cidade:

52. criminosos

53. polícia

54. pedintes

55. submundo

superior).

Este episódio é um sinal de como a Alemanha havia perdido a confiança nas suas instituições democráticas, em particular na justiça burguesa. Durante a busca do assassino, Lang retrata as condições de vida e de miséria da cidade e sociedade alemãs, na qual o crime organizado e a polícia (elementos exclusivos de um meio metropolitano) partilham o poder.<sup>2</sup>

Apesar das semelhanças do assassino de *Matou!* com o assassino Peter Kürten, conhecido como “o vampiro de Düsseldorf”, Lang sempre rejeitou Kürten como base de inspiração para o seu filme, alegando que Kürten não era apenas um assassino de crianças e que o seu manuscrito para *Matou!* tinha sido escrito antes de Kürten ter sido preso.<sup>3</sup> Outras diferenças estão no facto de a história se passar em Berlim e não em Düsseldorf e de o infanticida ser capturado pelo submundo e não pela polícia. No entanto, há à mesma dois tipos de investigação: a efectuada pela polícia – e que depende das pistas visuais - e a dos chefes do crime, cujo propósito é o mesmo: a captura do assassino em série. Este último consistia num novo método de investigação, no qual a comunidade citadina (na sua maioria “fora da lei”) se tornava vigilante e se unia contra o infanticida.<sup>4</sup>

O filme de Lang pode ser visto como uma tentativa de desenvolver um novo método de defesa social, baseado nos progressos de uma moderna e mobilizadora população, presente nas discussões populares e profissionais de investigação criminal no final da República de Weimar, ao invés dos tradicionais métodos da investigação policial. (Durante a República de Weimar decorria um debate sobre como modernizar o processo da investigação criminal). A possibilidade de aceder aos ficheiros de criminosos, no departamento de Homicídios de Berlim, permitiu a Lang recriar uma narrativa que se assemelhava aos processos de investigação da autoridade, que compreendia os motivos do

56.



57.



58.



59.



56. A população enfrenta as notícias

57. Cena da perseguição ao assassino

58. Continuação da busca no interior de um edifício

59. O infanticida escondido

criminoso e se aproximava das reacções da sociedade.<sup>5</sup>

A obra é o retrato de um colectivo composto por populares, polícia, marginais, imprensa e políticos que se culpam entre si pela calamidade dos crimes, revelando as suas fraquezas morais. São estes milhões de pessoas que se mobilizam na perseguição do assassino, criando uma mente colectiva que se aproxima das práticas fascistas.<sup>6</sup> A emergência de uma sociedade que se mobilizava na busca de um indivíduo que nela não se encaixava, revelou-se o objecto da narrativa na qual Beckert, o rejeitado assassino, desempenhava o papel de vítima. Em *Matou!*, o protagonista não era nem um indivíduo (de se esperar que fosse o assassino) nem uma identidade abstracta. Segundo a perspectiva de Tom Gunning o verdadeiro protagonista do filme era a cidade em si.<sup>7</sup> Uma cidade composta por uma sociedade em massa, unida através de uma preocupação comum e um objectivo colectivo: a procura e apreensão do inimigo. Uma sociedade moderna com métodos alternativos de controlar o mundo. Paranóica, mas que não deixava de ser o símbolo do próprio mundo em paranóia.

*Matou!* apresentava a situação psicológica destes anos cruciais e antecipava o que estava para acontecer a uma larga escala, caso a sociedade não se conseguisse libertar das suas perseguições. As imagens do filme comprovam-no, ao remeterem constantemente para noções de anarquia e de autoridade, as quais antevêem perigosas políticas criminosas que, dois anos depois, acabariam por se concretizar com a chegada de Hitler ao poder.

Os melhores realizadores alemães realizaram todos eles filmes trágicos. Fritz Lang não foi excepção. Isto faz ainda mais sentido, a partir do momento em que se compara a experiência metropolitana a uma, já referida



anteriormente, experiência do “trágico”.

A par com F. W. Murnau, Lang foi um versátil e talentoso realizador alemão modernista, ao explorar as exigências sociais e morais da modernidade. A sua formação em arquitectura levou-o a reproduzir as cenas no estúdio fielmente, a reflectir no acto de ver, da mesma maneira que os literários modernistas reflectiam no acto de escrever.<sup>8</sup> Lang utilizava sistematicamente a arquitectura para sugerir a relação emocional entre as personagens e exprimir a natureza da trama.

Após alguma hesitação, *Matou!* foi o primeiro filme sonoro de Fritz Lang e o seu primeiro filme importante após o período de estabilidade. A sua imaginação, no uso do som para intensificar o pavor e o terror, não tem paralelo na história do cinema sonoro.<sup>9</sup> Por exemplo, a narrativa é astuciosamente marcada pelo assobio de uma peça conhecida na altura,<sup>10</sup> o qual o assassino usa para atrair as suas vítimas, mas também para afastar os espíritos que o atormentam.

Seduzido pelas possibilidades do cinema sonoro, Lang conseguiu habilmente contrapor os efeitos visuais com os efeitos sonoros. Um desses exemplos é comprovado na cena em que, enquanto a sombra de Peter Lorre (o actor protagonista) se projecta sobre o poster que promete a recompensa a quem encontrar o assassino (a qual permanece invisível para a menina que não se apercebe de nada), nós ouvimos a sua voz. O mesmo efeito está presente numa outra cena em que se visualizam as sombras de um grupo de criminosos acompanhadas por uma conversa de fundo.<sup>11</sup> O som e a imagem não estão apenas em diálogo, mas em competição um com o outro para captar a atenção da audiência. A imagem da tela negra que inicia o filme acompanhada da voz de uma menina a cantar é, por si só, uma desconexão entre imagem e som.

Ao longo do filme apercebemo-nos ainda que, antes de ver, ouvimos.

60.



61.



62.



63.



60.-63. As diferentes faces de Hans Beckert



Ouvimos os sons das personagens e dos objectos antes das imagens que lhes correspondem. O som é-nos revelado como um meio de informação mais rápido e fiável do que a visão. Na verdade, até o próprio assassino é traído pelo seu assobio e não pela exposição da sua imagem. Ironicamente, a personagem que o denuncia é cega.<sup>12</sup> Toda esta perícia em trabalhar o som levava a crer que o cinema sonoro já existia há imenso tempo.

Em muitos filmes alemães o predomínio de objectos mudos simbolizava a ascendência de poderes irracionais. Em *Matou!*, há no mínimo três cenas que definem o assassino como um prisioneiro dos seus instintos incontroláveis: quando, ao olhar para uma loja, a sua cara aparece entre a reflexão de umas facas brilhantes; quando, numa varanda de um café, por detrás de uma hera que cobre o gradeamento e onde se vêem apenas as suas bochechas, a imagem dá a ilusão de uma besta escondida na selva à procura da sua presa; e, finalmente, no armazém, onde se esconde e tenta dispersar os seus captores, dificilmente é distinguido por entre os escombros.<sup>13</sup>

Hans Beckert, o burguês aparentemente insignificante, gordo, de ar afeminado e infantil, escondia a face de assassino particularmente perigoso, por comprometer o futuro de uma sociedade ao assassinar crianças. É esta face a do seu duplo “eu”. O “não-eu” com que, na cena final no tribunal improvisado, repetidamente inicia a justificação dos seus crimes.

Pode dizer-se que *Matou!* é um filme sobre o medo. O medo daquilo que não vemos, o medo dos que nos rodeiam e nos julgam, o medo do nosso “eu” que desconhecemos, mas também do exterior que nos cerca e condiciona as nossas acções.<sup>14</sup>

A semelhança de Beckert é óbvia com Baldwin de *Der Student von*



*Prag*, que também sucumbe ao feitiço do seu outro “eu” diabólico, e é o renascer directo do sonâmbulo Cesare, por também viver na compulsão de matar. Mas enquanto o sonâmbulo inconscientemente se rende ao poder superior do Dr. Caligari, Beckert submete-se aos seus impulsos patológicos e apercebe-se dos seus actos. De acordo com a sua confissão, este novo Cesare é um assassino porque se submete ao imaginário de um Caligari que há nele. A sua aparência física reflecte a sua imaturidade levando-o a exercer um número cada vez maior de assassínios instintivos.<sup>15</sup> Contudo, este assassino é mais que um descendente da velha família das personagens do cinema alemão. É um assassino que passa imperceptível entre a população e que pode, numa perspectiva muito específica, traduzir a imagem das vítimas do regime Nazi. A sua marca a giz, nas costas, tem a mesma intenção que a estrela amarela de David que os judeus eram obrigados a usar para não se confundirem com os “alemães”. A sua personagem pode ser, desta forma, interpretada como uma vítima da sociedade moderna (assim como os judeus o eram do Socialismo Nacional).<sup>16</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> GUNNING, Tom - *The films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, 2000, p. 173. “*M* mostra a última visão de Lang do espaço urbano, que engloba a sua visão do espaço moderno”. (tradução livre da autora)

<sup>2</sup> BENFATTI, Denio; JUNIOR, Wilson - Expressionismo Cinematográfico, Arquitectura e cidade. <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp44art05.pdf>, p. 73.

<sup>3</sup> LANG, Fritz - *M: Protokoll*, 1963, p.127.

<sup>4</sup> HERZOG, Todd - “Fritz Lang’s *M* (1931): An open case”. In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2009, p. 295-96.

<sup>5</sup> SALVADO, Luís - *Matou!*, 2005. (material acompanhante do DVD)

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> GUNNING, Tom - *The films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, 2000, p. 164.

<sup>8</sup> KAES, Anton - “Weimar Cinema: The predicament of modernity”. In EZRA, Elizabeth, ed. - *European*



*Cinema*, 2004, p.65.

<sup>9</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 219-20.

<sup>10</sup> A peça, intitulada *Le Halle du Roi de la Montagne*, está inserida na Peer Gynt Suite Nr.1, Op.46 e foi escrita por Edvard Grieg em 1876.

<sup>11</sup> EISNER, Lotte - *L'Écran Démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 170-71.

<sup>12</sup> HERZOG, Todd - "Fritz Lang's *M* (1931): An open case". In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2009, p. 292-93.

<sup>13</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 220-21.

<sup>14</sup> SALVADO, Luís - *Matou!*, 2005. (material acompanhante do DVD)

<sup>15</sup> KRACAUER, Siegfried - *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 221-22.

<sup>16</sup> HERZOG, Todd - "Fritz Lang's *M* (1931): An open case". In ISENBERG, N., ed. - *Weimar Cinema*, 2009, p. 305.



## **Conclusão**

Ao chegar à fase final da dissertação é impossível não recorrer à primeira frase com a qual foi iniciada. Afinal, a República de Weimar talvez não tenha sido o melhor período da história da Alemanha. Na economia, o seu sistema foi instável, chegando a inflação a impor-se e a atingir dados históricos. Na política, basta estar atento ao ano da sua implantação (1919), para se perceber que era o ano imediatamente a seguir ao final da Grande Guerra que tinha derrotado o Império Alemão. Por seu lado, o seu último ano (1933) coincidiu com um período de declínio que não conseguiu evitar a subida do nazismo ao poder. A sociedade, por sua vez, vivia na angústia das suas perdas, a suportar a consequente falta de emprego, de comida, de um lar seguro e alguém em quem acreditar.

Contudo, este ambiente de miséria e desolação resultou, uma vez mais, num “resplandecer” das artes que tinham ficado esquecidas com a entrada do país na guerra. Escritores, pintores, arquitectos, cineastas e músicos fizeram de Berlim o seu local de trabalho, de lazer e de inspiração. Ao mundo artístico





juntava-se uma população em busca de uma vida melhor. Os recentes meios de transporte e de comunicação facilitavam a deslocação e as distâncias, elevando o número de pessoas que se aglomeravam num mesmo espaço. Um espaço que começava cada vez mais a construir-se em altura (para dar resposta ao rápido crescimento populacional) e a empregar novos métodos de urbanização. Mas também um espaço com novas zonas de carácter público que iam desde a praça aos restaurantes e cafés, aos teatros, aos jardins e às grandes avenidas. Simultaneamente, a indústria desenvolvia novos métodos de produção que se reflectiam numa cultura da produção e do consumo em massa.

Mas Berlim não aprendeu sozinha. Paris era a grande responsável, a qual viria a exportar as suas recentes reformas a outras cidades como Viena, Londres ou Barcelona. A razão era simples: tinha chegado o momento de repensar a cidade existente. As questões de saúde deixavam a desejar por entre ruelas estreitas, sem condições de higiene. Era preciso trazer ar puro, vida! Assim, surgem os primeiros jardins e espaços públicos, divide-se a população de acordo com o seu *status* social e, conseqüentemente, toda uma cidade entre centro e periferia, apenas deixando intacto o centro histórico. Esta transformação começava a arrancar na segunda metade do século XIX. Berlim não podia permanecer neutra a estas mudanças físicas. Berlim tinha de se tornar também ela uma metrópole.

Se existe forma de satirizar a contemporaneidade e de manifestar os nossos ideais essa forma é através da Arte. A Arte que critica o seu meio envolvente, mas que também se auto-critica. Apesar de, como já se fez notar, a arquitectura ter sido a arte que mais sofreu com as dificuldades económicas vividas na Alemanha de Weimar (há sempre as excepções bem sucedidas da



*Bauhaus* e da *Werkbund* alemã), as cidades não deixavam de crescer, tanto a nível espacial como social. Pode, então, a arquitectura manifestar o seu desconforto perante algo em que ela própria esteve envolvida em criar? Isto, partindo do princípio que os resultados desta expansão não foram os mais satisfatórios (o que se acabou por se verificar). É em resposta a este descontentamento que surge o cinema como a arte que se afirma ao apontar o dedo à situação vivida no momento presente. Um cinema ao qual se aliam arquitectos para o tornar no cenário do sublime moderno. Arquitectos que, por sua vez, tinham sido impedidos de desenvolver a sua actividade por restrições financeiras, mas que partilhavam das visões negativas que a cidade oferecia. Como resultado, surge o reputado Cinema de Weimar, um dos mais ricos e inovadores da história do cinema.

O facto de se recorrer à última arte para uma análise da contemporaneidade não é uma atitude de todo ingénua. Para além das suas aproximações à arquitectura, exploradas no primeiro capítulo, o cinema tem uma grande virtude que é a sua capacidade em reflectir sobre uma nação, de uma forma mais directa que qualquer outro meio artístico. Primeiro, porque os filmes nunca são o produto de um só indivíduo - são o resultado de um trabalho em equipa que trabalha todas as tarefas, mesmo as mais insignificantes. Segundo, porque os filmes se dirigem e apelam a uma multidão anónima.<sup>1</sup> Uma outra virtude está na capacidade que este, no caso concreto do cinema alemão, poder ser definido como “analítico”.<sup>2</sup> Era essa a palavra que um estrangeiro usaria para o descrever na altura.



No que toca aos três filmes escolhidos para o retrato da época vivida, deixa-se, de seguida, um breve apontamento sobre cada um.

O primeiro, *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), é apenas o começo da revolta que se anuncia. É também a intrusão da arquitectura no cinema, da exploração do seu potencial e de como esta poderia vir a contribuir nas seguintes peças fílmicas. Caligari representa ainda um estado transitório. A Alemanha já estava a viver sob o efeito da chegada da grande cidade, mas o filme não a aborda directamente. Preferiu voltar à imagem que pairava do passado através da representação de uma pequena vila que, a dado momento, se rende ao caos de uma feira. A feira era como uma espécie de metáfora do que se passava lá fora, uma aproximação tímida à realidade. Na tela reina um mundo de sentimentos negros e pessimistas, de alguém que manipula e um outro alguém que é manipulado. Estava aberto o caminho para um cinema que chegava para mostrar ao mundo a imagem sobre a qual ele não se podia dissociar.

*O Último dos Homens* (1924), por sua vez, pode ser encarado como um exemplo notável dos efeitos da modernidade e como a grande cidade afectava quem já não se adaptava a ela. A cidade moderna já não precisa de um indivíduo que não a acompanha. O filme acentua a divisão (cada vez maior) entre o que é novo e o que é velho, entre quem tem poder e quem é submisso, entre o que está no centro, e enquadrado, e o que está na periferia, posto de parte. No seu conjunto, faz a distinção entre o que é moderno e o que não o é.

E, por fim, *Matou!* (1931), sem conseguir evitar tudo aquilo para que alertou. Onde é possível criar uma multidão ameaçadora, que se rege segundo as suas próprias leis (que de legais nada têm) para eliminar um ser estranho que põe em causa o futuro da “comunidade”. Esta multidão, também ela culpada, não é mais que uma das características da recém-chegada metrópole. Um panorama da desorganização de uma sociedade organizada entre si.



São estes filmes que retratam o que de obscuro e inconformável decorria no país. Ao aventurar-se por abismos sombrios ou na luz da noite, o cinema mostrava o quanto opressivo o mundo se tinha tornado. Talvez esta ideia, tão negativa, seja típica de um país como a Alemanha que preferia a sombra à luz. O tema da sombra não era recente. Na sua obra “Declínio do Ocidente”, Oswald Spengler tinha dado ênfase à bruma e definido que a obscuridade era um atributo tipicamente germânico – “*Die Nacht entkörper; der Tag entseelt*”<sup>3</sup> - algo que podia ser traduzido como “a noite dissolve os corpos; o dia dissolve a alma”. O dia dava a forma corporal aos objectos, ao contrário da noite que a eliminava. Da mesma forma Nietzsche, em “Assim falou Zaratustra”, continuamente mencionava a sombra: “*Mein Schatten ruft mich? Was liegt an meinem Schatten? Mag er mir nachlaufen! ich – laufe ihm davon*”.<sup>4</sup> Era inevitável re-encontrar estas alusões no cinema: a sombra tinha-se tornado na imagem do destino a que ninguém escapava. (Em *Caligari*, há uma cena em que o sonâmbulo Cesare avança com a sombra gigantesca das suas mãos tenebrosas projectada na parede. Em *O Último dos Homens* é também uma sombra que anuncia uma figura ameaçadora, embora invisível, que caminha na direcção de quem é ameaçado. Também em *Matou!*, sobre o cartaz que oferece uma recompensa a quem descobrir o assassino, aparece a sombra deste infanticida).

No fundo, o cinema de Weimar foi contemporâneo de um tempo onde a palavra *experiência* se repetia continuamente. A *experiência* da metrópole tinha culminado numa *experiência* da multidão, numa *experiência* do choque, numa *experiência* do trágico... Esta última explica um dos motivos dos realizadores mais aclamados da época frequentemente recorrerem, como já destacado, aos filmes trágicos.





A metrópole trazia consigo a impessoalidade, a “liquidação da razão”, o desenvolvimento capitalista, a perda da forma urbana e a “queda da aura” do tempo anterior. Ludwig Hilberseimer descrevia-a como uma “metrópole sem qualidade”.<sup>5</sup> Se a antiga cidade correspondia a uma condição natural (tal como a paisagem), a cidade moderna era sinónimo de uma gigantesca “máquina social e industrial”.

Numa tentativa de contrariar essa tendência, e excepcionalmente fugindo aos assuntos explorados na tese, surgiu o *Siedlung* como núcleo organizado que pretendia controlar o território geograficamente e demograficamente. Dito por outras palavras, uma terceira cidade: a “cidade alternativa”. Mas a metrópole não admitia “alternativa”. Ao indivíduo restava apenas acondicionar-se e interiorizar a metrópole como irremediável condição da sua existência.

Com a presente dissertação “fecharam-se” umas dúvidas, mas outras tantas se “abriram”. À medida que o tempo avança torna-se cada vez mais complicado, mas ao mesmo tempo estimulante!, conseguirmos cingir-nos a um período concreto sem recorrer ao que ficou para trás. Seria impossível um debruçar sobre estas décadas iniciais do século passado sem retroceder, no mínimo, um século inteiro! Assim como seria impossível começar e terminar qualquer estudo sem sair das fronteiras da Alemanha. O período de 1919-1933 pode até nem ser muito extenso o que, à partida, seria uma vantagem para uma análise com esta dimensão, mas é, certamente, um período que não faz sentido abordar sem ter em atenção a sua inserção histórica. Pegar na República de Weimar implica pegar em economia, política, sociedade, história e, claro, em arte, mesmo quando a nossa intenção é apenas arquitectura e cinema. Como resultado, surgem “percursos” iniciais que se tornam cruciais



para chegar ao verdadeiro percurso que se pretende averiguar e reflectir. Uma simples vontade de falar do percurso de um indivíduo por entre uma cidade diferente que se aproximava, a partir da imagem da tela, revelou-se também numa história dos percursos da arquitectura nessa mesma tela e do indivíduo (e *a cidade*) antes de serem filmados. Da mesma forma que se revelou uma história acompanhada, pontualmente, por outras telas, desta vez pintadas ou gravadas, que acompanhavam ou deixavam a questionar o que se mencionava ao longo do texto.

E tudo isto porque a arquitectura tem o “dom” de nos encaminhar para outros meios artísticos. Não porque a arquitectura, por si só, não se consiga manifestar independentemente. Supostamente a arquitectura até é das artes mais autónomas. No entanto, como arte que é, está constantemente a ser “roubada” pelas restantes artes. Ou não fosse a arquitectura uma arte que se deixa escrever, pintar, ouvir, filmar... Talvez por este motivo esta dissertação se tenha envolvido com outros pontos aparentemente distantes, mas que se confluem e interferem uns com os outros neste curto período que foi a Alemanha de Weimar. Esta explanação é apenas um ponto de partida para outras tantas histórias e percursos que, por mais que se estendam, não deixam de ter a arquitectura como seu fundamento.

#### NOTAS

<sup>1</sup> KRACAUER, Siegfried – *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 2004, p. 5-6.

<sup>2</sup> EISNER, Lotte – *L'Écran Démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, 1952, p. 166.

<sup>3</sup> SPENGLER, Oswald – *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1998, p. 240.

<sup>4</sup> NIETZSCHE, Friedrich – *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, 2010 [1883-1885], p. 284. Tradução “A minha sombra chama-me! Que importa a minha sombra! Que corra atrás de mim – eu fujo-lhe”. In NIETZSCHE, Friedrich - *Assim falou Zarathustra*, 1978, p. 270.

<sup>5</sup> *Apud*: TAFURI, Manfredo – *Architettura Contemporanea*, 1992, p. 87.



## **BIBLIOGRAFIA**



ANDRIOPOULOS, Stefan – Suggestion, hypnosis and crime: Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari (1920). In ISENBERG, N., ed. - Weimar Cinema: An essential guide to classic films of the Era. New York : Columbia University Press, 2009. ISBN 9780231130554. p. 13-32.

ARNHEIM, Rudolf – **Film as Art**. 50th Anniversary edition. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2006. ISBN 0520248376.

AUGÉ, Marc - **Não-lugares : Introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Venda Nova : Bertrand, 1994. ISBN 9722505807.

BAUDELAIRE, Charles – Le peintre de la vie moderne. [Em linha] [Consult. 23 Nov. 2010]Disponível em [http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu\\_29.pdf](http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf).

BAUDSON, Michel – Noves Dinàmiques Socials de la Metròpoli. In DETHIER, Jean ; GUIHEUX, Alain, eds. - Visions Urbanes: Europa 1870-1993. La ciutat de l'artista. La ciutat de l'arquitecte. Barcelona : Centre de Cultura Contemporània de Barcelona ; Madrid : Electa, 1994. ISBN 8481560545. p. 212-15.

BENFATTI, Denio; JUNIOR, Wilson - Expressionismo Cinematográfico, Arquitectura e cidade. [Em linha] [Consult. 23 Nov. 2009] Disponível em <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp44art05.pdf>.

BENJAMIN, Walter – A Modernidade. [Em linha] [Consult. 23 Nov. 2010] Disponível em <http://www.scribd.com/doc/2465690/BENJAMIN-Walter-A-modernidade-e-os-modernos>.

BENJAMIN, Walter – Sobre alguns temas de Baudelaire. [Em linha] [Consult. 23 Nov. 2010]Disponível em <http://www.scribd.com/doc/2465690/BENJAMIN-Walter-A-modernidade-e-os-modernos>.

BENJAMIN, Walter - **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction**. London : Penguin Books, 2008. ISBN 9780141036199.

CHOAY, Françoise - **O Urbanismo: Utopias e Realidades: Uma Antologia**. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo : Editora Perspectiva. 1992. ISBN 8527301016.

COLQUHOUN, Alan - **La arquitectura moderna : una historia desapasionada**. Barcelona : Gustavo Gili, 2005. ISBN 8425219884.

DÖBLIN, Alfred – **Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf**. München : Deutscher Taschenbuch, 2007. ISBN 9783423002950.

DONALD, James - **Imagining the modern city**. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999. ISBN 0816635552.

EISENSTEIN, Sergei - Montage and Architecture. [Em linha] [Consult. 12 Nov. 2010] Disponível em [http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein\\_montage-and-architecture.pdf](http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf).

EISENSTEIN, Sergei - **Nonindifferent nature**. Cambridge : Cambridge University Press, 1987. ISBN 0521324157.

EISNER, Lotte - **L'Écran Démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme**. Paris : Éditions André Bonne, Coll. Encyclopédie du cinema, 1952.

EISNER, Lotte - **Murnau**. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1973. ISBN 0520024257.





EISNER, Lotte – Regresso a Berlim. In RODRIGUES, António, ed. - Cinema e Arquitectura. Lisboa : Cinemateca Portuguesa: Museu do Cinema, 1999. ISBN 9726191750. p. 204-209.

ELSAESSER, Thomas - **Weimar Cinema and after: German's Historical Imaginary**. London : Routledge, 2000. ISBN 041501235X.

FIGUEIRA, Jorge – Noite em Arquitectura. [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2010] Disponível em [http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/JorgeFigueira/a\\_noite\\_em\\_arquitectura.htm](http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/JorgeFigueira/a_noite_em_arquitectura.htm).

FORTUNA, Carlos – Introdução: Sociologia, cultura urbana e globalização. In FORTUNA, Carlos, ed. - Cidade, cultura e globalização: ensaios de sociologia. Oeiras : Celta Editora, 1997. ISBN 9728027788. p. 1-28.

FREUD, Sigmund – A Dinâmica da Transferência. In As obras psicológicas completas de Sigmund Freud (1911-1913): O caso de Schreber : artigos sobre técnica e outros trabalhos. Rio de Janeiro : Imago, 1969. Vol 12. p. 129-143.

FRIES, Heinrich de – Spatial Design in Films (excerpts). In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 183-85.

GLEBER, Anke - **The Art of taking a walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture**. Princeton : Princeton University Press, 1999. ISBN 069100238X.

GUENTHER, Peter – An Introduction to the Expressionist Movement. In German expressionist prints and drawings. Munich : Prestel, 1989. ISBN 3791309595. Vol. 1: Essays. p. 1-37.

GUNNING, Tom - **The films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity**. London : BFI, 2000. ISBN 0851707432.

HAKE, Sabine – **German National Cinema**. New York : Routledge, 2002. ISBN 0415089016.

HAKE, Sabine – Who gets the last laugh?. In ISENBERG, N., ed. - Weimar Cinema: An essential guide to classic films of the Era. New York : Columbia University Press, 2009. ISBN 9780231130554. p. 115-133.

HÄRING, Hugo – Building for Film. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 187-88.

HAYWARD, Susan - **Cinema studies: the key concepts**. 3.<sup>a</sup> ed. Abingdon : Routledge, 2006. ISBN 9780415367820.

HERZOG, Todd – Fritz Lang's M (1931): An open case. In ISENBERG, N., ed. - Weimar Cinema: An essential guide to classic films of the Era. New York : Columbia University Press, 2009. ISBN 9780231130554. p. 291-309.

HILBERSEIMER, Ludwig – Film Opportunities. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 185-86.

HORTA, Ana Carina - 24 steps per second: uma leitura do espaço à luz do cinema. Coimbra : Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2009. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura.



JACOBS, Steven – From *flâneur* to *chauffeur*: driving through cinematic cities. In EMDEN, C.; KEEN, C.; MIDGLEY, D., eds. - Imagining the City: The Art of Urban Living. Oxford : Peter Lang, 2006. (Cultural History and Literary Imagination, Vol. 7). ISBN 3039105329. Vol. 1. p. 213-228.

JORDÃO, Pedro - Celulóide. [Em linha] [Consult. 11 Nov. 2010] Disponível em <http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/PedroJordao/celuloide.htm>.

JORDÃO, Pedro - Olhares Expressionistas. [Em linha] [Consult. 19 Nov. 2009] Disponível em [http://epiderme.blogspot.com/2003\\_12\\_01\\_archive.html](http://epiderme.blogspot.com/2003_12_01_archive.html).

JORGE, José Duarte – Cinema e Arquitectura: Mitologias. In RODRIGUES, António, ed. - Cinema e Arquitectura. Lisboa : Cinemateca Portuguesa: Museu do Cinema, 1999. ISBN 9726191750. p. 44-49.

KAES, Anton – Weimar Cinema: The Predicament of Modernity. In EZRA, Elizabeth, ed. - European Cinema. Oxford : Oxford University Press, 2004. ISBN 0199255717. p. 59-77.

KAUFMANN, F. – The Film Set : A contribution to Artistic Direction. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 182.

KRACAUER, Siegfried – Calico World : The Ufa city in Neubabelsberg. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 191-93.

KRACAUER, Siegfried - **From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film**. New Jersey : Princeton University Press, 2004. ISBN 9780691115191.

KURTZ, Rudolf - **Expressionisme et Cinéma**. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1986. ISBN 2706102799.

KUSTURICA, Emir – *O pai foi em viagem de negócios*. Lisboa : Midas Filmes, 2010. (Extra – Entrevista Emir Kusturica)

LAMPUGNANI, Vittorio Magnano - **Architecture du Vingtième Siècle en Dessins: Utopie et Réalité**. Paris : Philippe Sers éditeur, 1982. ISBN 290405703X.

LANG, Fritz - **M: Protokoll**. Hamburg : Marion von Schröder, 1963.

LE CORBUSIER – **La Charte d'Athènes**. Paris : Minuit, 1957. ISBN 9782020006002.

LE CORBUSIER - **Vers une Architecture**. Paris : Flammarion, 1995. ISBN 208081611X.

LENI, Paul – Architecture in Film. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 188-89.

LENI, Paul – The Superfluous Set Designer. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 190.

L., P. – Das Cabinet des Dr. Caligari. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 50-57.

NEUMANN, Dietrich – Before and after Metropolis: Film and Architecture in search of the modern city. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner.



Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 33-38.

NEUMANN, Dietrich – Der letzte Mann. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 88-91.

NEUMANN, Dietrich – Introduction. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 7-9.

NIETZSCHE, Friedrich – **Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen**. Stuttgart : Reclam, 2010. ISBN 9783150071113.

NIETZSCHE, Friedrich - **Assim falou Zaratustra**. Mira-Sintra : Publicações Europa-América, 1978.

PALMIER, Jean Michel - **L'Expressionnisme et les arts**. Paris : Payot, 1979-1980. ISBN 2228126004. Vol.1: Portrait d'une génération.

PALMIER, Jean Michel - **L'Expressionnisme et les arts**. Paris : Payot, 1979-1980. ISBN 2228126306. Vol.2: Peinture, théâtre, cinema.

PANOFSKY, Erwin – Style and medium in the motion pictures. In VACCHE, Angela Dalle, ed. – The Visual Turn: Classical film theory and art history. New Jersey : Rutgers, The State University, 2003. ISBN 0813531721. p. 69-84.

PARK, Robert E. – The city: suggestions for the investigation of human behaviour in the urban environment. In BURGESS, Ernest W. ; McKENZIE, Roderick D. ; PARK, Robert E. eds.- The city. Chicago : Chicago University Press, 1967. ISBN 0226646114. p. 1-46.

POE, Edgar Allan – The Man of the Crowd. In The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe. New York : Castle Books, 2002. ISBN 0785814531. p. 425-430.

REIMANN, Walter – Film Architecture – Film Architect?!. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 189-90.

REIMANN, Walter – Film Architecture – Today and Tomorrow?. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 193.

RICHTER, Kurt – Contemporary Film Architecture. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 186-87.

RODRIGUES, António – Cinema, Arquitecturas. In RODRIGUES, António, ed. - Cinema e Arquitectura. Lisboa : Cinemateca Portuguesa: Museu do Cinema, 1999. ISBN 9726191750. p. 50-89.

RONCAYOLO, Marcel – Mutacions de l'Espai Urbà: La nova estructura del París Haussmannià. In DETHIER, Jean ; GUIHEUX, Alain, eds. - Visions Urbanes : Europa 1870-1993. La ciutat de l'artista. La ciutat de l'arquitecte. Barcelona : Centre de Cultura Contemporània de Barcelona ; Madrid : Electa, 1994. ISBN 8481560545. p. 56-59.

SADOUL, Georges - **Histoire du Cinéma**. Paris : Flammarion, 1962.

SADOUL, Georges - **Histoire du Cinéma Mondial**. Paris : Flammarion, 1949.



- SALVADO, Luis - *Matou!*. Lisboa : Play Entertainment, 2005. (material acompanhante DVD)
- SCHEUNEMANN, Dietrich, ed. - **Expressionist Film: New Perspectives**. New York : Camden House, 2003. ISBN 1571130683.
- SIMMEL, Georg - A Metrópole e a Vida do Espírito. In FORTUNA, Carlos, ed. - Cidade, cultura e globalização: ensaios de sociologia. Oeiras : Celta Editora, 1997. ISBN 9728027788. p. 31-43.
- SPENGLER, Oswald - **Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte**. München : Beck, 1998. ISBN 3406441963.
- TAFURI, Manfredo - **Projecto e Utopia : Arquitectura e desenvolvimento do capitalismo**. Lisboa : Presença, 1985.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco - **Architettura contemporanea**. Milano : Electa, 1992. ISBN 8843524631.
- TAUT, Bruno - Artistic Film Program. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p. 183.
- TEIXEIRA, Manuel C. - Arquitectura e Cinema. In RODRIGUES, António, ed. - Cinema e Arquitectura. Lisboa : Cinemateca Portuguesa: Museu do Cinema, 1999. ISBN 9726191750. p. 22-43.
- URBANO, Luís - Arquitectura e Cinema: Da câmara Escura a Celebration 34747. Coimbra : Faculdade de Ciências e Tecnologia, 1998. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura.
- VIDLER, Anthony - The Explosion of Space: Architecture and the filmic imaginary. In NEUMANN, Dietrich, ed. - Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich, New York : Prestel, 1996. ISBN 3791316052. p.12-25.
- VIVEIROS, Paulo - **A imagem do cinema: História, Teoria e Estética**. Lisboa : Edições Universitárias Lusófonas, 2003. ISBN 9728296932.
- WARD, Janet - **Weimar Surfaces: Urban visual culture in the 1920s Germany**. Berkeley : University of California Press, 2001. ISBN 9780520222991.
- WARM, Hermann - Gegen die Caligari Legenden. In KAUL, Walter, ed. - Caligari und Caligarismus. Berlin : Deutsche Kinemathek. 1970. Vol. 17.
- WEBBER, A.; WILSON, E. ed. - **Cities in Transition: the moving image and the modern metropolis**. London & New York : Wallflowerpress, 2008. ISBN 9781905674312.
- WEBER, Max - The City. In ROTH, Guenther; WITTICH, Claus, eds. - Economy and Society. Berkeley : University of California Press, 1978. ISBN 0520035003. Vol. 2. p. 1212-1374.
- WEITZ, Eric D. - **Weimar Germany: Promise and Tragedy**. Princeton : Princeton University Press, 2007. ISBN 069101695X.
- WOLF, Norbert - **Expressionismo**. Köln : Taschen GmbH, 2004. ISBN 3822832960.





## **FILMOGRAFIA**



## PRINCIPAL

### *Das Cabinet des Dr. Caligari* | O Gabinete do Dr. Caligari

Decla-Bioscop, estreia a 27 Fevereiro 1920 em Berlim

Realizador: Robert Wiene

Produtores: Erich Pommer e Rudolph Meinert

Argumento: Carl Mayer e Hans Janowitz

Baseado numa história de Hans Janowitz

Cenário: Walter Reimann, Walter Röhrig e Hermann Warm

Câmara: Willy Hameister

Realizador assistente: Rochus Gliese

Banda sonora: Giuseppe Becce

Elenco: Werner Krauss (Dr. Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Feher (Francis), Lil Dagover (Jane Olfen), Hans Heinz von Twardowski (Alan), Rudolf Letinger (Dr. Olsen) e Rudolf Klein-Rogge (criminoso)

### *Der letzte Mann* | O Último dos Homens

Ufa, estreia a 23 Dezembro 1924 em Berlim

Realizador: F.W.Murnau

Produtor: Erich Pommer

Argumento: Carl Mayer

Cenário: Robert Herlth e Walter Röhrig

Câmara: Karl Freund

Banda sonora: Giuseppe Becce

Elenco: Emil Jannings (porteiro do hotel), Mary Delschaft (filha do porteiro), Max Hiller (noivo da sobrinha), Emile Kurz (tia da sobrinha), Hans Unterkircher (gerente do hotel)

### *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* | Matou!

Nero-Film, estreia a 11 de Maio 1931 em Berlim

Realizador: Fritz Lang

Produtor: Seymour Nebenzahl Argumento: Thea von Harbou e Fritz Lang

Cenário: Emil Hasler

Câmara: Fritz Arno Wagner

Montagem: Paul Falkenberg

Elenco: Peter Lorre (Hans Beckert), Ellen Widmann (senhora Beckmann), Inge Landgut (Elsie Beckmann), Otto Wernicke (detective Karl Lohmann), Theodor Loos (detective Groeber), Gustaf Gründgens (Schränker), Friedrich Gnaß (Franz, o ladrão), Fritz Odemar (o vigarista), Paul Kemp (carteirista), Theo Linggen (subordinador), Rudolf Blümner (defensor de Beckert), Georg John (cego), Franz Stein (ministro), Ernst Stahl-Nachbaur (chefe de polícia), Gerhard Bienert (secretária), Karl Platen (Damowitz, o segurança nocturno) e Rosa Valetti (Elisabeth Winkler, senhoria de Beckert)



## SECUNDÁRIA

*Der Student von Prag* (Paul Wegener e Stellan Rye, 1913)  
*Der Andere* (Max Mack, 1913)  
*Der Golem* (Paul Wegener e Henrik Galeen, 1915)  
*Homunculus* (Otto Rippert, 1916)  
*Genuine: Die Tragödie eines seltsamen Hauses* (Robert Wiene, 1920)  
*Der Golem: wie er in die Welt kam* (Paul Wegener e Carl Boese, 1920)  
*Algol* (Hans Werckmeister, 1920)  
*Von Morgens bis Mitternachts* (Karlheinz Martin, 1920)  
*Der müde Tod* (Fritz Lang, 1921)  
*Hintertreppe* (Paul Leni e Leopold Jessner, 1921)  
*Scherben* (Lupu Pick, 1921)  
*Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (F.W. Murnau, 1922)  
*Vanina oder die Galgenhochzeit* (Arthur von Gerlach, 1922)  
*Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit* (Fritz Lang, 1922)  
*Die Straße* (Karl Grune, 1923)  
*Schatten: eine nächtliche Halluzination* (Arthur Robinson, 1923)  
*Tragödie der Liebe* (Joe May, 1923)  
*Das Wachsfigurenkabinett* (Paul Leni, 1924)  
*Die Nibelungen* (Fritz Lang, 1924)  
*Sylvester* (Lupu Pick, 1924)  
*Die freudlose Gasse* (G. W. Pabst, 1925)  
*Faust* (F. W. Murnau, 1926)  
*Metropolis* (Fritz Lang, 1926)  
*Sunrise*, (F. W. Murnau, 1927) (Americano)  
*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walther Ruttmann, 1927)  
*Die Liebe der Jeanne Ney* (G. W. Pabst, 1927)  
*Asphalt* (Joe May, 1929)  
*Die Nacht gehört uns* (Carl Froelich e Henry Roussel, 1929)  
*Melodie des Herzens* (Hanns Schwarz, 1929)  
*Atlantic* (E. A. Dupont, 1929) (Britânico)  
*Tagebuch einer Verlorenen* (G. W. Pabst, 1929)  
*Die Büchse der Pandora* (G. W. Pabst, 1929)  
*Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (Phil Jutzi, 1929)  
*Der Blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930)  
*Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak e Edgar G. Ulmer, 1930)  
*Berlin Alexanderplatz* (Phil Jutzi, 1931)  
*Kuhle Wamp oder Wem gehört die Welt?* (Slatan Dudow, 1932)



