

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

MATHEUS JERONYMO NASCIMENTO

DAS TELAS PARA AS TELAS: Reverberações do Expressionismo Alemão

Juiz de Fora

2023

MATHEUS JERONYMO NASCIMENTO

Das Telas para as Telas: Reverberações do Expressionismo Alemão

Trabalho de Conclusão apresentado ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Professora Doutora Patricia Ferreira Moreno

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Nascimento, Matheus Jeronymo.

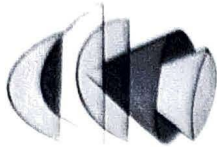
Das Telas para as Telas : Reverberações do Expressionismo Alemão / Matheus Jeronymo Nascimento. -- 2023.

69 p.

Orientadora: Patricia Ferreira Moreno

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2023.

1. Expressionismo Alemão. 2. Cinema. 3. O Gabinete do Doutor Caligari. 4. Audiovisual. 5. Artes. I. Moreno, Patricia Ferreira, orient.
II. Título.



Bacharelado em
Cinema e Audiovisual



ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos 20 dias do mês de Janeiro do ano de 2023, às 14:00 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) Mathews Jeronymo Nascimento matrícula 201506135B, tendo como título Das telas para as telas: Reversões do

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Prof. Dra. PATRICIA FERREIRA MORENO, UFJF

orientador(a), (nome, titulação e instituição)

Professor(a)

Professora Dra. Renata Maia Lopez, UFJF

examinador(a), (nome, titulação e instituição)

Professor(a)

Prof. Dr. Rogério Terra Júnior, UFJF

examinador(a). (nome, titulação e instituição)

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado

APROVADO () REPROVADO. Com nota 95 (ótima e cinco)

Eu, Patricia Ferreira Moreno, Professor(a) – Orientador(a), lavrei a

presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora,

comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

Patricia Ferreira Moreno
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – ORIENTADOR(A)

Rogério Terra Jr.
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

Dedico este trabalho aos estudantes que, assim como eu, saíram de suas casas em busca de um sonho. Trabalharam arduamente para se manterem em uma cidade desconhecida, longe da família. Perderam noites de sono, conciliaram trabalho e estudos, na esperança de um futuro melhor.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço ao Matheus criança. Etapa por etapa, ele me ensinou e ensina, me dá forças para continuar na minha caminhada diária em busca de meus objetivos e, mesmo com as quedas, me faz lembrar que sonhar é preciso e realizar é relativo. Cheguei até aqui graças a ele, que sonhou há muitos anos com este momento. Se eu pudesse dizer algo para o meu eu criança, apenas diria “Obrigado!”.

Agradeço imensamente minha mãe, Patrícia, por me apoiar e estar comigo em todos os momentos. Na intenção de medir este amor, descobri que ele é imensurável; por me mostrar que as dificuldades são passageiras, e sempre estar disposta a mostrar seu lado mais otimista – mesmo que em tempos difíceis – para que eu possa ter coragem e força para seguir em frente. Meu amado pai, Agnaldo Luiz – mais conhecido pelo seu nome artístico: Billy Nascimento –, foi quem me proporcionou o primeiro contato com o audiovisual e quem me incentiva profissionalmente, com conselhos de quem pôde viver a indústria audiovisual dos anos 80 e 90. Sou infinitamente grato por isso. Não poderia deixar de citar minha icônica avó Maria e meu querido avô Israel (*in memoriam*), os quais sempre me deram amor, carinho, apoio e boas risadas.

Agradeço a minha família, pelo carinho e apoio nos momentos em que a distância e a saudade falaram alto, por estarem cuidando dos que amo enquanto estou longe. Agradeço, em especial, minha prima Ana Carolina, pela paciência em me escutar e ler meus desabafos acadêmicos e, acima de tudo, ser a minha principal referência a qual me espelho na vida acadêmica.

Tenho muito o que agradecer às minhas amigas (Ágatha Luísa, Beatriz e Victória), por serem minha família em Juiz de Fora e me proporcionarem momentos inesquecíveis.

Um agradecimento mais que especial para Maria Isabela, minha amiga-irmã. Alguém que, posso dizer sem sombra de dúvidas, esteve ao meu lado nos momentos bons e ruins, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença. Obrigado por fazer parte deste processo tão importante. Pelos dias juntos enquanto escrevíamos nossos respectivos trabalhos, pelo apoio que sempre tivemos um com o outro, por todas as

vezes em que unimos nossas forças em prol da conquista um do outro. Esta vitória é nossa!

Agradeço também a Deus, Santa Ana e aos guias de luz que me acompanham, me ensinam e me protegem, em especial o Senhor Zé Pelintra das Almas e a Dona Maria Navalha do Cais, os quais me ensinaram que para aprendermos a navegar, é preciso enfrentar mares turbulentos.

Muito obrigado, Matheus Antônio, pelo carinho e por todo apoio e ajuda ao longo deste trabalho. Por estar sempre disposto a me ajudar, via vídeo chamada, independente do horário. Suas dicas e correções valiosas foram essenciais para a execução deste trabalho.

Agradeço a amiga Gabriele Theodoro, pelo apoio e incentivo, pelos abraços e momentos os quais se propôs a ler meu trabalho incansáveis vezes, sempre com entusiasmo e boa vontade.

Aos meus professores e professoras dos ensinamentos fundamental e médio, em especial as professoras Carmen Gil, Ana Luísa da Costa e Glaucia Caire, muito obrigado por exercerem com maestria uma das tarefas mais difíceis: educar. Graças a vocês, hoje estou a caminho do meu diploma de Bacharel em Cinema e Audiovisual. Essa conquista é, também, de vocês!

Agradeço aos professores e professoras que me acompanharam ao longo da minha graduação, em especial duas pessoas: minha orientadora Prof^a Dr^a Patricia F. Moreno, por ter acreditado em mim e no meu tema, além de não ter desistido e me apoiado fielmente; ao Prof. Dr. Felipe C. Muanis, por sua grande ajuda em relação à bibliografia e incentivo perante a carreira acadêmica.

Agradeço aos funcionários da Universidade Federal de Juiz de Fora, os quais colaboram para o bom funcionamento da instituição.

À todos aqueles que aqui não foram citados mas, de alguma forma, contribuíram em minha trajetória: Muito obrigado!

RESUMO

O presente trabalho visa pesquisar sobre o Expressionismo Alemão, movimento do início do século XX, que influenciou o campo das artes, música, literatura, teatro e cinema. No intuito de discutir sobre a reverberação do movimento na indústria cinematográfica, esta pesquisa priorizou por estudar o recorte do campo da pintura e cinema, explicitando principais características e acontecimentos importantes. Como embasamento histórico e teórico, relata a trajetória dos grupos *Die Blaue Reiter* e *Die Brücke*, assim como o surgimento do cinema na Alemanha e seus desdobramentos. Como objeto de análise, foram utilizados o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e obras pintadas por artistas expressionistas, concluídas até o final dos anos 1920. Por fim, é mostrado um recorte de filmes e videoclipes, os quais possuem elementos que associam-se ao Expressionismo Alemão, sendo assim, este estudo tende a enfatizar a importância e influência exercida pelo movimento, através de análises e comparações, sendo elas pictóricas ou temáticas.

Palavras-chave: Expressionismo Alemão. Cinema. Caligari. Audiovisual. Artes.

ABSTRACT

The present work aims to research German Expressionism, a movement from the beginning of the 20th century, which influenced the field of arts, music, literature, theater, and cinema. To discuss the reverberation of the movement in the cinematography industry, this research prioritized studying the field of painting and cinema, explaining the main characteristics and important events. As a historical and theoretical basis, it reports the trajectory of the *Die Blaue Reiter* and *Die Brücke* groups, as well as the emergence of cinema in Germany and its development. As an object of analysis, the movie *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) and works painted by expressionist artists, completed by the end of the 1920s. Finally, a clipping of films and video clips is shown, which have elements associated to German Expressionism, therefore, this study tends to emphasize the importance and influence exercised by the movement, through analyzes and comparisons, whether pictorial or thematic.

Keywords: German Expressionism. Cinema. Caligari. Audiovisual. Arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01 – Quadro Liegender Akt vor Spiegel (1909-10), Ernst Ludwig Kirchner. 18	
Imagem 02 – Quadro Badende am Moritzburg (1909-26), Ernst Ludwig Kirchner....24	
Imagem 03 – Quadro Blaues Pferde I (1911), Franz Marc.....30	
Imagem 04 – Cartaz de O Gabinete do Dr. Caligari (s.d.).....43	
Imagem 05 – Quadro Nollendorfplatz (1912), Ernst Ludwig Kirchner.....46	
Imagem 06 – Fotograma do filme O Gabinete do Dr. Caligari (1920), Robert Wiene.....46	
Imagem 07 – Quadro Portrait of the Dancer Aleksandr Sakharov (1909), Alexej von Jawlansky.....48	
Imagem 08 – Fotograma do filme O Gabinete do Dr. Caligari (1920), Robert Wiene.....48	
Imagem 09 – Comparação entre o quadro Portrait of the Dancer Aleksandr Sakharov e fotograma do filme O Gabinete do Dr. Caligari.....48	
Imagem 10 – Fotograma do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), Robert Wiene.....49	
Imagem 11 – Fotograma do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), Robert Wiene, com demarcação feita pelo autor.....49	
Imagem 12 – Fotograma do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), Robert Wiene.....50	
Imagem 13 – Fotograma do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), Robert Wiene, com demarcação feita pelo autor.....50	
Imagem 14 – Fotograma do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), Robert Wiene.....51	
Imagem 15 – Fotograma do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), Robert Wiene.....52	
Imagem 16 – Quadro Frankfurter Dom (1926), Ernst Ludwig Kirchner.....53	

Imagem 17 – Fotograma do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), Robert Wiene.....	53
Imagem 18 – Quadro Houses at Night (1912), Karl Schmidt-Rottluff.....	54
Imagem 19 – Fotograma do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), Robert Wiene, com demarcação feita pelo autor.....	54
Imagem 20 – Fotograma do filme <i>A Noiva Cadáver</i> (2005), Tim Burton.....	55
Imagem 21 – Fotograma do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), Robert Wiene.....	55
Imagem 22 – Fotograma do filme <i>A Noiva Cadáver</i> (2005), Tim Burton.....	55
Imagem 23 – Fotograma do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920), Robert Wiene.....	55
Imagem 24 – Fotograma do filme <i>O Farol</i> (2020), Robert Eggers.....	56
Imagem 25 – Fotograma do filme <i>O Farol</i> (2020), Robert Eggers.....	56
Imagem 26 – Fotograma do filme <i>Batman</i> (2022), Matt Reeves.....	57
Imagem 27 – Fotograma do filme <i>Batman</i> (2022), Matt Reeves.....	57
Imagem 28 – Fotograma do filme <i>Batman</i> (1989), Tim Burton.....	58
Imagem 29 – Fotograma do filme <i>Batman</i> (1989), Tim Burton.....	58
Imagem 30 – Fotograma do filme <i>Harry Potter e a Pedra Filosofal</i> (2001), Chris Columbus.....	58
Imagem 31 – Fotograma do filme <i>Harry Potter e a Pedra Filosofal</i> (2001), Chris Columbus.....	59
Imagem 32 – Foto de divulgação do álbum <i>Blue Lips</i> (2017), Tove Lo.....	60
Imagem 33 – <i>Female Nude</i> (1910), Egon Schiele.....	60
Imagem 34 – Fotograma do videoclipe <i>Parfum</i> (2021), LEA.....	61
Imagem 35 – Fotogramas do videoclipe <i>Schwarz</i> (2021), LEA X Casper.....	62
Imagem 36 – Fotograma do videoclipe <i>Schwarz</i> (2021), LEA X Casper.....	62

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	EXPRESSIONISMO ALEMÃO: DO PRIMITIVO AO EXPRESSIVO	16
3	EXPRESSIONISMO NA PINTURA	20
3.1	<i>DIE BRÜCKE</i> E A LIBERTAÇÃO DO ARTISTA.....	22
3.2	<i>DER BLAUE REITER</i> E O EFEITO DA COR.....	26
4	CINEMA ALEMÃO	32
4.1	PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL E O CINEMA ALEMÃO.....	35
4.2	CINEMA ALEMÃO NO PÓS-GUERRA.....	38
4.3	CALIGARI E O EXPRESSIONISMO NO CINEMA.....	41
5	ANÁLISE	46
5.1	REVERBERAÇÕES DO EXPRESSIONISMO NO AUDIOVISUAL ATUAL.....	54
6	CONCLUSÃO	63
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66
	REFERÊNCIA AUDIOVISUAL.....	68

1. INTRODUÇÃO

Não me recordo ao certo quando tomei gosto pelo cinema, pois é algo que carrego desde criança. Talvez pela proximidade que tive com o audiovisual desde muito novo, já que meu pai trabalhou na indústria cinematográfica e televisiva durante quase toda sua vida. A decisão de cursar cinema pode ter surgido daí.

Em 2014, ao fazer uma busca no Google com o nome do cantor e líder da banda estadunidense *Foster The People*, Mark Foster, erroneamente digitei “Mark Forster”. Este simples erro me direcionou para resultados relacionados a um cantor alemão. Por curiosidade, ouvi a canção “*Au Revoir*” que havia acabado de ser lançada pelo então Mark Forster. Tomei enorme gosto por músicas alemães, principalmente o Pop Alemão. Pela facilidade e gosto por idiomas, decidi aprender sozinho, por falta de recursos financeiros, a língua alemã. Até a finalização do presente trabalho, ainda me encontro no nível A1.

Durante a faculdade, as disciplinas de História da Arte e História do Cinema ganharam um lugar privilegiado em minha memória, visto que fui monitor em duas disciplinas: Arte e História I, ministrado pela Prof^ª. Dr^ª. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago; História e Estética do Cinema II, ministrado pelo Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis. O estudo da história, ligado ao campo das artes, se fez presente ao longo do curso. Surge então, a vontade de pesquisar mais sobre os temas e, além disso, trazer exemplos da atualidade que possuem características presente nas temáticas ali estudadas, no intuito de abordar uma didática que aproxime estudante e tema estudado, eliminando a barreira do tempo.

Após uma primeira escolha de tema – totalmente errônea –, decidi mudar e estudar algo que eu gostasse e, de alguma forma, fizesse parte da minha vida num modo geral. Algo que, além do trabalho, me gerasse prazer e curiosidade de ir cada vez mais a fundo na pesquisa. Além do gosto pessoal, vejo nesta pesquisa uma forma de exaltar a influência artística e cinematográfica que o movimento possui, ainda no século XXI. Em comparação à elementos de obras atuais, busco mostrar pontos expressionistas que repercutem e inspiram profissionais do meio artístico, além de manter viva a memória deste tão importante movimento.

As análises presentes nesta pesquisa tiveram como base a metodologia de análise da escritora, historiadora e crítica de arte Isabela Nogueira. Sendo o artigo “Cinema e Pintura: imagem cinematográfica e expressão plástica” como o principal

método de pesquisa e análise, onde a autora explora a semelhança e enquadramento das pinturas com *frames* de filmes.

Neste trabalho, o intuito foi analisar as obras, presentes nesta pesquisa, a partir de suas semelhanças pictóricas e temáticas.

O Capítulo 1 é reservado à abordagem dos estímulos para esta pesquisa, bem como o método de análise e organização dos temas e recortes abordados.

O Capítulo 2 é reservado a um breve recorte histórico do surgimento e aspirações do Expressionismo.

O Capítulo 3 aborda o Expressionismo na pintura, assim como relata seus aspectos históricos e temáticos, além de relatar aspectos dos grupos expressionistas *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*.

O Capítulo 4 é composto pelo histórico do cinema alemão, com o foco especial no filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

O Capítulo 5 é reservado à análise de caso, entre o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* e pinturas expressionistas, através do uso de imagens e fotogramas. Aborda, também, exemplos de obras atuais que conversem com o expressionismo.

O Capítulo 6 é desenvolvido a partir das conclusões obtidas a partir desta pesquisa.

2. EXPRESSIONISMO ALEMÃO: DO PRIMITIVO AO EXPRESSIVO

Na busca da relação homem e mundo, o movimento expressionista teve seu surgimento no início do século XX, mas, algumas décadas antes, ainda na Era Guilhermina (1871-1914) pensadores e artistas já plantavam ali a semente que, mais tarde, viria ser as raízes do movimento.

Não se pode excluir a questão do preconceito contra os judeus, o que futuramente, acarretaria o nazismo. Entusiastas, linguistas e sociólogos estabeleceram, de acordo com diferentes critérios arbitrários e subjetivos que, a “raça indo-européia” seria superior a “raça semita” – composta por judeus – e, perante a industrialização concomitante à deterioração das condições de vida europeias, os judeus eram tidos como “inimigos da raça humana” segundo Charles Faurier, assim como o doutor em medicina William Frederic Edwards, fundador da Sociedade Etnológica de Paris, em 1839, supõe que as “raças africana e oceânica” como as mais primitivas e inferiores das raças, pois considerava que a falta de industrialização e, contato extremo com a natureza as tornava mais primitivas, sendo assim, taxadas de “não desenvolvidas” perante a visão europeia.

A ideia de “primitivo” abordada é de acordo com as referências bibliográficas usadas, pois o “primitivo” em questão, se trata da visão europeia, que rotulava nações extracontinentais como sendo menos desenvolvidas e rurais, por conta do seu grande contato com a natureza.

O Império Alemão sob o poder de Guilherme II trouxe a industrialização massiva, ao mesmo tempo, a urbanização dos grandes centros. Em apenas quarenta anos, dois terços que viviam em zonas rurais migraram para a vida urbana, afirma Charles Harrison (1993). Em contrapartida à industrialização, têm-se uma drástica mudança na vida cultural, social e econômica alemães, com isso, o distanciamento do campo, trazendo ao ser-humano um condicionamento monótono, cuja busca por estímulos sensoriais torna-se algo constante por ser, cada vez mais, insatisfatório.

Em *Die Großstädte und das Geistesleben (A metrópole e a vida mental)*, publicado em 1903 por George Simmel, a discussão sobre a cultura de massa nos revela uma carência causada pelos problemas da vida urbana. O sentimento e necessidade de regresso ao campo é de comum senso em até mesmo grupos distintos. “Na virada do século, o processo de industrialização e expansão urbana contribuíram para aumentar os sentimentos de antiurbanismo entre os alemães, tanto

à esquerda quanto à direita do espectro político” (HARRISON et alii, 1993, p. 35). Pouco antes de Simmel, os escritos de Nietzsche já explicitavam os males de uma nova era industrial, tendo sua obra *Assim Falava Zaratustra* (1883) como um dos principais incentivos à busca por novas liberdades perante a sociedade vigente, discurso principal feito pela *Kulturkritik* (crítica cultural), buscando formas de “primitivismo”.

Essa hostilidade à cultura industrial urbana costumava ser acompanhada por uma visão exaltada das comunidades camponesas nativas. [...] O termo (*Kulturkritik*) era usado vagamente para descrever uma forma aberta ou indireta de crítica intelectual, derivada com frequência de fontes politicamente diversas (HARRISON et alii, 1993, p.35)

A busca do “primitivo” associava-se diretamente à execução artística em forma de instinto, a fuga dos centros urbanos em direção aos campos, religar-se à natureza, trazendo de volta os laços entre homem e mundo perdidos em meio à urbanização, reviver o sentido prático ao invés de apenas o teórico. O termo “primitivo” foi considerado moderno para os franceses, visto que, seu intuito era a arte decorativa, logo, para Heckel e Kirchner – alemães –, o decorativo em seus ateliês possuía influências primitivas, ou seja, a busca pela vida rural “A metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai” (SIMMEL, 1973 [1902], p.12).

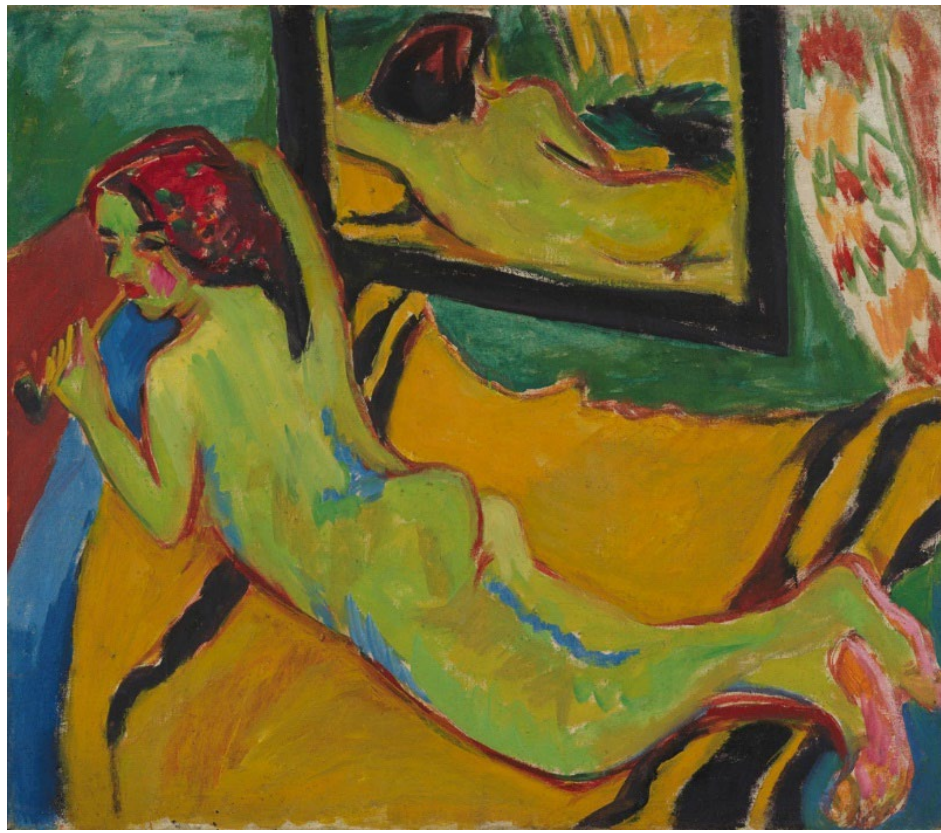
As correntes *Kulturkritik* influenciaram diretamente a criação da comunidade de artistas de *Worpswede* na década de 1890, grupo este que praticava o culto de “ir embora”, ou seja, “de deixar os centros urbanos e suas instituições artísticas em favor de comunidades rurais de artistas, era uma característica importante tanto da arte de vanguarda como de formas de vida artísticas mais tradicionais.” (HARRISON et alii, 1993, p. 34). O culto do “Volk”, definido pelos alemães como um culto à vida camponesa alemã nativa, tornou-se de grande importância para estes artistas, pois, mesmo trazendo esteticamente características ainda que academicistas para a arte, buscavam objetos de inspiração na natureza e na vida simples rural.

A filosofia romântica oitocentista alemã foi recuperada, juntamente com o legado da *Kulturkritik* e os escritos de Nietzsche, foi um estímulo aos artistas por buscarem “novas liberdades”. Dava-se ênfase ao papel do artista como indivíduo na busca da sua liberdade criativa, fugindo de regras academicistas as quais engessavam os sentimentos e emoções artísticas.

Em termos acadêmicos da época, esse modo de pintar revelava uma falta de competência, uma técnica tosca e inacabada. Mas para aqueles que usaram depois o termo “expressionista”, ele era avaliado segundo outros critérios. Era visto como expressivo de muito mais do que o tema representado; era visto como uma prova clara do envolvimento físico e emocional do artista com o *médium*, de uma rejeição de formas sofisticadas de competência artística em busca da expressão direta dos sentimentos ou emoções do artista na tela. (HARRISON, Charles *et alii*, 1993, p.63)

A retomada do nu torna-se assunto em debates culturais e estéticos, uma reivindicação à liberação sexual e atividades antiburguesas. O nu feminino, agora não mais em poses de odaliscas, reclinadas e com corpos esculturais, mas, em formas mais pontiagudas, pinceladas rápidas e cores não-naturais vibrantes. Em *Liegender Akt vor Spiegel* (Nu reclinado diante do espelho), 1909-10, de Ernst Ludwig Kirchner, é possível ver que o reflexo do corpo não condiz com a realidade, logo, trazendo a ideia de pinceladas rápidas, não se preocupando com uma “representação fotogênica” da cena e sim, com o sentimento e instinto sentidos no momento da pintura.

IMAGEM 1: *Liegender Akt vor Spiegel*, 1909-10, Ernst Ludwig Kirchner



Fonte: Brücke Museum¹

¹ Disponível em: < <https://www.bruecke-museum.de/en/sammlung/werke/61616/liegender-akt-vor-spiegel/various-answers/> > acesso em 24 de outubro de 2022

Ainda que, a busca pelo “primitivo” remeta-se ao campo, sendo a fuga dos grandes centros urbanos, a predominância da cor verde, até mesmo no tom de pele, remete a esta noção de retomada à natureza, a ligação entre o ser-humano e o natural. No canto superior direito, há uma cortina, ao lado do espelho, cuja estampa traz formas “primitivas” oriundas de manifestações artísticas africanas. Estas cortinas são comuns em obras de Kirchner, visto que, elas foram parte de seu ateliê. “Os motivos decorativos nas cortinas e no fundo de *Banhistas num quarto* e em *Nu em Pé* são influenciados por objetos africanos e da Oceania” (HARRISON *et alii* 1997, p.73). A partir destas inspirações, surge a arte expressionista (ou Expressionismo), resumido como “um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês dos *fauves* (“feras”) e o movimento alemão *Die Brücke* (“A Ponte”).” (ARGAN, 1992, p. 227). Ambos no ano de 1905, estes movimentos foram de contramão ao Impressionismo. Curioso é que esta aversão foi gerada no cerne do próprio movimento impressionista. Segundo Giulio Carlo Argan (1988), essa rejeição se dá como consciência e superação do caráter sensorial, manifestada ao final do século XIX com Toulouse Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor. Lembrando que, estes cinco artistas agora citados não são considerados expressionistas, são pós-impressionistas. Estes artistas são precursores do expressionismo e seus derivados, logo, é perceptível em suas artes alguns sinais do que virá ser o movimento mais tarde.

Os costumes de culto ao campo, remete-se também as tradições pagãs, muito comuns no norte europeu. Logo, a busca da espiritualidade através da natureza vem de costumes antes praticados por populações rurais alemãs.

De acordo com o artigo “A Representação de Cristo no Expressionismo Alemão”, escrito por Etienne Alfred Higuét, nunca houve uma escola e, muito menos, um movimento expressionista bem estruturado. “O movimento é uma insurreição, uma revolta, cuja busca formal expressa com toda a força o tormento interior do artista” (HIGUET, 2014). Não houve um manifesto único, logo, cada grupo – assim como cada artista – fazia suas próprias técnicas e traziam sua essência, a única “regra” era o ato de se expressar.

3. EXPRESSIONISMO NA PINTURA

Em sua carta, *Jahre der Kämpfe* (Anos de Luta), 1902-1914, Emil Nolde, escreve sobre o quão insatisfeito estava com seu modo de pintar e desenhar, em 1909, imitando a natureza. Dizia ser algo pronto a uma ou duas pinceladas “As técnicas do Impressionismo pareciam-me apenas um caminho já trilhado, e não uma meta capaz de satisfazer-me” (NOLDE *apud* CHIPPI, 2002, p. 143). Este relato inicia uma de suas cartas, publicada em sua autobiografia, carta esta que expressa seu sentimento de desejo de ruptura por algo novo, simples e concentrado. Uma forma de pintar a qual não buscasse a forma original como é dada pela natureza, porém, buscar o íntimo do artista expresso sobre a tela.

Pouco antes de pintar *A Última Ceia* (1909), Nolde havia ficado enfermo em decorrência à ingestão de água poluída. Este acontecimento foi uma de suas inspirações para pintar alguns de seus quadros, alegando que ainda possuía “época de grande criatividade a ser vivida”. Após sua recuperação, deu início ao quadro, com finos traços de lápis, fortes e precisos. Desenhou em uma tela, sem nenhum modelo natural a sua volta, o Salvador e seus doze apóstolos. “Sem nenhuma intenção, conhecimento ou reflexão, eu cedera a um desejo irresistível de representar a espiritualidade, a religião e a interioridade profundas. [...] Cristo com uma expressão Santificada, transfigurada, totalmente absorto, cercado por seus discípulos, todos profundamente emocionados” (NOLDE *apud* CHIPPI, 2002, p. 144).

Nolde aponta que o efeito de sua arte sobre as pessoas simples era mais gratificante do que sobre pessoas “civilizadas”, segundo suas próprias palavras sendo como pessoas “corrompidas pelo brilho superficial da cidade”. As críticas feitas por pessoas simples eram de porquê tal personagem possuir um rosto em uma pintura e outro completamente diferente em outra, logo, aqueles que eram “civilizados” começaram a julgar sua arte como “escárnio” e “blasfêmia”, e completa dizendo em sua autobiografia “Tais pessoas, habituadas à amenidade e à doçura dos quadros bíblicos da arte da Renascença italiana e alemã, mostravam-se hostis ao profundo ardor de meus quadros” (NOLDE *apud* CHIPPI, 2002, p. 145)

As primeiras sentenças introdutórias sobre a arte grega e a arte de Rafael provavelmente parecerão terem sido formuladas com certa levandade. Mas isso não é verdade. Um pintor sempre expressa abertamente sua opinião? Os assírios e os egípcios, ao lado dos antigos gregos, possuíam um forte senso plástico. Mas veio a época

das poses belas e agradáveis, dos diversos membros, da representação indistinta dos rostos e corpos de homens e mulheres, de sorte que se tornou necessária a marca do sexo para se identificar o homem ou a mulher. Era uma época de terrível decadência. Embora desde então os estetas tenham sustentado o contrário. (NOLDE apud CHIPP, 2002, p 149)

Kandinsky sugere que a questão da forma torna prejudicial o processo de criação do artista, pois torna-se uma cópia sistematizada forjando obras e, a própria natureza, pois “isso só ocorre se o ‘artista’ precisar dessas formas alheias, sem uma necessidade interior, criando assim uma obra de aparência, destituída de vida, morta.” (KANDISNKY *apud* CHIPP, 2002, p.165). Kandinsky defende que, o realismo se dá a partir da abstração e vice-versa, pois esta abstração é o impulso interno do artista que o faz, logo, esta abstração é a realidade para tal artista. A forma em questão, não pode ser fidedigna ao mundo real pois, desta maneira, a torna uma cópia daquilo que já foi produzindo, reduzindo então o fazer artístico, fugindo do que é real ao ver artístico: “Quando o artista, para exprimir seus impulsos e vivências interiores, se vale de uma ou de várias formas ‘alheias’, que correspondem a uma verdade interior, ele nada mais faz que exercer seu direito de utilizar toda e qualquer forma que lhe seja *interiormente necessária*” (KANDISNKY *apud* CHIPP, 2002, p.165).

Assim como outros artistas expressionistas, Kandinsky defende que as formas são multifacetadas pois, há a possibilidade de nelas descobrir-se diversas representações e propriedades. Um aspecto que, todavia, o serve de inspiração, são os desenhos infantis – livres de conceitos estéticos e aspectos composicionais – que exprimem o interior e sutileza de quem o faz, para ele “Há nas crianças uma forma enorme, inconsciente, que aqui se expressa e coloca as obras das crianças em pé de igualdade (e por vezes até em posição de superioridade!) com as dos adultos.” (KANDISNKY *apud* CHIPP, p.166).

Kokoschka por sua vez, dá voz às visões, pois elas são o reflexo da consciência, esta que é puramente impulso e emoção “pois a consciência escolhe entre as formas que para ela fluem e, também arbitrariamente, se abstém de fazê-lo.” (KOKOSCHKA *apud* CHIPP, 2002, p. 172). A consciência e imaginação estão lado a lado e, para cada um, a imaginação de mudo torna-se íntima e única de acordo com a vivência do ser humano. Kokoschka busca, em suas obras, imprimir o íntimo de sua imaginação, a qual a visão depende desta para existir, uma vez que, vemos aquilo

que já está configurado em nossa mente e temos a visão que nosso cérebro produz das coisas, graças à consciência.

Dado estes relatos, presentes em cartas e textos escritos pelos artistas antes citados, é possível concluir que o Expressionismo Alemão se dá entre diversos paradigmas presentes na sociedade e pensamento filosófico perante a arte e, logo, o artista é quem irá ditar seus parâmetros do fazer artístico de acordo com seu mais íntimo pensamento. O que todos eles possuem em comum é o desejo de rompimento com as estéticas antes estabelecidas pela arte no parâmetro de representação e fazer artístico.

O movimento expressionista na pintura é, de fato, algo que busca não só a estética em si, mas, o traduzir o mais íntimo sentimento e desejo em pinceladas, encontrar a fuga da vida urbana, rumo a um encontro com a natureza e suas raízes. É buscar na representação artística o que há de mais “primitivo” e singelo no ser humano: o sentimento em relação ao entorno, a sintetização do olhar e consciência artística e, por fim, a expressão através do fazer artístico. É tangível, também, um idealismo formal, onde percebe-se a presença de alto contraste nas obras, junto a distorções nas formas.

3.1. *Die Brücke* e a Libertação do Artista

Bleyl e Kirchner conheceram-se em Dresden, posteriormente Heckel juntou-se a eles, trazendo consigo Schmidt-Rottluff. Começaram então a trabalhar juntos no ateliê de Kirchner, onde puderam estudar a base das artes visuais – o nu –, trazendo com ele a sua base na liberdade natural. Sendo os artistas fontes de inspiração um para o outro, “Dos desenhos executados sobre esta base nasceu em todos o sentimento comum de extrair da vida o impulso para a criação e de subordinar-se à experiência direta.” (KIRCHNER *apud* CHIPPEL, 2002, p.174)

No ano de 1905, é criado o grupo *Die Brücke* (A Ponte), sendo assim, o marco inicial do movimento expressionista alemão. Em busca de novos ideais artísticos, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl e Karl Schimdt-Rottluff, os quais eram

estudantes de arquitetura na *Technische Universität Dresden* (Universidade Técnica de Dresden), se uniram em prol de novas estéticas e vivências artísticas.

Uma das inspirações para o nome do grupo, foram as pontes que ligam os dois lados da cidade de Dresden, cortada pelo Rio Elba, conhecida também como “Florença do Norte”, “A Ponte significa a passagem de uma beira à outra. Permite a transgressão coletiva para outro território, até um alhures que é o da ruptura com todas as imposições” (COTTIN, 1993, p. 87). Curiosamente, o lema da universidade onde os integrantes do grupo estudavam é “*Wissen schafft Brücken – Bildung verbindet Menschen*” (“O conhecimento cria pontes – a educação conecta pessoas” tradução livre). O grupo encontrava ali, em Dresden, pontos de apoio histórico-artísticos em mestres alemães da Idade Média, como Cranach e Beham. Ainda em 1905, Nolde se juntou ao grupo, trazendo novos ares com sua técnica de água-forte, passando também, a conhecer melhor as técnicas de xilogravura, já praticadas pelos integrantes da *Brücke*, entretanto, Nolde deixa o grupo em 1907, assim como Bleyl em 1909.

O fazer artístico *Die Brücke* ia além do que se via no quadro, não sendo o resultado principal. O que levavam em questão era todo o processo de criação em si. Através da pintura, muitas vezes, não era possível passar a experiência que o artista teve ao longo do processo de criação. De vivência comunitária a tentativas de integrar arte à vida cotidiana, os quadros não informavam sobre tais experiências. J. Guinsburg (2002) afirma que este fato não deixou de beneficiar o grupo em seus primórdios. O grupo costumava frequentar Moritzburg, próximo a Dresden, famoso por seus lagos. Acompanhado de artistas, atores e dançarinas, Moritzburg foi cenário em alguns quadros do grupo, como na pintura de Ernst Ludwig Kirchner, *Badende am Moritzburg* (Banhistas em Moritzburg), de 1909.

IMAGEM 2: *Badende am Moritzburg*, 1909-26, Ernst Ludwig Kirchner



Fonte: Tate Museum²

É indispensável notarmos as cores na pintura. Como uma hipérbole, Kirchner trabalhou com pinceladas rápidas, não se preocupando muito com as formas e, neste momento, vemos também a inserção do nu masculino na obra. Não é à toa que o grupo *Die Brücke* nasceu em Dresden, a vivência entre natureza e nudez foi considerada uma expressão pura do instinto do indivíduo e suas necessidades, muitas vezes trazendo o erotismo.

Como é visto no quadro *Badende am Moritzburg* (1909-26), as poses eróticas e com figuras masculinas exibindo seus órgãos sexuais claramente, traz uma rejeição aos costumes sexuais burgueses vigentes na época, segundo Harrison (1997). O nu em questão, é também ilustrado nos quadros abordam a temática de banhistas, pintados por Heckel.

² Disponível em: < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kirchner-bathers-at-moritzburg-t03067> > acesso em 24 de outubro de 2022

Costume comum entre a juventude alemã da época, os cultos nudistas “eram muitas vezes associados a vegetarianismo, reforma do vestuário e curas naturais, e alimentavam as primeiras ideias expressionistas de expressão direta e não-sofisticada” (HARRISON, et alii, 1997, p.78) e, apesar de ser considerado um costume “alternativo”, trazia uma ambiguidade política, visto que tanto os progressistas quanto os conservadores o faziam, o que, segundo o escritor Charles Harrison (1997), trazia uma confusão política da ideologia expressionista. Dresden abrigava uma quantidade significativa de sanatórios e casas de saúde, as quais promoviam medicina natural e revitalização corporal através do nudismo.

Sessões de pintura de modelo eram organizadas, porém nunca duravam mais de 15 minutos, estimulando um pintar rápido e espontâneo. O nu não era captado em posições clássicas, mas, ao contrário, buscava-se registrá-lo em suas tarefas cotidianas e em seus movimentos naturais. O objetivo desses exercícios era, segundo Kirchner, “retirar da vida o estímulo da criação e se submeter à experiência”. (KIRCHNER *apud* GUINSBURG, 2002, p.47-48)

Kirchner assume em suas pinturas, significados diferentes associados à representação de mulheres nuas na natureza, onde também junta imagens urbanas e sofisticadas com elementos “primitivos” e tribais, junto a nus masculinos e femininos, que colaboram para uma reelaboração de convenções antiburguesas.

O uso de distorções técnicas, a confusão espacial e a utilização de convenções para a representação do nu, contribuem para uma ambivalência pictórica, concentrando nossa atenção tanto em questões de representação pictórica quanto nas associações modernas de um tema supostamente “primitivo”. (Harrison *et alii*, 1997, p.81)

De 1905 a 1910, as pinturas *Brücke* mal receberam atenção de seu público local, mas foi em Berlin, no ano de 1910, onde as obras foram devidamente valorizadas. Para Horst Jähner, historiador de arte, os expectadores até reagiam de forma agradável às exposições *Die Brücke*, mas, os aspectos inovadores eram entendidos como defeitos de iniciantes, mas que, não invalidavam seu talento. “Em sua resenha para o *Dresdner Anzeiger*, Richard Stiller apontou [...] concluindo que os talentos lhe pareciam passíveis de desenvolvimento e mereciam a mesma atenção que sua iniciativa” (GUINSBURG, 2022, p. 48). Em 1910, houve a criação da *Neue Sezession*, a qual Kirchner, Rottluff e Heckel se tornaram membros. Momento este que encontram Müller, este tornou-se membro evidente da *Brücke*. O momento era de fervor para os integrantes do grupo, já que difundiram sua arte por toda produção

moderna artística na Alemanha, trazendo novos valores de criação. Para Kirchner (1916) o grupo lutava por uma “cultura humana”, que seria “o solo de uma arte verdadeira”.

Após a mudança dos integrantes do grupo para Berlim, em 1910, foi-se perdendo o interesse, fazendo com que cada artista seguisse carreiras individuais, buscando estilos próprios. “A tentativa de Ernst Ludwig Kirchner de registrar a história do grupo em sua famosa ‘Chronik der KG Brücke’ levou à sua dissolução formal no ano de 1913” (GUINSBURG, 2002, p. 48).

3.2. *Der Blaue Reiter* e o efeito da cor

Nascido em Munique, no ano de 1909, o grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) é formado, originalmente, por artistas como Kandinsky, Marc, Münter e Jawlensky. O ponto de partida foi Wassily Kandinsky, artista russo cuja nacionalidade alemã foi adquirida apenas em 1928.

Kandinsky traz a cor como fonte principal de suas pinturas, vê nela uma forma de expressão que vai além dos olhos, embarca em diferentes sentidos os quais explora todo um conceito baseado na cromoterapia e, munido deste artifício, busca também integrar a forma como ato de liberdade artística e expressiva ao pintar. Diferente do grupo *Brücke*, Kandinsky buscou traçar seus estudos a partir de uma teoria médica desenvolvida em Dresden, “A riqueza cromática do quadro tem que alienar o espectador com grande força e, ao mesmo tempo, tem que esconder sua condição profunda” (KANDINSKY *apud* CHIPP, 2002, p. 150) além de bases filosóficas e espirituais na busca da libertação do mundo materialista e positivista, anunciando então, uma “força estética revolucionária internacional”, segundo Etienne A. Higuier (2014), onde também, é possível captar do sentimento mais interior uma abstração mais forte.

Ao analisar as cores, é possível sentir um certo incômodo ao olhar para o quadro, mas, ao focar em uma zona monocromática, é possível que olho busque, logo em seguida, uma cor de descanso, no caso o azul e verde presente na pintura. Vermelho e amarelo são as cores que geram este incômodo, como se as cores presentes brigassem entre si e, ao mesmo tempo, fossem completas umas as outras.

Em seu texto *O Efeito da Cor*, publicado em 1911, Kandinsky explica que os olhos são estimulados por tons mais claros e, mais ainda, por cores claras e quentes: “o vermelho-escarlate o atrai e estimula como fogo, [...]. O amarelo limão vivo fere os olhos depois de observado por algum tempo [...]. Os olhos se inquietam, não conseguem mais fixar-se ali e buscam repouso no azul ou no verde.” (KANDINSKY *apud* CHIPP, 2002, p. 152). A cor possui uma enorme força, não só em humanos, mas, também, em outros organismos físicos.

Kandinsky acreditava que, a partir das cores, pode-se transformar a vivência psíquica, visto que a cor também possui seu lado físico ao interagir com o olho humano, trazendo em si uma simbologia de que a cor fala por si só, através de nossa memória, nos trazendo a vivência de experiências passadas, a partir de objetos familiares, ao observar as cores presentes na obra. Visto que, quando os olhos se deparam com algo novo, gera uma impressão profunda, algo que toca a alma “É assim que a criança, para quem todos os objetos são novidade, descobre e sente o mundo.” (KANDINSKY *apud* CHIPP, 2002, p. 150), logo, das experiências nascem o conhecimento. Um objeto novo atrai a atenção mesmo daqueles que, para Kandinsky, possuem sensibilidade mediana, contudo, ao passar do tempo, todo esse deslumbre acaba e passa-se a entender melhor o objeto, o interesse passa para o estágio superficial, sendo necessário um maior estímulo para completar o ciclo de entendimento, o que difere no caso de pessoas com uma *evolução mais avançada* onde se é capaz perceber o arredor mais intensamente e, paralelamente, analítico de acordo com a vivência do indivíduo “O mesmo ocorre com a cor, que, num estágio mais rudimentar da alma, só é capaz de produzir um efeito superficial, que desaparece apenas terminando o estímulo” (KANDINSKY *apud* CHIPP, 2002, p. 151).

Num estágio posterior da evolução, porém, tal efeito elementar dá origem a outro, mais penetrante, que provoca um abalo interior. Nesse caso, verifica-se o segundo resultado básico da observação da cor, ou seja, seu efeito psíquico. Aqui se revela a força psíquica da cor, que provoca uma vibração espiritual. E a primeira força psíquica elementar torna-se então um caminho através do qual a cor chega à alma. (KANDINSKY *apud* CHIPP, 2002, p. 152)

O vermelho, por exemplo, pode remeter à associação ao calor, já que esta é a cor do fogo, e em sua variação mais intensa de tons quentes, pode gerar um efeito excitante, apontando até mesmo dor, devido à semelhança com o sangue. Essa explicação, porém, não se sustenta sozinha, visto que, na relação cor e paladar, ela

torna-se um tanto quanto diferente. Kandinsky relata o estudo de um médico de Dresden, sobre um paciente, cuja sensibilidade foi considerada altamente desenvolvida, onde ele relacionava a cor azul ao gosto de um determinado molho, onde para ele, a sensação de consumo do molho era a mesma sensação ao observar a cor azul. Logo, entende-se que pessoas altamente sensíveis, o caminho até a alma é direto, com impressões imediatamente obtidas, que se reverberam a partir de um ponto rumo a outros sentidos e órgãos. “Muitas cores podem parecer ásperas e berrantes, ao passo que outras são consideradas suaves e aveludadas, de sorte que nos sentimos tentados a acariciá-las” (KANDINSKY *apud* CHIPP, 2002, p. 153).

Com base no romantismo, para Franz Marc, a cor azul transmite a ideia de Deus, uma busca pelo divino pela intuição humana, “Juntando cores agressivas e formas sensuais, o grupo resalta a primitividade do ser humano e a sua precariedade, a sua angústia da vida e do destino” (HIGUET, 2014). A sensibilidade vai além do olhar físico, ela é o que permite despertar a intuição espiritual, logo, há a busca por representação da forma espiritual, segundo Kandinsky (1912, p. 74, *apud* CHIPP, 1968, p. 154) “o homem, consciente ou inconscientemente, procura encontrar uma forma material do novo valor que habita dentro dele em forma espiritual.” (KANDINSKY *apud* CHIPP, 1968, p. 154)

Diferente da “Die Brücke”, o “Der Blaue Reiter” não possuía uma forte unidade estilística. A busca de uma espiritualização do artista, de sua arte e, em consequência, do mundo é o que garantia ao grupo sua unidade. Original nessas ideias era, acima de tudo, a leitura transversal da História da Arte que ela propunha. Segundo estes artistas, a manifestação espiritual na arte não conheceria qualquer tipo de condicionamento cultural ou social e seria mesmo totalmente independente de condições técnicas especiais. Dependeria apenas da “necessidade interior” do artista, ou seja, de sua capacidade de expressar em formas e cores sua intuição do espírito universal. (GUINSBURG, 2022, p. 50)

Não buscando o absoluto na forma, ela torna-se temporal, para Kandinsky (1912), a forma é a expressão exterior do conteúdo interior. Não se pode transformar a forma em uma divindade, pois, ela é a expressão do conteúdo interior. Para cada artista, sua forma é considerada a melhor, porém, esta deveria ser considerada a melhor pelos demais artistas, uma vez que este meio é incorporado (a forma) e, na percepção individual, remete àquilo a uma excitação diferente. A forma, do artista criador, é sua personalidade, a qual espelha seu espírito. Kandinsky aponta que “a personalidade, naturalmente, não pode ser entendida como algo separado do tempo

e do espaço. Ao contrário, ela está subordinada até certo ponto ao tempo (época) e ao espaço (povo).” (KANDINSKY *apud* CHIPPEL, 2002, p. 156). Ao produzir sua obra, o artista dá forma a sua personalidade, espalhando sua palavra, sendo esta também uma necessidade do povo ao qual o artista pertence, gerando um *elemento nacional* fruto desta relação. Já o reflexo temporal, é reconhecido como *estilo* na obra. Kandinsky considera estes três elementos (personalidade, elemento nacional e estilo) como supérfluos e prejudicial, pois vai de contramão ao espírito abstrato, fazendo com que o artista seja condicionado à diretrizes “Nesse momento os artistas isolados são subjugados pelo espírito da época, que os força a utilizar determinadas formas inter-relacionadas” (KANDINSKY *apud* CHIPPEL, 2002, p. 156), diante disso, todas as formas devem ser consideradas, desde que estas sejam expressões exteriores provenientes de um conteúdo interior. A forma passa a não ser o mais importante e sim, o conteúdo (o espírito).

A quebra da forma realista é, puramente, escolha do artista, sendo este o que melhor escolhe sua representação de sentimento interior, pois, realista ou abstrato, o conteúdo da obra é o que será o resultado da externalização do seu espírito. Visto isso, há uma gama infinita de representações onde o artista se expressa em sua obra, não engessando-se em uma técnica ou escola. A arte moderna, para Kandinsky, pode ser chamada de anarquia, já que sua execução e conteúdo é de domínio do povo (artista), onde este enxerga a melhor forma de, ao seu ver, gerar um bem-estar comum, mesmo que ao ponto de vista das tradições do fazer artístico, seja considerado uma bagunça, tanto técnica quanto de conteúdo. É como o domínio voltasse para as mãos de quem o faz, o artista, e não mais ligado à crítica e regras de representação antes impostas.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, o grupo foi se desfazendo em virtude da guerra, visto que um de seus fundadores, Franz Marc, foi morto em batalha em março de 1916. *Blaues Pferd* (Cavalo Azul), 1911, de Franz Marc é o quadro chave do movimento, dando origem ao nome do grupo.

IMAGEM 3: *Blaues Pferde I*, 1911, Franz Marc



Fonte: Maisterdrucke³

Marc busca sintetizar não a forma como a vemos, mas, como o objeto sente o mundo. Em seu texto “Como o cavalo vê o mundo?”, Franz Marc questiona o fazer artístico a partir da premissa de qual a necessidade em pintar um objeto como ele aparece em nossa retina. O porquê de se haver a necessidade de juntarmos diversos elementos sem que um tenha conexão com o outro, trazendo em pauta o porquê de não focarmos em apenas um objeto, questiona:

O que o corço tem em comum com a imagem que temos do mundo? Existe por acaso algum sentido racional, ou mesmo artístico, em se pintar um corço tal como ele aparece em nossa retina, ou ainda na forma cubista só porque nossa percepção do mundo se faz à maneira cubista? (MARC *apud* CHIPP, 2002, p. 178)

Pintar o corço, na visão de Franz Marc, é não pintar como o vemos, com nossos olhos, mas, pintar como o corço vê o mundo, como ele o sente, assim sendo, trazer ao palpável a visão daquele predicado, onde o artista busca o mundo interior daquilo o que está pintando e, não propriamente, o seu eu (artista) interior.

Os cubistas buscam pintar a forma de objetos, trazendo a eles vida, porém, são

³ Disponível em: < <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Franz-Marc/9204/Cavalo-azul-eu.html> > acesso em 24 de outubro de 2022

objetos mortos. Inanimados. Já Kandinsky e Marc, trazem o questionamento e a resolução de porque não pintarem objetos vivos, como é o caso do cavalo. Ambos entram nesta jornada de trazer o mundo interior de predicados cuja representação artística antes eram apenas a visão do homem perante a eles. Marc, por sua vez, diz-se estar insatisfeito com suas próprias obras, visto que assume a responsabilidade de ter refletido sobre tal tema, onde exalta o fato de a reprodução do predicado do tema vivo ainda ser um problema.

Todas as coisas possuem invólucro e núcleo, aparência e essência, máscara e verdade. É fato que nós apenas tocamos o invólucro sem atingirmos o núcleo, que vivemos na aparência das coisas ao invés de vermos a essência, que a máscara das coisas de tal sorte nos cega que não sabemos como encontrar a verdade – e o que significa isso em face da determinação interior das coisas? (MARC apud CHIPP, 2002, p. 180)

Kandinsky servira de inspiração à Marc. Para este, o Kandinsky foi quem descobriu o ideal de verdade, mesmo não sendo puro, foi quem pode atingir artisticamente pessoas românticas, sentimentalistas e bastante sensíveis a arte. Marc assume sua negatividade perante a vida, onde busca uma forma abstrata possível, criando um espaço puro para que possa respirar e se desenvolver artisticamente, à base do instinto e da natureza. Franz Marc não via “beleza” nas pessoas, o que o levou a princípios indígenas, vendo a beleza na natureza e nos animais, o que tornaria suas obras abstratas, mais esquemáticas. Logo, descobre ali a falta de beleza, uma certa mesquinha proveniente da natureza, fato este que é visível em suas obras, visto que os animais muitas vezes estão cabisbaixos, com expressões de tristeza e insatisfação. Cores e pinceladas fortes, trazem este senso de instinto e externalização do seu real sentimento, de angústia e pessimismo. Kandinsky, por outro lado, trazia a abstração através de cores, cuja forma não importava, imprimia uma ressonância interna, traduzida em cores.

4. CINEMA ALEMÃO

Apenas em 1918 que o cinema alemão teve seu poder reconhecido, visto que, durante a Primeira Guerra Mundial, algumas condições desfavoreceram a expansão deste mercado, entretanto, os alemães começaram a fazer cinema antes mesmo dos franceses, “Teoricamente o cinema alemão começou em 1895 quando, quase dois meses antes da primeira exibição pública dos Lumière, os irmãos Skladonovsky mostraram seu ‘Bioscópio’ no Wintergarten de Berlim” (KRACAUER, 1947, p. 27). Os irmãos Skladonowsky começaram seus estudos sobre projeções de imagens em movimento ainda em 1892, após o lançamento da película em celuloide, fabricado pela empresa Kodak, em Nova Iorque.

Emil e Max Skladonowsky possuíam tal familiaridade com a fotografia graças a seu pai, Carl, que frequentava feiras por toda Alemanha, com apresentações de lanternas mágicas, um truque ilusionista comum à época. Se os irmãos Skladonowsky foram os pioneiros na projeção cinematográfica, porque o título e reconhecimento é dado aos irmãos Lumière? O bioscópio era um sistema composto por duas lentes, que projetava 16 quadros por segundo. Diferente do cinematógrafo, feito com apenas uma lente, desenvolvido pelos irmãos Lumière. O aparato dos irmãos alemães apenas projetava imagens, sendo necessário o uso de outro equipamento para a captação. Além do fato de o equipamento francês ser filmadora e projetor, ele também era mais leve, podendo ser transportado facilmente tanto entre locais de exibição quanto em locações para as filmagens. Isso contribuiu para o sucesso dos Lumière através da Europa e, também, nos Estados Unidos, restando aos Skladonowsky explorar, apenas, o mercado alemão e de países vizinhos, como Noruega, Holanda, Suécia e Dinamarca.

Até 1910 o cinema alemão não era indústria cinematográfica, afirma Kracauer:

Filmes de origem francesa, italiana e norte-americana – entre eles os de Mielès – procuravam atrair os espectadores dos primeiros cinemas ambulantes (*Wanderkinos*), que deram origem aos *nickelodeons* (*Ladenkinos*). (KRACAUER, 1974, p. 27).

Wanderkinos eram cinemas ambulantes, que se instalavam em vilarejos, um meio de entretenimento popular, servindo apenas as massas, público o qual continuou sendo o grande espectador quando surgiram os *Ladenkinos* – galpões onde se faziam

as projeções. Com isso, o cinema passa a se tornar fixo, dando início ao que conhecemos hoje.

Visto que, ainda bastante rudimentar, Kracauer considera o cinema como “uma atração para jovens trabalhadores, vendedoras, desempregados e párias sociais, as salas de cinema tinham má reputação. Elas proporcionavam um teto para o pobre, o refúgio para os namorados.” (KRACAUER, 1974, p. 28). Películas de cunho moral e pornográficas eram exibidas nestas salas, logo, entre 1906 e 1908, a duração destas aumentou e houve a inserção de narradores, substituindo as legendas. Neste momento, há a abertura de mais salas de cinema e começam a surgir distribuidoras alemães.

Oskar Messter destacou-se entre os produtores alemães, sendo pioneiro, buscou experimentar e tentar quaisquer que fossem as inovações. Em uma de suas primeiras comédias, intercalou um plano longo de vários ciclistas com o movimento de suas pernas, procedimento este que antecipava um dos recursos favoritos da câmara alemã. Promoveu também “filmes sonoros”, não que estes já tinham sido exibidos na Feira Mundial de Paris de 1900, mas, eram considerados caros e muito complexos de serem produzidos. A técnica que ele usou foi, segundo Kracauer (1974) um tenor vestido a caráter e em pé diante de uma tela pintada fingia cantar, sincronizando os movimentos de sua boca com um gramofone. O interesse dos alemães por filmes deste tipo foi resultado pela grande preocupação alemã com todas as formas de expressão musical.

Na França, o cinema prosperou com George Méliès e Émile Cohl, visto que o país não possuía vínculos culturais e preconceitos intelectuais perante o cinema, diferente da Alemanha que, somente após 1910, esta independência surgiu graças à um movimento francês.

Em 17 de novembro de 1908 [...] lançou *L'Assassinat de Duc de Guise* (*O Assassinato do Duque de Guise*), uma ambiciosa produção interpretada por membros da Comédie Française e acompanhada de uma partitura musical de Sain-Saëns. Este foi o primeiro de inúmeros filmes confundidos com obras de arte que, estimulando potencialidades cinematográficas, imitavam o palco e adaptavam produções literárias de sucesso. A Itália seguiu o exemplo francês e o cinema norte-americano favoreceu temporariamente atores famosos de peças consagradas. (KRACAUER, 1947, p. 29)

Na Alemanha o movimento não foi diferente, onde através do promotor dos primeiros filmes alemães, Paul Davidson, a atriz dinamarquesa Asta Nilsen – vangloriada por seu modo de atuar, atento às linguagens cinematográficas a partir de mínimos detalhes ao interpretar suas personagens – teve sua ascensão e reconhecimento artístico pelos alemães, trazendo os olhos da “elite” de atores, escritores e diretores teatrais para o cinema, mesmo após ter sido menosprezado como uma mídia inferior. Nilsen, depois de anos de triunfo no teatro, teve sua estreia no filme *Afgrunden (Abismo)*, da Nordisk de Copenhague. Incomum para a época, a grande duração da película se deu, principalmente, para mostrar o talento para o qual a atriz foi predestinada. Sendo símbolo do cinema que, inclusive, durante a guerra, teve sua foto guardada em trincheiras, tanto de soldados alemães quanto franceses. Além de seu carisma e beleza, Asta Nilsen desenvolvera um senso cinematográfico inato, sendo inspiração para seus colegas de profissão, onde “seu conhecimento sobre como produzir um efeito psicológico definido através de um vestido escolhido [...] era tão profundo quanto sua compreensão do impacto cinematográfico dos detalhes.” (KRACAUER, 1947, p. 38).

Liderado por Davidson, a *Projektion-A. G. Union* tornou-se proprietária de diversas salas de cinema e, com a ajuda de Max Reinhardt, principal produtor teatral de Berlim, passaram a regulamentar as relações entre os produtores cinematográficos e dramaturgos, através de uma espécie de corporação. O dinheiro extra era um atrativo a jovens atores, logo, produtores teatrais começaram então a diminuir os cachês, entretanto, viam no cinema uma possibilidade de, após o sucesso dos atores, os espectadores verem ao vivo, no teatro, seus artistas favoritos.

Com o cinema inserido oficialmente no campo das artes, se dá a evolução da indústria cinematográfica alemã, apenas quatro anos antes da guerra, com estúdios sendo construídos nas proximidades de Berlim, em Tempelhof e Neubabelsberg.

Um diretor de grande prestígio e importância para esta época foi Wegener, que em 1913, foi o seu pioneiro em seu trabalho com *Der Student von Prag* (*O Estudante de Praga*), explorando antigas lendas, o que surpreendeu os contemporâneos. Wegener, assim como o francês Méliès, era impulsionado pela paixão do fazer cinematográfico “mas enquanto o delicado artista francês encantava todas as almas infantis com seus brilhantes truques mágicos, o ator alemão se

mostrava um mágico sinistro chamando as forças demoníacas da natureza humana.” (KRACAUER, 1947, p. 43).

O filme *Estudante de Praga* simboliza uma certa personalidade dividida, segundo Kracauer, o filme se tornou uma obsessão do cinema alemão: uma profunda preocupação com os fundamentos do eu. O filme também simboliza uma dualidade, onde o personagem Baldwin, se dá conta que está sob o domínio de um antagonista, que é ele mesmo. Este fato reflete o sentimento da classe média alemã que, se opunha a casta feudal que governava a Alemanha. A burguesia hostilizava a classe trabalhadora, a qual também se via indignada com as instituições semi-absolutistas vigentes e intervenção militar, perante o comportamento de Guilherme II – Imperador alemão e Rei da Prússia, de 1888 até 1918.

4.1. Primeira Guerra Mundial e o Cinema Alemão

Com o presságio da guerra, a pequena indústria cinematográfica alemã, se via em crise perante o cenário que se instaurava no país, frente ao fechamento das barreiras, o grande desafio foi o de suprir a demanda interna. É neste momento em que a burguesia passa a prestar atenção no cinema, fator este que contribuiu para o crescimento das salas de exibição e, sobretudo, o aumento da produção nacional.

Com o breve crescimento da indústria cinematográfica alemã, surgem as estrelas do cinema nacional, com ênfase no marcante trabalho da atriz Henny Porten que “começou sua carreira no cinema sem qualquer experiência prévia no teatro. [...] se manteve no gosto do público, desempenhando com igual naturalidade papéis cômicos e trágicos, vulgares mulheres de fazendeiros e sensíveis damas” (KRACAUER, 1947, p. 37), assim como o ator, produtor, diretor e roteirista Harry Piel, “Ele apareceu no meio da guerra como o herói de *Unter Heisser Sonne* [...] Piel parece ter sido fiel ao tipo que iria representar no futuro: o de um intrépido cavalheiro [...] resumia o sonho da menina imatura por um cavalheiro perfeito.” (KRACAUER, 1947, p. 37-38).

Em 1915, Wegener produz seu segundo filme, *Der Golem (O Golem)*, composto por efeitos cinematográficos e temas fantásticos, foi inspirado em uma lenda medieval judaica: uma estátua de barro que ganha vida, já que possui um sinal mágico no

coração feito durante sua criação, após ser descoberta em uma sinagoga e levada a um comerciante de antiguidades. Enquanto *Golem* se apaixona pela filha do comerciante, seu sentimento o torna um ser-humano. A garota foge de seu pretendente sinistro, este então percebe seu isolamento e se enfurece e se transforma em um monstro raivoso. Destrói todos os obstáculos cegamente em busca da jovem, mas, acaba morrendo ao cair de uma torre. Seu corpo é simbolizado com uma estátua de barro quebrada.

Em *Homunculus*, o tema de *Golem* se repete. Ambos são fruto de um produto artificial. Após a descoberta de Homunculus sobre sua criação, passa a comportar como Golem. Em busca de um amor, a fim de livrá-lo da solidão, viaja por diversos países, mas, isto não evita que seu segredo esteja a salvo. As pessoas o consideram um monstro, um homem sem alma. Desiludido, Homunculus despreza a humanidade. Wegener, a partir deste filme, pressagia a história de Hitler.

Obcecado pelo ódio, Homunculus se torna o ditador de um grande país e planeja vinganças inacreditáveis por seus sofrimentos. Disfarçado de trabalhador, incita greves que lhe dão, ao ditador, uma oportunidade de esmagar cruelmente as massas. Finalmente ele precipita uma guerra mundial. Um raio põe fim à sua existência monstruosa. (KRACAUER, 1947, p. 46)

Tanto em *Golem* quanto em *Homunculus*, a história de vida das personagens, seguidos de um fim trágico, segundo a psicanálise moderna, encara isto como uma válvula de escape do sofrimento – Tanto a reação e ódio após o sofrimento vivido pelos personagens quanto suas mortes – o que revela uma forte pré-disposição por parte dos alemães, onde Kracauer (1947) aponta como sendo um desejo da classe média de exaltar sua independência das exigências sociais, mas também seu orgulho por seu autoisolamento.

Os alemães pareciam Homunculus: eles próprios tinham um complexo de inferioridade devido a um desenvolvimento histórico que provou ser prejudicial à autoconfiança da classe média. Diferentes dos ingleses e dos franceses, os alemães fracassaram em fazer sua revolução e, em consequência, nunca conseguiram estabelecer uma sociedade verdadeiramente democrática. (KRACAUER, 1947, p. 47)

Para que o cinema alemão se desenvolvesse, autoridades do país tiveram que tomar medidas organizacionais. Até então, os alemães ainda não haviam se dado conta da enorme força propagandística que os filmes poderiam ter, diferente dos Aliados, que inundavam o mercado com filmes antigermânicos. Além disso, os

produtores nacionais se deram conta de que haviam injetado filmes em massa, sobretudo de qualidade inferior comparados aos estrangeiros, para suprir a demanda interna. Diante a este cenário as autoridades alemãs, junto a associações que promoviam objetos políticos, econômicos e culturais, fundou em 1916 a Deulig (*Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft – Sociedade de Cinema Alemã*, tradução nossa), companhia esta que fazia a publicidade interna e externa do país através de documentários. A fim de realizar documentários sobre as atividades militares, cria-se a Bufo (*Bild- und Filmamt – Gabinete de Imagem e Cinema*, tradução livre), estabelecida como uma agência do governo, era responsável pela exibição às tropas do *front*.

Após a entrada dos Estados Unidos na guerra, o cinema norte-americano preencheu as salas de cinema, com campanhas antigermânicas e a favor de seus aliados. Em vista, a Alemanha toma a decisão de unir suas organizações em apenas uma, no intuito de criar uma organização de grandes proporções, a fim de neutralizar a campanha estadunidense. O Alto Comando alemão, em novembro de 1917, adota a resolução que cria a *Universum Film A. G.*

Em estreito entendimento com m proeminentes financistas, industriais e armadores, Messter Film, a Union de Davidson e as companhias controladas pela Nordisk [...] se fundiram numa nova empresa: UFA (Universum Film A. G.) [...] A missão oficial da UFA era fazer propaganda da Alemanha de acordo com as diretrizes governamentais. (KRACAUER, 1947, p. 51)

A UFA tinha em mãos a missão de melhorar o nível da produção doméstica, pois somente assim, conseguiria concorrer frente-a-frente com o produto propagandístico estrangeiro. Em 1918, as películas começaram a se infiltrar na Ucrânia, ocupada já em março do mesmo ano. Ainda em 1918, a mudança econômica que o cinema sofrera, em decorrência da economia nacional e da guerra, há uma mudança de administração, porém os novos donos não eram muito diferentes dos antigos: prosseguiram com o padrão conservador e nacionalista em tela, mas, deixariam claro que a atual Alemanha aos olhos da UFA não era idêntica à Alemanha dos socialistas.

Sob um regime privado, a UFA agora focava na exportação de seu produto e, com isso, ainda havia a necessidade de aperfeiçoamento na produção de seus filmes. Mesmo após o fim da Primeira Guerra, o cinema alemão se via diante de um cenário

nada favorável, visto que, com sua derrota, os Estados Unidos haviam ganhado ainda mais força.

Os filmes alemães do pós-guerra encontraram um duro boicote internacional, calculado para durar vários anos. Para romper este bloqueio, a UFA começou, imediatamente após a guerra, a assegurar direitos em salas de cinema na Suíça, Escandinávia, Holanda, Espanha e outros países neutros. A Deulig, que como a UFA continuou a trabalhar sob a República, adotou a mesma política, fazendo contatos nos Balcãs. (KRACAUER, 1947, p. 52)

Competir com o cinema estadunidense seria tarefa árdua, visto que Hollywood havia sido instaurada e, em seus primeiros anos, já portava grande prestígio em suas produções. Tanto nas trincheiras quanto no cinema, a Alemanha se via diante de um grande rival, o qual dominava não só a força dos aliados, mas também, as salas de cinema.

4.2. Cinema Alemão no Pós-Guerra

Em novembro de 1918, há o fim da Primeira Guerra Mundial, na Alemanha há a queda daqueles que estavam no comando e, agora, a ascensão dos socialdemocratas ao poder. Nem ao menos pensar em uma República alemã, sua proclamação foi improvisada. Após algumas semanas da nova República, há o reestabelecimento de algumas classes dominantes alemãs, mas, há também, algumas exceções por conta de poucas reformas sociais. Em tese, nada havia mudado. Quando se trata da vida pública, pouco havia mudado: fome, desemprego e os primeiros sinais de uma possível inflação.

Há o início de filmes com temáticas inclinadas à pornografia, porém, obtiveram vantagem em relação ao esclarecimento sexual. Durante a guerra o diretor, Richard Oswald, viu a necessidade de trazer para a tela assuntos sobre saúde pública. Em 1917, conseguiu que seu filme *Es werde Licht (Que se Faça a Luz)*, que falava sobre a sífilis, fosse patrocinado pela Sociedade de Combate às Doenças Venéreas (*Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten*), criando também a segunda e terceira parte no ano seguinte. Ainda em 1918, a Union de Davidson lançou *Keimendes Leben (Vida em Germinação)*, que era uma propaganda da higiene. Como seu patrocinador foi um oficial médico, afastou os olhos da censura.

Imediatamente após o fim da guerra, a censura foi abolida. Agora, o mercado de cinema transbordava com filmes que, segundo Kracauer (1947) fingiam estar preocupados com o esclarecimento sexual. A temática do sexo fez com que a bilheteria mais que dobrasse. Era claro que, a população que ao longo dos últimos quatro anos viveu frente a morte e destruição, agora estava deixando aflorar seus instintos primitivos, face a era da libertação. Este cenário não durou como o previsto, pois, em maio de 1920, A Assembleia Nacional aprovou uma lei regulamentando as questões ligadas ao cinema do *Reich*. A censura nacional é então reestabelecida.

Rudolf Pabst publica um artigo em 1920, mostrando a preparação dos alemães para a reconquista de uma proeminente posição econômica e cultura. Critica os curtas metragens, pois estes eram estavam subordinando o entretenimento à propaganda. Pabst defende que o sucesso de filmes estrangeiros de propaganda provém do fato de serem longas metragens, contendo ação e suspense, e, a propaganda era veiculada de forma sutil, diferente do que estava sendo feito na Alemanha, logo, “sua conclusão foi a de que os alemães não deveriam fazer propaganda direta [...] deveriam fazer com que isto fosse reconhecido através de longa metragens que oferecesse muita diversão” (PABST *apud* KRACAUER, 1947, p. 63). Ainda em 1920, a Deulig, especialista em filmes documentários propagandísticos, passa a produzir filmes de ficção.

Em função da UFA, originou-se o nascimento do cinema alemão, como grande indústria, também em decorrência da excitação intelectual que se pôs sobre a Alemanha do pós-guerra. O povo alemão se via com um humor definido pela palavra *Aufbruch*, sentimento o qual fora definido na época como “saída do mundo sombrio de ontem em direção a um amanhã construído com base em concepções revolucionárias.” (KRACAUER, 1947, p. 53). Assim como na Rússia, a arte expressionista torna-se popular na Alemanha nesta época. Percebeu-se o significado da pintura de vanguarda, onde dramas visionários serviam de reflexão para uma sociedade suicida, via-se aí a esperança em uma nova era, cuja sociedade viria a ser fraterna com seus iguais. O marxismo e socialismo internacional tornam-se base para a resolução de problemas políticos, sociais e econômicos, junto ao coletivismo e na ressurreição nacional. Com o despertar do *Aufbruch*, perderam-se os preconceitos contra o cinema, visto que, jovens artistas que voltavam da guerra tinham sede de comunhão à população. Dirigiam-se aos estúdios de cinema, tendo como um meio

único de difusão de mensagem as massas, enriquecendo o cinema alemão, criando-se uma linguagem única e própria. A UFA tinha, por interesse, levar os filmes a um estágio de perfeição artística, flertando com o histórico medieval, defendendo a ideia da arte em serviço da propaganda.

Logo a UFA vê no artigo de Parbst o indício de boa política. De acordo com Kracauer “existia um padrão de entretenimento que se adequava profundamente ao gosto alemão por tudo o que fosse *kolossal*: o superespetáculo italiano” (KRACAUER, 1947, p. 47). Apesar do alto custo de produção, a UFA podia se dar ao luxo destas produções. Davidson, agora como um dos principais executivos da UFA, convida Lubitsch – famoso por suas comédias – para dirigir filmes com maior carga dramática, gerando esta nova reputação a ele, sendo este discípulo fiel dos recursos teatrais de Max Reinhardt. Perto do fim da guerra, Lubitsch já havia rodado dois filmes *Die Mumie Ma (Os Olhos da Múmia)* e *Carmen (Carmem)*, este obteve boa receptividade do público, o que levaria ao encorajamento de futuras produções dramáticas. Nos dois anos seguintes que sucederam o fim da guerra, Lubitsch produziu dois filmes, os quais iam de encontro ao ideal de Davidson sobre o lançamento de uma carreira internacional, já que estas foram as primeiras produções a serem exibidas no exterior no pós-guerra.

Agora recebidos de forma mais entusiasta, os filmes alemães chegavam aos Estados Unidos, no final de 1920, “Todos os críticos contemporâneos foram unânimes em elogiar como principal virtude desses filmes sua autenticidade, seu impressionante ‘realismo histórico’” (KRACAUER, 1947, p. 67). Chegando a ser chamado de “Griffith da Europa” e “Grande Humanizador de História”, Lubitsch não obteve o mesmo feito na França e Inglaterra. Sendo considerado um inteligente propagandista em território francês, foi acusado por ridicularizar o passado dos Aliados, através de seus filmes. Um teórico francês de cinema declarou, “a história francesa... foi retratada pela pena pervertida e sexual dos alemães”, opinião esta que prevaleceu em países vizinhos da Alemanha. Kracauer afirma que “Pode-se concluir que os filmes de Lubitsch não tinham por objetivo desacreditar a história francesa ou inglesa devido ao vital interesse da UFA em vende-los para os Aliados.” (KRACAUER, 1947, p.67).

Os filmes históricos de Lubitsch, elogiados por estudiosos norte-americanos, eram compostos por livres movimentos de câmera. Não foram os pioneiros, mas, reconhecidos. Movimentos onde a câmera era levantada em direção ao céu ou ia de

encontro ao chão, mirar nas costas de uma multidão ou em detalhes militares e, por fim, cortes rápidos, eram características eram admiradas. Marcados pela guerra, esta geração havia se acostumado com estes ângulos, gerando uma identificação com o que estava em tela. Nesta mudança de hábitos, torna-se comum a ênfase, a partir da câmera, a captura de objetos e partes do corpo em ângulos não usuais.

Após interpretar o corcunda em *Sumurun* – acontecimento excepcional na carreira de Lubitsch como ator –, após a cena de massacre, a personagem volta para sua barraca e faz os espectadores rirem. O que ocorre é que, a impressão gerada por Lubitsch de inserção de horrores em piadas, só aumenta após este filme, logo “a moda que ele ajudou a criar deu origem a uma onda de cinismo e sentimentalismo melodramático” (KRACAUER, 1947, p. 68). Acreditar na história como instrumento de justiça era um ato questionado pelos alemães, o niilismo toma conta e revela-se como sintonia a uma forte tendência antirrevolucionária, resultado da humilhante derrota na guerra.

Foi, pelo menos desta vez, um niilismo que não amedrontou a nação. Por quê? A única explicação tangível é que, conscientemente ou não, a maioria do povo vivia com medo de mudanças sociais e deu boas-vindas aos filmes que difamavam não apenas governantes ruins, mas também boas causas revolucionárias. (KRACAUER, 1947, p. 69)

A psicologia passa a ser o tema central de filmes. Não mais a história em si, onde retravasse a sua trajetória, agora, os temas a serem explorados em tela buscavam mais questões psicológicas presentes no sentimento. A mente alemã sofrera diversas situações por conta da guerra e consequências desta. A fragilidade refletia numa busca de reconstrução das fundações do eu, ajustado às reais condições de vida. Ignorava, também, quaisquer que fossem as revoluções externas. Os filmes de 1920 a 1924 são um reflexo de partes quase inacessíveis da mente alemã.

4.3. Caligari e o Expressionismo no Cinema

Uma pequena mostra de filmes alemães produzidos na década de 1920 são tidos como “expressionistas”, visto que, concomitantemente os cinemas norte-americano e soviético buscavam esforços na corrida do mercado internacional,

curiosamente, alguns destes possuem características expressionistas e podem ser nomeados assim, porém, a particularidade dos filmes alemães os torna únicos, perante a sua trajetória social como indústria cinematográfica e, também, por sua história e estética expressionista nas belas artes e literatura, se difundiram em peso no país antes da Primeira Guerra Mundial.

Com audiências populares, o cinema expressionista foi “um cinema de autor: autoconsciente, sofisticado, cinema de última geração que foi calculado para promover a companhia – Decla – do produtor Erich Pommer” (ELSAESSER, 2000, p. 18, tradução nossa). Além de Pommer, outros cineastas viam no expressionismo uma forma de estabelecer o cinema como arte, buscando a criatividade e talento em uma nação derrotada e devastada pela guerra.

O que se pode identificar como “expressionismo” nestes filmes é seu estilo presente nos sets de filmagem e na atuação. Seria o expressionismo alemão o ponta pé inicial para os filmes de horror, com suas “histórias góticas e erotismo perverso, exteriores angulares, interiores claustrofóbicos e [...] histórias com reviravoltas que dobram a si mesmas” (ELSAESSER *apud* BRILL, Olaf; RHODES, Gary D., 2016, p.18). Reflexo dos efeitos da Primeira Guerra Mundial, os pesadelos e profundidade psicológica, tornam-se temática de filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), *Dr. Mabuse, o Jogador* (1922), *Metropolis* (1927), *Nosferatu* (1922), os quais são símbolos do cinema expressionista alemão. Sob forte influência do teatro, a criação da imagem expressionista em movimento bebeu da dramaturgia, iluminação, cenografia e técnicas de interpretação teatrais. Luiz Nazário relata:

Os iluminadores recriavam em estúdio toda uma mascarada fantástica: manchas que deslizavam pelas paredes criando profundidades; foco direcionados que revelavam pouco a pouco elementos sinistros: o olhar podia acompanhar os contornos e os planos, os contrastes de claridade e sombra.” (NAZÁRIO *apud* GUINSBURG, 2002, p. 510)

Assim como os objetos cenográficos, os atores expressionistas utilizavam-se de movimentos desvairados, se contorciam e exteriorizavam seus sentimentos como forma de uma dramaticidade exacerbada. A estética expressionista já havia se consolidado no teatro antes mesmo da guerra, mas agora, ela recaía sobre cinema.

Em 1920 é lançado *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), um grande marco para o cinema alemão e sucesso internacional, Peter Gay descreve:

Próximo da Bauhaus, provavelmente o artefato mais celebrado da república Weimar foi um filme exibido em Berlim em fevereiro de 1920, *O gabinete do dr. Caligari*. Willy Haas escreveu mais tarde: “Aí estava a Alemanha Gótica, sinistra, demoníaca, cruel”. Com seu enredo de pesadelo, sua tendência expressionista, sua atmosfera obscura, *Caligari* continua personificando o espírito de Weimar para a posteridade. (GAY *apud* CÂNEPA *in* MASCARELLO, 2006, p. 66)

Escrito por Hans Janowitz, com a ajuda de Carl Mayer, o roteiro de *Caligari* narra uma história de loucura e morte vivida pelas personagens, sua estética é um drama baseado em simbologias macabras, além do questionamento de autoridade, algo que já estava recorrente na cultura alemã, transmitindo um sentimento de incerteza e a questão de “o que será que pode acontecer a seguir?”. Elsaesser (2000) ressalta que a narrativa traduz uma conotação à rivalidade de irmãos, figuras paternas avassaladoras, mães ausentes, donzelas problemáticas e impossíveis de se alcançar. Conflitos típicos entre filhos e pais autoritários onde, ambos possuem seus papéis – de acordo com a sociedade – bem demarcados, além da figura feminina, aqui representada como um objeto de desejo inalcançável. *Dr. Caligari* retrata a história de dois amigos, uma figura paterna monstruosa e uma mulher cuja sexualidade só é reconhecida por uma figura assassina noturna, cujo fim é uma luta sem sucesso contra a figura de autoridade.

O roteiro de *O Gabinete do Dr. Caligari* é inspirado em vivências de Janowitz e Mayer. Em outubro de 1913, Hans estava próximo ao Holstenwall, onde avistou uma jovem risonha seguindo rumo a um matagal. Logo depois ela desaparece bem ali. Hans depois vê um homem – burguês médio – que em seguida desaparece nas sombras. No dia seguinte, Hans vê a notícia de que aquela jovem havia sido assassinada, após um crime sexual. Ao ir ao funeral, Janowitz avista o tal homem, que parece reconhecê-lo também. Carl, co-autor com Janowitz de *Caligari*, cujo pai o abandonou pouco antes de se suicidar, teve que cuidar de seus três irmãos, quando ainda tinha apenas 16 anos. Ao longo do tempo, trabalhou e explorou diversas áreas do teatro rural, além de cantar em coro. Durante os anos de guerra, passou por diversos exames mentais, ficando então, amargurado contra os oficiais psiquiatras que cuidavam de seu caso. Ao fim da guerra, Janowitz – que foi oficial num regimento de infantaria – voltou como grande pacifista, sentia ódio pelo fato de uma autoridade ter enviado milhões de homens para a morte. Em Berlim, conheceu Mayer, ambos compartilhavam os mesmos pontos de vista. “Os dois amigos embarcaram em intermináveis discussões sobre a aventura de Janowitz no Holstenwall, assim como

sobre o duelo mental de Meyer com os psiquiatras.” (KRACAUER, 1947, p. 79). As histórias eram semelhantes, além de se complementarem. Meyer, em uma noite, leva Janowitz para uma exibição chamada “Homem ou Máquina”, onde um homem forte conseguia grandes feitos sem parecer se esforçar, era como se estivesse hipnotizado. A dupla de amigos visualiza então, pela primeira vez, a estória de *Caligari*.

Em 1923, A UFA torna-se o produtor executivo do filme. Após Fritz Lang ter de rejeitar a direção do filme, pois havia de terminar seu seriado *As Aranhas*, o Dr. Robert Wiene foi cotado para este cargo. Diferente de Lang, Wiene mudou um pouco o curso do roteiro original, a mudança não agradou os autores os quais não obtiveram apoio. “A estória original era um registro de horrores reais; a versão de Wiene transforma este registro numa quimera tramada e narrada pelo mentalmente louco Francis” (KRACAUER, 1947, p. 83), o que transforma a estória original em uma estória-moldura – uma história dentro de outra – introduzindo Francis como um louco. Para os autores, a história foi mudada de uma narrativa a qual expunha a autoridade como louco, já Wiene fazia o contrário, como conta Kracauer:

Janowitz e Meyer sabiam por que se insurgiram contra a estória-moldura: ela perverteu, se não reverteu, suas intenções intrínsecas. Enquanto a estória original expunha a loucura inerente à autoridade, o *Caligari* de Wiene glorificava a autoridade e condenava seu antagonismo à loucura. Um filme revolucionário foi assim transformado em um filme conformista – seguindo o padrão muito usado de declarar insanos alguns indivíduos normais, mas criadores de problemas, e de mandá-los para um manicômio. [...] resultado da predileção pessoal de Wiene [...] filmes comerciais, são obrigados a responder aos desejos das massas. (KRACAUER, 1947, p. 84)

Refletindo o aspecto da vida alemã, junta uma realidade onde há o triunfo da autoridade e, em uma alucinação a qual ela é destruída. Os cenários sugeridos por Janowitz foram pintados por Alfred Kubin – precursor dos surrealistas – trouxe fantasmas sinistros, visões tortuosas as quais emergiam do subconsciente, mas, Wiene preferiu três artistas expressionistas: Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann. Lembrando os padrões góticos, os cenários traziam formas recortadas e pontiagudas. Casas tortuosas, com janelas disformes com chaminés oblíquas, feitas em ruas estreitas que não levam a lugar nenhum. No interior das construções, paredes que se fecham, trazem um ar claustrofóbico, com suas janelas em forma de pipa, trazem uma certa planificação das formas, onde luz e sombra são muito bem demarcadas trazendo um aspecto de sonho – no caso, um pesadelo – onde “o

expressionismo parece não ser nada mais do que a tradução adequada de uma fantasia de um louco em termos pictóricos” (KRACAUER, 1947, p. 86), esta opinião era quase que unânime aos críticos alemães, em relação ao cenário e atuação.

Segundo as críticas, *Caligari* foi como o primeiro trabalho de arte da tela, logo em seu lançamento em fevereiro de 1920 na Marmorhaus de Berlim. O filme contou com ampla divulgação para seu lançamento, com cartazes que diziam “Você deve se tornar Caligari”. Na França, criou-se o termo “caligarismo”, aplicado a um mundo de cabeça para baixo por conta da guerra. Em Nova York, quando foi lançado em abril de 1921, foi o filme mais discutido e, além de contribuir para sua fama internacional, inspirou diversas outras obras na tentativa artística. Apesar de todo o sucesso, *O Gabinete do Dr. Caligari* nunca influenciou seriamente o cinema francês e norte-americano.

5. ANÁLISE

Segundo Jaques Aumont (2004), o expressionismo é o lugar perfeito de encontro para a fusão entre pintura e cinema. Assim como na pintura expressionista, no cinema pode-se ver a transcrição de um mundo dos sonhos na tela. A luz, responsável tanto pela apreciação dos quadros quanto dos filmes é fundamental em ambas as obras.

IMAGEM 5 E 6: *Nollendorfplatz*, 1912, Kirchner; Fotograma de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene.



Fonte: Berlinische Galerie Museum of Modern Art⁴; Youtube⁵.

Como escreveu Kracauer (1947), Jean Cassou – crítico francês de arte – credita aos alemães a invenção de uma brilhante iluminação feita em laboratório, assim como Herry Alan Potamkim – crítico norte-americano de cinema – considera a iluminação usada em *Caligari* como a principal contribuição para o cinema. É tido – o cinema expressionista – como um “cinema plástico por excelência [...], da tela escurecida, o do excesso em tudo (‘os sorrisos maiores que as bocas’)” (AMOUNT, 2004, p. 194), baseada nos escritos de Jaques Amount, Isabel Nogueira completa:

Foi efetivamente a primeira vez que a denominação “expressionismo” apareceu aplicada a um movimento artístico. A carga pessimista, o indivíduo profundamente solitário, a revelação do humor, as atmosferas carregadas, os planos oblíquos, os fortes contrastes gráficos são denominadores comuns entre as plásticas das imagens

⁴ Disponível em: < <https://berlinischegalerie.de/en/exhibition/embracing-modernism/> > acesso em 14 de dezembro de 2022

⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=a4IQbHeznjw> > acesso em 10 de janeiro de 2022

pictóricas e cinematográfica expressionistas. (NOGUEIRA, 2014, p. 127)

Quando se trata de telas, o cinema e pintura são dois fazeres artísticos que se juntam. Ambas, numa superfície plana que, através da luz, cores – o que não é o caso neste estudo – e ambos buscam representações infinitas cuja percepção vem primeiro através do olhar. O movimento é o que difere os dois modos de representar na tela.

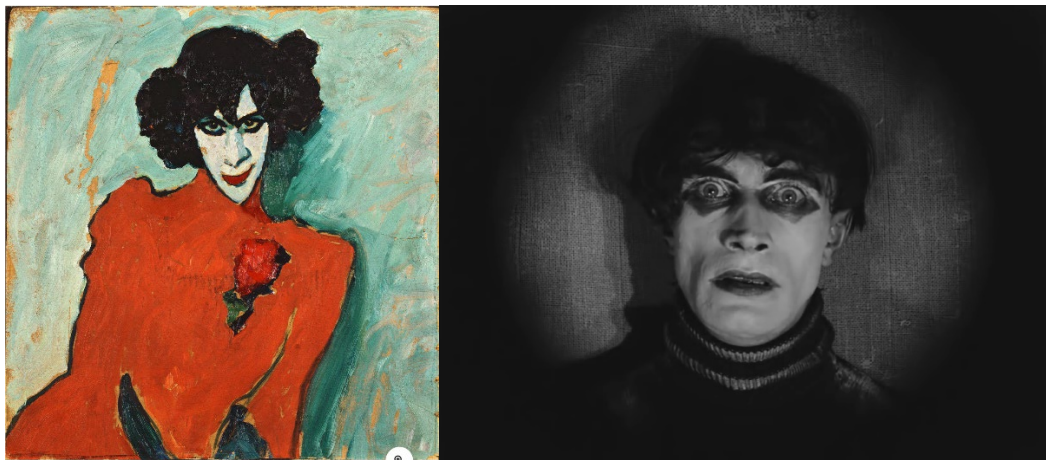
Em *Caligari*, até hoje, críticos e estudiosos o consideram como obra de arte o qual pode ser, também, considerado como um quadro expressionista vivo, como se uma pintura tivesse adquirido vida e começado a se mover, efeito que foi chamado de *caligarismo*, explica Michel Silva (2006). Além do cenário, os personagens possuem tais características, assim como personagens de uma pintura.

Todas as formas no filme fazem referência à situação das personagens. O cenário assimétrico mostra ruas tortas, casas tombadas, contrastes exagerados de sombra e luz. Césare, símbolo da agressividade inconsciente, está associada aos triângulos (seus olhos são sombreados e pintados com triângulos brancos). A Jovem filha do burgomestre está associada a formas verticais e graciosas. Eu quarto é amplo e agradável, quase vazio, com as janelas abertas mostrando céu. (SILVA, 2006, p. 7)

Comparando o quadro *Portrait of the Dancer Aleksandr Sakharov* (1909), de Jawlensky e o fotograma onde Césare desperta, vemos a semelhança na pele esbranquiçada, o olhar que vai de encontro ao espectador, com a base dos mesmos bem demarcadas. Na imagem de Césare, o contorno inferior dos olhos é feito em forma de triângulos, destacando em contraste o branco dos olhos, numa expressão de pavor. Já no quadro de Jawlensky, os olhos bem demarcados, trazem uma ideia de julgamento ao espectador, que recebe o olhar de Aleksandr. Em ambas as imagens, o nariz traz sombras na região das narinas, visto que em Césare, elas chegam até mesmo a serem contornadas em preto para gerar mais evidência. Este fato, traz uma planicidade a face. A roupa, com uma gola rolê, cobre o pescoço evidenciando ainda mais o rosto das personagens. Uma diferença em relação à postura de posição dos objetos é: Aleksandr nos olha levemente de baixo para cima, como se estivesse numa posição de leve inferioridade, ainda que provocativa, enquanto Césare nos olha em um pequeno ângulo de cima para baixo, quase imperceptível, tornando sua postura um pouco superior àquele que o observa. Se formos analisar pela semiótica do cinema, Aleksandr estaria numa posição de submissão e Césare de insubordinação, mas, analisando mais a fundo, estes valores

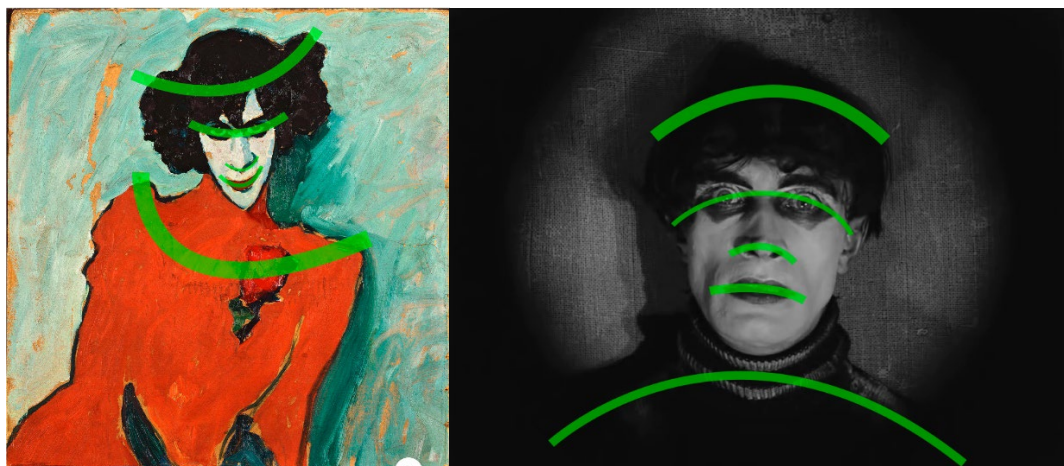
se invertem completamente, pois, basta olhar o ângulo as expressões faciais se encontram. Aleksandr olha de baixo para cima, Cesare por sua vez, tem sua cabeça levemente virada para cima, num olhar reto. Traçando uma linha curva, tanto no rosto – olhos, boca e nariz – cabelo, e postura dos ombros, tem-se direções opostas nas imagens, o que comprova tais posições das personagens. O fundo no fotograma também remete a uma pintura, por conta de sua textura que lembra a textura de lona, usado par a fabricação de telas para pintura.

IMAGEM 7 E 8: *Portrait of the Dancer Aleksandr Sakharov*, 1909, Alexej von Jawlansky; Fotograma de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene.



Fonte: Maisterdrucke⁶; Youtube⁷

IMAGEM 9: Comparação entre o quadro *Portrait of the Dancer Aleksandr Sakharov* e fotograma do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*



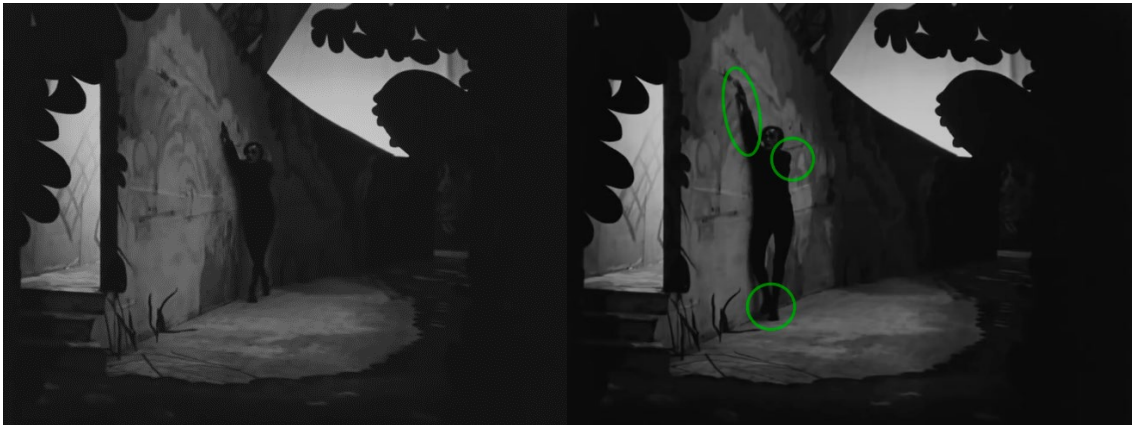
Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

⁶ Disponível em: < <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Alexej-von-Jawlansky/13311/Retrato-do-dan%C3%A7arino-Aleksandr-Sakharov.html> > acesso em 15 de dezembro de 2022.

⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=a4lQbHeznjw> > acesso em 10 de janeiro de 2022

Ainda sobre *The Portrait of the dancer Aleksandr Sakharov*, a similaridade na postura de Césare também remete à postura de dançarino, visto que seus movimentos rumo ao sequestro de Jane Olsen são muito bem coreografados, seguindo um ritmo. O caminhar, escorado na parede como se buscasse a se esconder de alguém, é feito como uma dança, em movimentos como um tango, disposto sobre as pontas dos pés, com uma das mãos estendida para cima e a outra para trás das costas. É neste momento em que vemos pela primeira vez Césare no ato de má fé, ou seja, seus movimentos são como se iniciasse uma dança rumo ao seu feito, em paços lentos e coreografados, assim como em uma apresentação de balé.

IMAGEM 10 E 11: Fotograma do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene; *idem*, demarcado pelo autor



Fonte: Youtube⁸; elaborado pelo autor (2022)

Em que diz respeito ao cenário, o mundo dos sonhos presente nas obras expressionistas trazem toda a deformação e ambiente proveniente do mundo dos sonhos, onde encontra-se todo ele pintado, assim como a própria luz do filme, a qual muitas das vezes é pintada e não-natural. O cenário é um dos – se não o – principal fator de imersão a este universo sombrio. Sobre isso, disse Jean Epstein:

Tudo em Caligari é cenário, o próprio cenário antes de tudo, depois o ator que é pintado e enfeitado como cenário, finalmente a luz – imperdoável sacrilégio no cinema! – que é também pintada com luzes e sombras falsamente distribuídas de antemão. Assim, o filme não é senão uma natureza-morta, todos os elementos vivos assassinados por um pincel. (EPSTEIN apud NAZÁRIO in CHIPP, 2002, p. 515)

⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=a4IQbHeznjw> > acesso em 10 de janeiro de 2022

Epstein, grande contribuinte do cinema polaco-francês, assim como alguns críticos, viu *Caligari* como um grave erro para o cinema, já que constituía uma fotografia sem contraste e demasiado exagero nos cenários excêntricos, mas, estas opiniões eram opostas as da maioria, as quais exaltavam o filme assim como o seu fazer artístico cinematográfico, sobretudo em relação aos detalhes não convencionais que iam desde a atuação a composição da cena. Em *The Film Till Now* (1930) de Paul Rothan, o autor diz que “rompendo com o realismo na tela: desde então, um filme podia ser eficaz quando não fotográfico, levando a mente do público a trabalhar uma imagem não-realista” (ROTHAN apud NAZÁRIO in CHIPP, 2002, p. 515).

IMAGEM 12 E 13: Fotograma do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene; *idem*, demarcado pelo autor



Fonte: Youtube⁹; Elaborado pelo autor (2022)

Os objetos de cena acompanhavam o estado psicológico dos personagens, onde, além das distorções das construções, as cadeiras, luminárias, ruas e camas, por exemplo, acompanhavam este “exagero” no que diz respeito à cena, onde muito se via do teatro, mas, agora, posto em tela, assim como numa pintura. Os cenógrafos inspiraram-se bastante nas criações de Reinhardt: “o palco tornava-se espaço interno da consciência do protagonista, constituindo aos demais personagens meras projeções dos sentimentos dele” (NAZÁRIO in GUINSBURG, 2002, p. 510)

⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=a4lQbHeznjw> > acesso em 10 de janeiro de 2022

IMAGEM 14: Fotograma do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene

Fonte: Youtube¹⁰

Dentre tantas características do expressionismo na pintura, uma delas é a representação do “primitivo”. A inspiração de máscaras proveniente de povos da Oceania e do continente africano. Característica essa, bastante marcante em muitas obras de Jawlensky, é vista no rosto do Dr. Caligari. Olhos bem demarcados, a fim de parecerem maiores do que são, através de contornos feitos no côncavo e abaixo da linha dos olhos. No “bigode chinês”, bochechas, boca, mandíbula e queixo há também o uso de contornos, traços feitos para realçar as características de “medonho” do personagem. O rosto toma a forma de uma máscara, um exemplo é *Die Blaue Mantilla*, 1913 (A Mantilha Azul, 1913), pintado por Jawlensky, a qual o rosto da personagem nos remete à uma máscara indígena, por conta de sua forma com queixo pontiagudo.

¹⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=a4IQbHeznjw> > acesso em 10 de janeiro de 2022

IMAGEM 15: Fotograma do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene



Fonte: *idem*

Em *Frankfurter Dom* (Catedral de Berlim), pintado por Ernst Ludwig Kirchner, em 1916, vê-se na tela casas com telhados pontiagudos e janelas disformes, com suas chaminés altas, numa forma um tanto plana, com ruas subentendidas na base das casas e, ao fundo, a Catedral de Frankfurt, com sua torre alta e onipotente. O telhado das sete casas ali presentes, em tons de amarelo e azul, apontam na mesma direção que a torre da igreja, ou seja, para cima. Como se estas estivessem guardando e protegendo o templo. Enquanto a casa em vermelho, a qual possui uma torre ao lado, é a única que possui uma torre e não está de costas para a Catedral, como se estivesse de guarda, de vigia. Com isto, volta-se à ideia, já citada, sobre a questão da autoridade, reflexo este também ao que Kirchner viveu durante a Primeira Guerra Mundial.

As casas na pintura se assemelham com as casas de Holstenwall, – pequeno vilarejo onde se passa o filme – as quais são geométricas, com telhados pontiagudos que parecem apontar para uma possível direção a qual a rua pode nos levar. Apontado para o lado oposto ao caminho para a tenda do Dr. Caligari, é como se as casas indicassem um caminho de fuga para Jane que, posteriormente, torna-se uma das vítimas. Porém, a tenda de Caligari está ao lado direito da cena, assim como a direção que os telhados apontam, gerando uma ambiguidade entre a fuga da vítima e indicação da autoridade.

IMAGEM 16 E 17: *Frankfurter Dom*, 1916, Kirchner; Fotograma do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene



Fonte: Maisterdrucke¹¹; *idem*

Vale lembrar que, durante o filme o espectador acompanha os acontecimentos pela visão de Francis, onde Caligari é um vilão. Ao final do filme nos é revelado que tudo não passava da imaginação de Francis e, Dr. Caligari, nada mais é que o médico responsável pelo tratamento psiquiátrico de Francis, que é tido como louco.

O pequeno vilarejo de Holstenwall, cidade a qual se passa o filme, composto por uma montanha cheia de casas, onde em primeiro plano está uma feira, com carrosséis que giram incessantemente. As casas em suas formas fantasmagóricas, pontiagudas e trêmulas, com ruas que se estreitam cada vez mais quando próximas ao topo, onde se vê uma igreja. Numa alusão à Alemanha da época, Kracauer (1947) escreveu:

Significativamente, a maioria das cenas no parque em *Caligari* começam com uma pequena abertura de câmera em íris mostrando um tocador de realejo cujo braço roda constantemente, e, atrás dele, o topo de um carrossel que nunca para seu movimento circular. O círculo, neste caso, se torna um símbolo do caos. [...] o caos parece um redemoinho. [...] uma pessoa pode mergulhar no caos; não pode se mover nele. O fato de os dois autores terem selecionado um parque e suas liberdades em contraste às opressões de Caligari revela a furação de suas aspirações revolucionárias. [...]. Mas é preciso que se diga que o parque sem dúvida refletia as caóticas condições da Alemanha do pós-guerra. (KRACAUER, 1947, p. 90)

¹¹ Disponível em: < <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Ernst-Ludwig-Kirchner/684415/Catedral-de-Frankfurt.html> > acesso em 16 de dezembro de 2022

No quadro *Houses at Night* (*Casas à Noite*), 1912, de Karl Schmidt-Rottluff, vemos as pinceladas fortes e rápidas, onde o formato das casas parece acompanhar as mesmas, como se o primeiro plano estivesse estático e as casas – em segundo plano – possuísem certo movimento, como se o vento as fizesse mudar ligeiramente de forma. O mesmo acontece com a representação das casas de Holstenwall ao fundo da cena.

IMAGEM 18 E 19: *Houses at Night*, 1912, Rottluff; Fotograma do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene, com demarcação feita pelo autor.



Fonte: The Museum of Modern Art (MoMA)¹²; Elaborado pelo autor

5.1. Reverberações do Expressionismo no Audiovisual Atual

Sendo lembrando, por muitos, como símbolo de temáticas as quais abordam o terror, o Expressionismo vai muito além deste gênero. Mesmo a melancolia sendo uma das suas principais temáticas, pode-se encontrar diferentes traços deste movimento presentes em diversas obras atuais do audiovisual.

Os trabalhos do diretor estadunidense Tim Burton, carregam grande influência do expressionismo alemão, onde, em seu filme *A Noiva-Cadáver* (2005), percebe-se cenas reproduzidas como em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). Quando a Noiva Cadáver e Victor Van Dort estão sobre um penhasco, com a cidade ao fundo, a cena

¹² Disponível em: < https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-79009.html > acesso em 14 de dezembro de 2022

se assimila à fuga de César sobre os telhados de Hostenwall. A cidade, no filme de Tim Burton, assemelha-se à Hostenwall através das construções tortuosas e macabras. Trazem um aspecto sombrio, ligado a um mundo imaginário. As casas por si só, tornam-se personagens por sua aparência fantasmagórica, dando uma impressão de movimento, mesmo estando paradas.

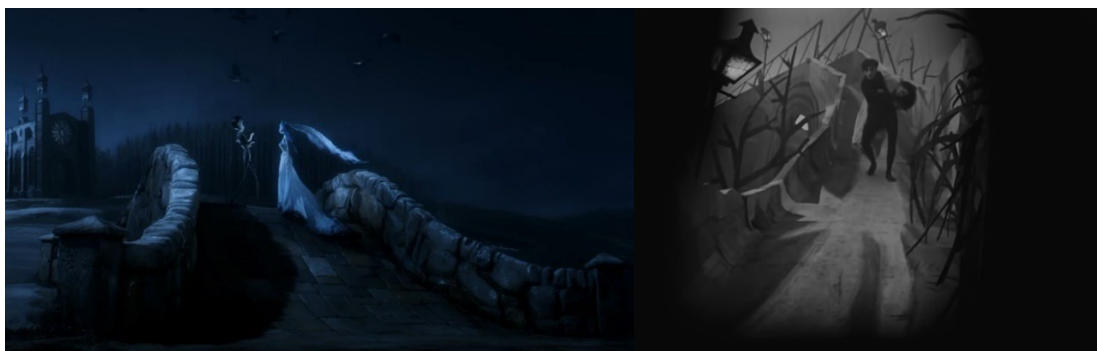
IMAGEM 20 E 21: Fotograma do filme *A Noiva Cadáver* (2005), Tim Burton;
Fotograma do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene



Fonte: Youtube¹³; Youtube¹⁴

Outra cena semelhante é a de César sobre a ponte fugindo com Jane Olsen em seus braços, onde em *A Noiva-Cadáver*, as personagens estão sobre uma ponte de pedra. Percebe-se que, em ambos os filmes, a luz projetada no chão é a que guia o trajeto dos personagens ao longo da cena.

IMAGEM 22 E 23: *idem*



Fonte: *idem*

¹³ Disponível, através de aluguel ou compra, em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PYFjtJyrkKA> > acesso em 05 de dezembro de 2022

¹⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=a4IQbHeznjw> > acesso em 10 de janeiro de 2022

A temática sombria, composta por ambientes com luz e sombras bem demarcados encontra-se também em *O Farol* (2019), possui cenários cuja luz faz o contorno das formas em ambientes fechados que geram certa sensação de claustrofobia para aqueles que assistem. Com sombras bem demarcadas, representam a expressão extracorpórea do ator, trazendo seu estado interior à cena. A temática da confusão mental também é recorrente, assim como em *Caligari*. Nota-se que, o rosto dos personagens é moldado de acordo com a luz projetada, é ela quem dita a carga emocional da cena, sendo como uma maquiagem a qual não se aplica sobre a pele, mas se projeta sobre ela.

IMAGEM 24 e 25: Fotograma do filme *O Farol* (2020), Robert Eggers

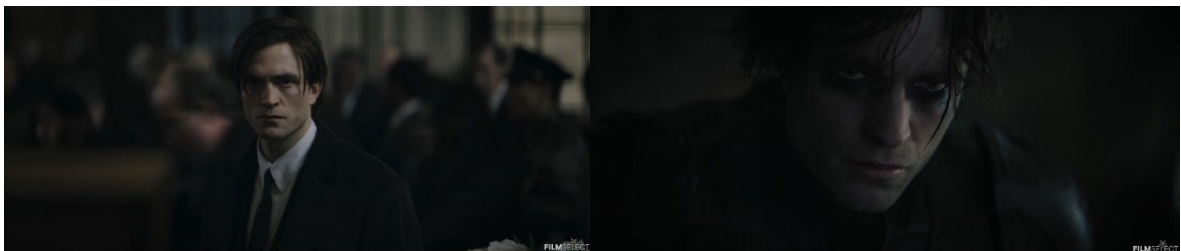


Fonte: Youtube¹⁵

¹⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Hyag7lR8CPA> > acesso em 28 de dezembro de 2022

Questionando o papel de autoridade, *Batman* (2022), retoma o aspecto expressionista, tanto em seu roteiro quanto em sua estética sombria. O cavalheiro das trevas, interpretado por Robert Pattinson – que também dá vida a Thomas Howard em *O Farol* –, traz a melancolia no olhar, a falta de empatia visível em suas expressões, sendo algumas vezes semelhante a Césare de *Caligari*, por conta de sua postura e porte físico alto, magro, de pele pálida e corte de cabelo que contorna a região dos olhos. Possui um olhar bem demarcado, com expressões rígidas as quais mostram uma certa tristeza e fuga de sentimentos. Percebe-se que, assim com Césare, o personagem para manter seu olhar fixo evita piscar, sendo um artifício que traz ainda mais um sentimento de dor e a sensação de que a personagem segura, em si próprio, emoções que evita externalizar explicitamente, fazendo-o através do olhar.

IMAGEM 26 E 27: Fotograma do filme *Batman* (2022), Matt Reeves



Fonte: Youtube¹⁶

A cidade de Gotham, na versão de 2022, traz uma ambientação imagética herdada de *Batman* (1989) dirigido por Tim Burton, a qual assemelha-se à *Metrópolis* (1927). As características expressionistas encontram-se não somente no cenário, mas, também, em seus personagens, como é o caso do Coringa, na versão de 1989. Seu rosto é feito a partir de traços semelhantes à de uma máscara, com seu sorriso exagerado e macabro, pele pálida e sobrancelhas arqueadas. A maquiagem ali presente, evidencia o tom de insanidade da personagem.

O ambiente escuro de ambas as versões de *Batman*, compõem paletas mais sóbrias, e iluminação pontual, mostram o quão influente o expressionismo ainda é na atualidade cinematográfica. As cores externalizam o sentimento de *Batman*, traduzindo para o cenário suas angústias e aflições, de forma sombria, como se estivesse preso à cidade.

¹⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=rsQEor4y2hg> > acesso em 09 de janeiro de 2023

IMAGEM 28 E 29: Fotograma do filme *Batman* (1989), Tim BurtonFonte: Youtube¹⁷

Além de *Batman*, a distribuidora Warner Bros. Pictures conta com outras produções que bebem da estética expressionista. O famoso mundo de Harry Potter também revive alguns, porém poucos, aspectos do Expressionismo Alemão e suas obras. As cenas que se passam no Beco Diagonal, em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001) nos remetem à cidade fictícia de Holstenwall, com sua arquitetura tortuosa, ruas estreitas e sinuosas, com passagens claustrofóbicas. Um dos principais prédios, *Gringotts Bank*, também se assemelha a dois quadros de Kirchner: *Nollendorfplatz* (1912) e *Torre Vermelha em Halle* (1915).

IMAGEM 30 E 31: Fotograma do filme *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001), Chris Columbus

¹⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=dgC9Q0uhX70> > acesso em 09 de janeiro de 2023



Fonte: Youtube¹⁸

Na música, a influência parte para videoclipes e capas de álbuns. A cantora sueca Tove Lo, traz em seu trabalho algumas características próximas ao expressionismo por conta de sua melancolia e narrativas as quais possuem confusões mentais, provenientes do uso de entorpecentes e problemas psicológicos.

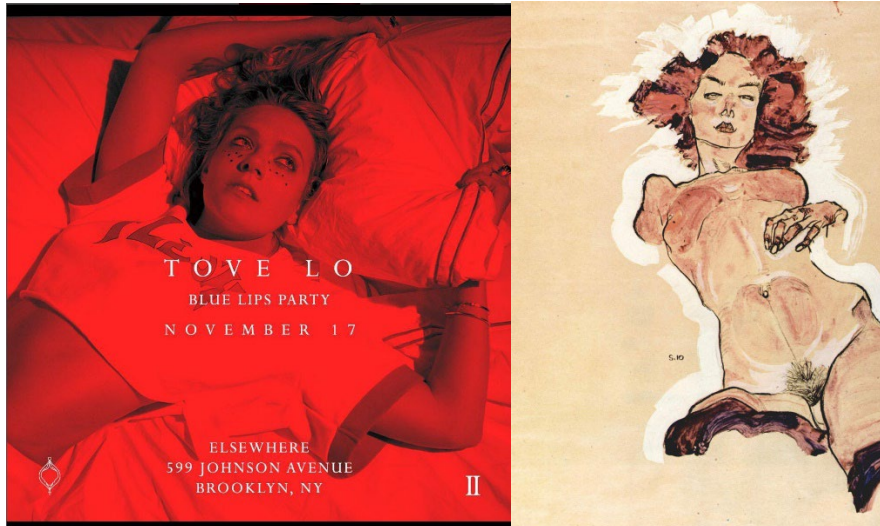
Em alguns de seus trabalhos podemos ver a influência, mesmo que indireta, de alguns pontos expressionistas, como na foto de divulgação do álbum *Blue Lips* (2017) (“*Lábios Azuis*”). O álbum aborda temáticas que expõe a liberdade sexual, luta contra confusões mentais, depressão e a busca por um mundo imaginário, através do uso de entorpecentes, a fim de fugir dos próprios pensamentos e sentimentos, como é o caso da música *Hey You Got Drugs?* (“Você tem drogas?”).

A semelhança entre a foto de divulgação de *Blue Lips* e o quadro de Egon Schiele, *Female Nude* (1910), se dá a partir da postura da personagem, além do olhar perdido, o qual não encara o espectador diretamente, mas, pelo contrário, foge dele. Na foto, a predominância da cor vermelha remete a um sinal de alerta, mas também, a distância do mundo real, como se a personagem já não estivesse mais ali em sua consciência, estando dentro do seu mundo imaginário. A libertação sexual também é explorada em ambas as imagens. Tove Lo segura os travesseiros com as mãos para trás, como se insinuando momento de prazer durante, ou após, o ato sexual. O quadro de Schiele a personagem encontra-se nua, em uma posição não muito comum à época que foi pintada. Supondo que ela esteja sobre uma cama, a visão do espectador

¹⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-MrcAWLYb8Q> > acesso em 09 de janeiro de 2023

é como se estivesse ajoelhado sobre a frente da cama. A personagem do quadro, por sua vez, transmite a ideia de que está confortável diante o observador.

IMAGEM 32 E 33: Foto de divulgação do álbum *Blue Lips* (2017), Tove Lo; *Female Nude* (1910), Egon Schiele.



Fonte: Instagram¹⁹; Maisterdrucke²⁰

No quesito luz como cenário, os alemães retomaram este artifício durante a pandemia de Covid-19²¹, que abalou o mundo em 2020 e 2021. Há forte presença desta técnica em videocliques alemães que foram gravados após o início da pandemia, onde a luz foi objeto de cena, além de ser usada como contorno para os personagens. Assim como o cenário, ela é quem dita o estado de ânimo do personagem. Tudo a sua volta remete ao que se passa no interior do indivíduo.

No videoclipe da música *Parfum* (2021) (“Perfume”), da cantora alemã LEA, trata-se de um amor platônico onde a pessoa amada não se compara a ninguém, é alguém único. Como a própria letra da música diz: é um perfume que não se pode comprar. No videoclipe, um casal é, em sua maioria, iluminado pela cor vermelha, a qual remete ao fogo, a paixão, cor que gera excitação ao olhar. Já o cenário, é iluminado pela cor azul, cor a qual buscamos para descansar o olhar, assim como, é

¹⁹ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/BbcefCcgOsP/> > acesso em 09 de janeiro de 2023

²⁰ Disponível em: < <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Egon-Schiele/24261/Nu-feminino.html> > acesso em 09 de janeiro de 2023

²¹ “Como o Corona Vírus Abalou a Alemanha”, artigo disponível em: < <https://www.dw.com/pt-br/como-o-coronav%C3%ADrus-mudou-a-alemanha/a-56364416> > acesso em 08 de janeiro de 2023.

uma cor que nos remete à tristeza²², ferimento²³ e algo frio. O azul do cenário, é a externalização do sentimento do casal ali representado em cena.

IMAGEM 34: Fotograma do videoclipe *Parfum* (2021), LEA



Fonte: Youtube²⁴

No vídeo clipe de *Schwarz* (2021) (“Preto”), em parceria com o cantor Casper, também alemão, LEA traz a melancolia através da cor preta, a qual compõe todo o cenário, mesmo as flores e frutas presentes na mesa. É como se tudo em volta da personagem tivesse perdido a cor, uma forma de externalizar o luto por ter perdido a pessoa amada. Em um momento, a cantora é iluminada sequencialmente em três ângulos diferentes, o que mostra a tristeza em três faces, independente do ângulo a qual a luz incide. Em seu olho direito – lado esquerdo do espectador – há uma lágrima feita a partir de pedras brilhosas, um símbolo de tristeza, luto. A luz alaranjada é o único elemento que foge à regra, mas, ainda assim, traz um ar obscuro e um certo peso para o ambiente.

A melancolia do luto vem da letra da música, a qual já introduz a canção com os dizeres “*Ich trag schwarz bis es was Dunkleres gibt*” (“Eu visto preto até que haja algo mais escuro”), onde a externalização do sentimento começa através da roupa e

²² Na língua inglesa, o azul é relacionado a tristeza, como na expressão “*I am feeling blue*” (“Estou me sentindo triste” [tradução nossa])

²³ Na língua alemã, azul (*Blau*) também pode se associar a lesões e contusões, como na expressão “*Blaue Flecken*” (“Contusões” [tradução nossa])

²⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=f9yt1Sh-Is4> > acesso em 09 de janeiro de 2023

atinge toda a sua volta. A cor preta é uma hipérbole de todo o vazio, tristeza e angústia vivida pela personagem do videoclipe.

IMAGEM 35: Fotogramas do videoclipe *Schwarz* (2021), LEA X Casper



Fonte: Youtube²⁵

IMAGEM 36: Fotograma do videoclipe *Schwarz* (2021), LEA X Casper



Fonte: Youtube²⁶

Diante de tantas características, o Expressionismo vem encontrando – ou melhor, sendo encontrado em – espaços em diversos trabalhos os quais usam de seus artefatos e características afim de exteriorizar seu interior, através das telas, sejam elas físicas ou digitais.

²⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=lx690tCZFYc> > acesso em 09 de janeiro de 2023

²⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=lx690tCZFYc> > acesso em 09 de janeiro de 2023

6. CONCLUSÃO

O Expressionismo alemão foi um movimento de grande importância, não somente para a arte alemã, mas também para retratar a cultura e vida pública de seu país, momento em que passava por grandes mudanças e guerras políticas. Sendo um movimento livre de regras técnicas, buscou pela libertação do artista, onde possibilitou o uso da intuição e tradução do eu interior na tela. Buscaram a religação do ser humano com a natureza, em resposta a uma fuga dos centros urbanos, onde, a partir deste feito, pôde-se estar em contato com o instinto, considerado primitivo, trazendo o fazer artístico num ato de revolução perante a academia.

Por ser um movimento que não possui uma base de regras técnicas, há uma certa dificuldade em estudá-lo. Não há um padrão a ser seguido em todas as obras, como ocorre em outros movimentos. De modo geral, a regra é: seguir os instintos, trazer à tona o mais íntimo sentimento e pensamento do artista e traduzi-lo na tela através da abstração e da cor. A gama de variedades temáticas é imensa quando se comparado separadamente cada obra dos artistas expressionistas. Desde retratos a paisagens, até mesmo abstrações de pensamentos e visões as quais os objetos, mesmo que inanimados, possuíam do seu entorno. Sendo a cor uma hipérbole, os artistas expressionistas viam nela uma forma de, através de sua bagagem emocional, traduzir ali um sentimento que remetesse à sensação que tal cor provocara aos olhos.

O nome do movimento por si só já diz muito do que ele se trata. Derivado da palavra “expressão”, cujo significado é “1. Ato ou efeito de expressar; 2. Exteriorização das ideias ou do pensamento por meio de gestos ou palavras” de acordo com o dicionário²⁷. Enquanto Franz Marc buscava pela sintetização da visão do próprio objeto, Kandinsky buscava a abstração das cores e o que elas poderiam transmitir ao espectador. Kirchner trouxe o processo de criação como sendo sua arte em si e não, necessariamente, o resultado. Schmidt-Rottluff, compartilhando do mesmo ideal, trouxe para suas telas cores saturadas e formas abstratas com pinceladas rápidas e precisas. Alexej von Jawlensky, através de cores em pinceladas fortes, traz certa melancolia para seus retratos, os quais possuem olhares penetrantes, um certo tom

²⁷ De acordo com o dicionário online Michaelis de Língua Portuguesa, disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=express%C3%A3o>> acesso em 06 de janeiro de 2023.

de julgamento ao espectador, os encarando explicitamente. Egon Schiele traz corpos cuja fisionomia expressam por si só, seja pela posição ou pela representação do corpo humano através de seus traços, os quais mostram certa fragilidade traduzidas na magreza e realce de partes como costela, ossos protuberantes, dedos alongados e posturas despojadas.

Considerada uma arte degenerada, o Expressionismo alemão, apesar de seu grande prestígio, sofreu repressões por parte de Hitler, o qual negava quaisquer movimentos que não fossem considerados clássicos. Durante o período nazista, diversas obras e registros foram queimados e destruídos, por conta disso, é um objeto de estudo ainda difícil de se pesquisar, pois até hoje há obras e informações que não se têm ideia de seu real destino. Artistas morreram em decorrência da Primeira e Segunda Guerra Mundial, contribuindo para que muitos relatos não pudessem ser feitos, perdendo-se então informações que hoje, seriam cruciais para um estudo ainda mais aprofundado sobre o movimento. Muito do material e quadros expressionistas que se tem acesso hoje, são fruto do ato heroico de Gabriele Münter, pintora, fotógrafa e integrante do grupo *Der Blaue Reiter*, que durante a Segunda Guerra Mundial escondeu mais de 80 obras de Kandinsky e outros membros do grupo.

No cinema não foi diferente, muitas obras foram danificadas e perdidas durante a guerra. Por sorte, algumas refeitas e restauradas, mas, infelizmente, não foi o destino da maioria. Roteiros, fotografias e rascunhos também foram alvo de destruição. Por conta do boicote internacional sofrido pela Alemanha após o fim da Segunda Guerra, muitos filmes que sobreviveram só foram exibidos anos mais tarde, em outros países.

A influência que paira sobre alguns filmes atuais é nítida, visto que, *O Gabinete do Dr. Caligari* é considerado um precursor do cinema de horror, junto a *Nosferatu* (1922). O cinema expressionista alemão traz consigo o horror junto a um mundo dos sonhos – e pesadelos – com exageros que reverberaram ao longo dos anos. Não obstante, outros aspectos podem ser observados em trabalhos audiovisuais recentes: A cor como forma de mostrar um estado de sentimento; a personagem principal em primeiro plano, bem iluminada, a fim de evidenciar suas expressões faciais; o uso de grandes construções afim de diminuir o “ser” frente à cidade; construções com arquitetura tortuosa; sombras como forma de expressão evidenciando algo além do

que o corpo físico possa expressar; a luz como forma de cenário, sendo ela também um objeto de cena e, por fim, a temática do questionamento de autoridade.

Durante e após a Segunda Guerra Mundial, cineastas alemães sobreviventes migraram para os Estados Unidos da América, momento em que surgem os “Monstros da Universal”, acontecimento que impulsionou o segmento de terror. Com inspirações diretas do Expressionismo, o mercado de filmes de horror tem seu pontapé rumo ao que conhecemos hoje, fazendo com que Hollywood investisse neste segmento desde então.

Direta ou indiretamente, proposital ou não, o Expressionismo Alemão foi, e é, um marco para o campo das artes, tanto na pintura quanto no audiovisual. Sua influência atravessou não apenas um século, sobreviveu a duas guerras mundiais. Trabalho árduo de artistas que, por muitas vezes, foram considerados degenerados e desvalorizados por seu próprio povo e nação.

O intuito desta pesquisa foi retomar a história deste movimento, ainda que com grande dificuldade e, mostrar que ele ainda inspira artistas os quais buscam expressar em seus trabalhos o terror, a melancolia e, principalmente, trazer o campo psicológico traduzido ao mundo palpável, através de representações no cenário e pelas cores. Através de uma bibliografia previamente selecionada e comparações com trabalhos atuais, conclui-se a grande importância do expressionismo ainda na atualidade, deu início a um estilo cuja libertação do artista e a preocupação com o psicológico ali impresso na obra fosse, além do resultado, um processo em que a arte se dá desde a sua criação. Mostra, também, a importância do fazer artístico, sendo a mais importante etapa da obra e, não somente, seu resultado.

Esta pesquisa é apenas o começo de um trabalho, onde pretendo me aprofundar posteriormente durante o mestrado. Pretendo estudar videoclipes que possuem em sua essência traços de movimentos artísticos que se consolidaram no século XX, assim como o Expressionismo Alemão, no intuito de retomar não só a história de movimentos artísticos mas, evidenciar quais aspectos perduram até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável** cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006. (Coleção Campo Imagético).

CHIPP, Herschel B. et al. **Teorias da Arte Moderna**. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção A)

COTTIN, Jérôme. Tillich et l'expressionnisme allemand. *In*: TILLICH, Paul. **Art et Religion**. Montpellier: Faculté de Théologie protestante, 1993, p. 84-96.

ELSAESSER, Thomas. **Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary**. 1ª Edição. Londres, Reino Unido: Routledge, 2000.

GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HARRISON, Charles. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. (Arte Moderna: práticas e debates; volume 2)

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988

_____. **From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film**. 5ª Edição. Nova Jersey, Estados Unidos da América: Princeton University Press, 1988

HIGUET, Etienne Alfred. A representação do cristo no expressionismo alemão. **Observatório da Religião**, Universidade do Estado do Pará, v. 01, n. 02, p. 76-91, ago-dez, 2014.

NAZÁRIO, Luiz. O expressionismo e o cinema. *In*: GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 505-542.

_____. O expressionismo e os meios de comunicação. *In*: GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 575-606.

NOGUEIRA, Isabel. A pintura como desejo de cinema; o cinema como desejo de pintura. Lisboa, Portugal: [20--?]. p. 125-130. Disponível em: < https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15823/2/ULFBA_andpainting_isabelnogueira.pdf > acesso em 20 de maio de 2022

_____. Cinema e Pintura: imagem cinematográfica e expressão plástica. **Fazer história contemporânea estudos do século XX**, n. 11, Coimbra, 2011. Disponível em: < <https://ucdigitalis.uc.pt/impactum/item/76149> > acesso em 26 de maio de 2020

SILVA, Michel. O cinema expressionista alemão. **Revista Urutágua**, Maringá, n. 10, 2004. Disponível em: < <http://www.urutagua.uem.br/010/10silva.htm> > acesso em 19 de outubro de 2022

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. *In*: VELHO, Otávio Guilherme. **O Fenômeno Urbano**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976, p. 11-25.

ZERZAN, John. Porque Primitivismo?. **Contraciv**, 2016. Disponível em: <<https://contraciv.noblogs.org/files/2016/12/Por-que-primitivismo.pdf> > acesso em 29 de janeiro de 2023

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A NOIVA CADÁVER. Direção: Tim Burton. Estados Unidos: Warner Bros., 2005. Digital, 1h 17min, son., color., disponível via streaming em: <

<https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GXrHxGQ3L2YmBSqEAAADC:type:feature> > acesso em 09 de janeiro de 2023

BATMAN. Direção: Matt Reeves. Estados Unidos: Warner Bros., 2022. Digital, 2h 57min, son., color., disponível via streaming em: <

<https://play.hbomax.com/player/urn:hbo:feature:GYiDbSAmlpMNVYAEAAAAI> >

BATMAN. Direção: Tim Burton, Estados Unidos: Warner Bros., 1989. Digital, 2h 05min, son., color., disponível via streaming em: <

https://play.hbomax.com/player/urn:hbo:feature:GXdhYaQo_YpuAuwEAADV > acesso em 09 de janeiro de 2023

O FAROL. Direção: Robert Eggers. Estados Unidos: A24, 2020. 1h 49min, son., color., disponível via streaming em: <

https://www.youtube.com/watch?v=8_ApEM_u_bc > acesso em 09 de janeiro de 2023

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção: Robert Wiene. Alemanha: Studio Babelsberg, 1920. Digital, 71 min, mudo, preto e branco, disponível via streaming em: < <https://globoplay.globo.com/o-gabinete-do-dr-caligari/t/zfxB8Yppsh/> > acesso em 09 de janeiro de 2023

HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL. Direção: Chris Columbus. Reino Unido: Warner Bros., 2001. Digital, 2h e 32min, son., color., disponível via streaming pago em: <

<https://play.hbomax.com/feature/urn:hbo:feature:GYX1p9QIsUYNQEgEAAADB?source=googleHBOMAX&action=open> > acesso em 09 de janeiro de 2023

LEA X CASPER - SCHWARZ (OFFICIAL VIDEO). Direção: Calvin Müller. Alemanha, 2021. Digital, 2min 36seg, son., color., disponível via streaming em: <

<https://www.youtube.com/watch?v=lx690tCZFYc> >

LEA - PARFUM (OFFICIAL VIDEO). Direção: Calvin Müller. Alemanha, 2021. Digital, 3min 06seg, son., color., disponível via streaming em: <

<https://www.youtube.com/watch?v=f9yt1Sh-ls4> >