

3 Formas narrativas

O que podemos entender por 'expressão'? 'Expressão' é um termo que, assim como 'estilo' no capítulo anterior, pode ser usada e interpretada de maneira errada e até banalizada. É comum vermos o termo sendo usado – não pouco frequentemente – para descrever o ato de expressão como aquele no qual o artista, ou o sujeito expressivo, utiliza seu gestual físico para exprimir-se de forma mais espontânea. Espontaneidade, aliás, é muito confundida com expressão, mais ainda quando ouvimos alguém referir-se a uma obra artística. Outra noção de expressão é ainda a gestualidade na tela de pintura. Se faz necessário, então, estabelecermos o significado de 'expressão' para o entendimento mais acurado deste texto.

A expressão aqui usará muito mais o sentido de comunicação do que de algo espontâneo. E expressividade se faz bem sucedida naquele momento em que o artista – pois aqui falaremos de arte – consegue transmitir seu conteúdo intencional e este é compreendido pelo observador.

O expressionismo como movimento, evoluiu da maneira típica com que a arte evolui: naturalmente modificando a estética anterior. Evoluindo, no entanto, sem o sentido de progresso tradicional, mas de mudança natural e principalmente, de um sentimento natural, pois no expressionismo falar-se-á muito das emoções sentidas e causadas.

A expressão do movimento denominado 'expressionismo' – um dos objetos de estudo deste trabalho – apesar de acreditar-se ser usada para expressar a alma ou momentos emocionais os quais determinados artistas buscavam expressar, ainda assim era uma comunicação intencional, algo que considerava-se necessário ser dito. Originalmente, quero dizer, no início do movimento expressionista no começo do século 20, esta mensagem seria um inconformismo em rela-

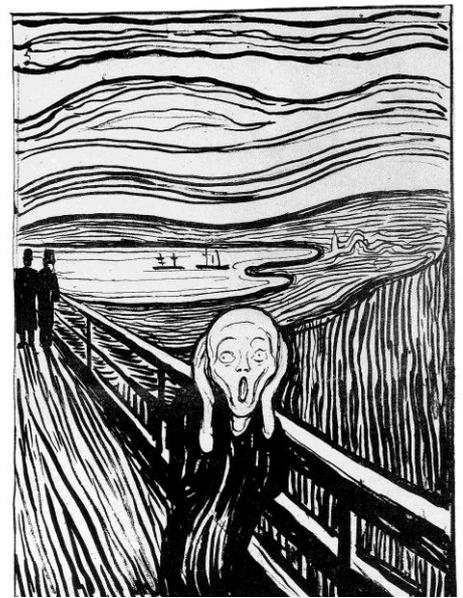


Figura 1: *O grito*, Edvard Munch. 1895.

ção à postura do impressionismo, movimento artístico anterior, que buscava – e descrevo aqui de forma bem simplificada – uma verdade na arte em relação às impressões visuais que temos do mundo. Este movimento abordava seus temas de forma quase científica, uma vez que buscava valores sensoriais e pictóricos de forma objetiva ao criar arte que a princípio, não pertenciam a um lugar específico, eram feitas visando descoberta.

O questionamento desta abordagem veio na forma de diversos movimentos de vanguarda, entre eles o expressionismo e seu desejo de expressão. Passou-se a buscar e pregar a substituição da passividade em favor da atividade. Este era o expressionismo em sua superfície: um movimento humanista – por que não chamá-la de revolta – com ideias que entravam em conflito com o modo de ser da sociedade de então. Os artistas que identificavam-se com o movimento expressionista eram caracterizados por esta profunda inconformidade e pelo desejo de mudar sua atualidade. Por estes traços específicos podiam assemelhar-se com aqueles artistas do romantismo, e bem como estes, detinham uma profunda decepção com o homem. Este sentimento e esta vontade de mudança levaram os integrantes à luta para que esta fosse posta em movimento. Muitas vezes tais emoções se revelavam em ideias mais sombrias e soturnas, frequentemente tristes e taciturnas oriundas da angústia que habitava estes artistas expressionistas. Eles procuravam, obviamente, expressar exatamente estes desejos, vontades e principalmente ideias, da maneira mais compreensível possível, de modo que o observador detectasse e apreendesse toda a mensagem expressa em suas obras. Podemos usar uma passagem de Kuhns onde este nos chama a atenção:

Devemos notar que a importância de uma ligação à comunidade era tema de máxima importância para os expressionistas. E por um tempo, suas mensagens dirigiam-se eloquentemente à grande comunidade teatral, articulando um desejo de unidade cultural amplamente sentido por muitos alemães. Mais do que qualquer outro movimento moderno de vanguarda europeu, o Expressionismo alemão era o produto de uma crise de identidade nacional. A experiência mais comum da geração expressionista era o sentimento de fragmentação espiritual, um sentimento intensificado quase ao seu limite pelo fim da guerra.

David F. Kuhns, 1997.

A angústia encontrada no expressionismo é muitas vezes considerada uma característica determinante do movimento e do seu espírito artístico. É muito usada por seus representantes e compreendida por seus críticos como uma forma de ser do homem moderno. Estes artistas, buscando uma independência ideológica artística, tornaram-se menos

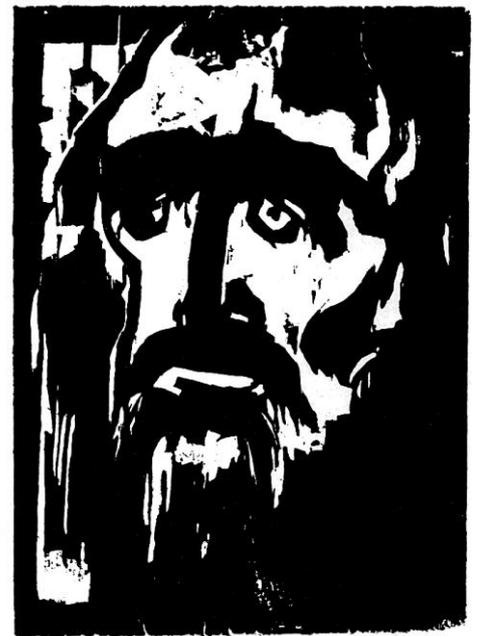


Figura 2: *O profeta*, Emil Nolde. 1912.

contemplativos que seus antecessores impressionistas e mais servidores de um objetivo emocional – muitas vezes, através da construção de uma cena – mesmo que se opondo a um modo capitalista da sociedade contemporânea do início do século 20. A obra expressionista almejava, apesar de sua consciência técnico-artística, expressar a fuga de uma mentalidade moderna, do fazer mecânico e do 'eu-burguês' que tem pensamentos do teor das relações custo-benefício como principal preocupação. Fazia isto usando a própria relação homem-objeto, tendo a arte como um destes objetos e inserindo a relação na complexidade da obra. Tem-se aí a arte como uma ação (atividade *versus* passividade) que está constantemente interpelando o artista e, conseqüentemente, o observador. A obra expressionista ganha então uma grandeza, uma razão de ser fora dela mesma, quase uma função social, uma importância necessária em tempos entre guerras.

As obras expressionistas mais discutidas eram sim principalmente pinturas, mas permearam quase todas as formas de arte. As que nos interessam especialmente são o teatro e o cinema expressionistas. Mesmo nas artes plásticas o expressionismo possuía como traço marcante o uso da cena. Um evento ocorrendo em um tempo e um espaço. Para a finalidade deste trabalho compreendemos a cena como uma unidade espaço-temporal. Em sua maioria as obras deste período expressavam suas ideias e mensagens na forma de uma cena. Algo de fácil digestão para um observador que é alvo da entrega de uma mensagem. Mensagem esta, considerada sempre – e sem exceções – da mais alta importância.

Se voltarmos por um momento nosso pensamento para a ilustração, tema principal deste trabalho, poderemos fazer um relação direta entre o ato 'expressionista' e a ilustração, tendo esta como uma forma extrema de expressão no sentido que vimos agora. Criando um exemplo: a caricatura – esta uma forma de ilustração – já foi considerada um retrato submetido à sensibilidade de um expressionista:

Exagerei a cor do cabelo, usando laranja, cromo e amarelo-limão, e por trás da cabeça não pinte a parede trivial do quarto mas o Infinito. Fiz um fundo simples com o azul mais rico e intenso que a paleta era capaz de produzir. A luminosa cabeça loura destaca-se misteriosamente deste fundo azul-forte como uma estrela no firmamento. Lamentavelmente, meu caríssimo amigo, o público apenas verá nesse exagero uma caricatura – mas o que nos importa isso?

Van Gogh. Em *História da Arte*, E.H. Gombrich.

Para reforçar a ideologia expressionista em relação à arte da ilustração temos ainda Gombrich, que corrobora:

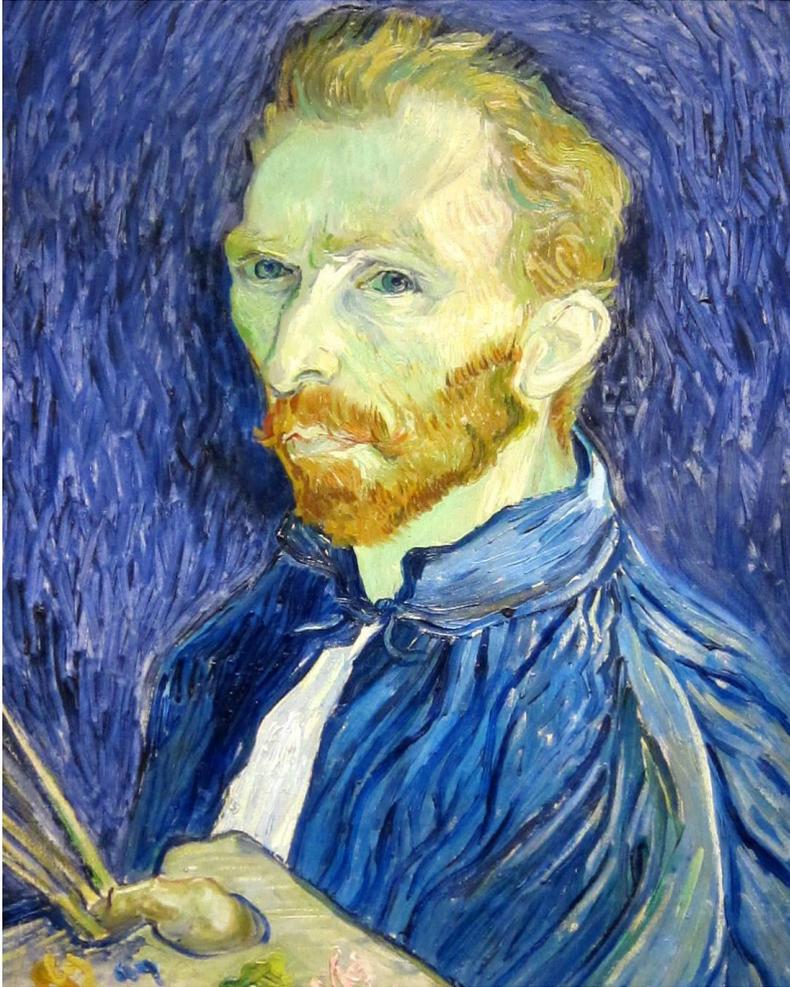


Figura 3: *Autorretrato.* Van Gogh, 1889

Van Gogh estava certo em dizer que o método por ele escolhido podia ser comparado ao do caricaturista. A caricatura sempre foi 'expressionista', pois o caricaturista joga com as parencas de sua vítima e as distorce para expressar justamente o que sente a respeito dela.

E. H. Gombrich.

E ainda, complementando Gombrich, o caricaturista expressa o que considera importante em seu retratado, ou 'vítima' como muitos destes acreditam. A expressão é tudo aquilo o que realmente é importante ser transmitido para o observador a respeito do tema. O que merece ser expressado. Ao mesmo tempo em que a distorção mencionada, é utilizada na caricatura passa a ser um aspecto recorrente em obras visuais do expressionista.

No capítulo 2, com o respaldo de Ivins, pudemos vislumbrar em nossas observações a respeito da tradição da gravura alemã, uma certa propensão ou predileção germânica por determinados temas. Esta especificidade não é de modo algum difícil de ser notada por quem não é seguidor desta

tradição. Estamos falando do motivos mais sombrios representados com uma frequência assombrosa – para usar um termo que possa andar lado a lado com o tema. Talvez nem percebamos no início dos estudos, mas com o passar do tempo nos damos conta de que o tema, de tão recorrente torna-se quase permanente.

O alemão desenvolveu, ao longo de séculos de mitologia nacional, este gosto pela representação do bizarro e do macabro. Este lado cultural que foi reforçado pelo romantismo alemão exhibe seus demônios, cenas de angústia avassaladora, sofrimentos nascidos da alma. A gravura, com seu limite cromático – preto e branco eram as opções mais práticas em termos de impressão – favoreceu enormemente os gravuristas que utilizavam este universo. Ao contrário, porém, do que alguns de nós possamos pensar, não era a gravura que inspirava a arte alemã a buscar o tenebroso e o mundo em tons satânicos. O povo alemão evoluiu tecnologicamente, assim como o resto do mundo. Mesmo com os novos suportes artísticos e visuais e as novas tecnologias o tema persistiu, assim como persiste ainda hoje. Não foi diferente no cinema.

Quando mencionamos o cinema alemão poderíamos nos perder discutindo Wilhelm Thiele ou Joseg von Sternberg e seu *Anjo Azul*, porém, seguiremos o que iniciamos no início deste capítulo e uniremos três aspectos vistos aqui: a visão expressionista de representação do inconsciente e seu inconformismo social; o mundo de demônios e angústia da alma, elemento típico da arte e do lazer alemão; e o cinema, forma moderna de narrativa possuidora de peculiaridades que se trata de expressar a ficção. Formamos aqui então, o cinema expressionista alemão, herdeiro de artes diversas – gravura, teatro, pintura e literatura – mas uma forma própria de expressão.

3.1 Cinema Expressionista

O cinema alemão do início do século 20 é conhecido principalmente por seus representantes expressionistas. Muitas vezes considera-se – confusamente – que todos os cineastas deste período e região geográfica eram expressionistas. Parte desta confusão se deve, talvez, ao gosto alemão pelo oculto, pelo sofrimento e suas representações. Outra parte, se deve ao uso do preto e branco no cinema, escolha que muitos artistas plásticos expressionistas alemães, austríacos e húngaros faziam.

No caso de nosso estudo, voltaremos nossos olhares realmente para os expressionistas. Contendo em grande parte tudo o que já mencionamos a respeito do movimento expressionista e do estado permanente de espírito alemão, o cinema expressionista alemão é marcado profundamente por temas humanos e todas as suas tragédias.

É também adotado por muitos estudiosos uma relação direta entre os altos contrastes usados em alguns filmes e o cinema expressionista. Lotte H. Eisner faz menção a isto em *A tela demoníaca*:

Desde o livro de Kracauer, *De Caligari a Hitler*, muitos entusiastas do cinema imaginam que o famoso claro-escuro é um atributo essencial do expressionismo, e que a peça expressionista *O Mendigo* (1912), de Reinhardt Sorge, encenada em 1917 por um dos colaboradores de Max Reinhardt, lhe deu origem.

Eisner, 1985

Max Reinhardt é, de fato, considerado por grande parte dos estudiosos do expressionismo, um elemento de grande influência para a interpretação e a narrativa expressionistas usada no teatro e no cinema alemães. Suas criações no teatro à época foram levadas para o cinema e tratadas como importantes ferramentas possuidoras de enorme potencial dramático.

Uma destas ferramentas utilizadas por Reinhardt com peculiar conhecimento foi a luz. O dramaturgo é visto por muitos por ser o precursor do claro-escuro no teatro com o fim para o qual se destinava o teatro expressionista. O que Reinhardt realmente realizou foi uma nova maneira de utilizar a iluminação teatral com uma maior ênfase dramática em detrimento da cenografia.

A luz, em muitas de suas concepções narrativas, substituiu o aspecto visual do cenário. A iluminação como cenário passou a ser elemento determinante do espaço. O alto contraste utilizado por Reinhardt e sua luz torna-se logo utilitário indispensável para o expressionista, que deseja permear sua obra com o drama residente no espírito alemão.

Em *O gabinete do Dr. Caligari*, Robert Wiene estabelece em sua cenografia uma estética diretamente seguidora do teatro de Reinhardt. A iluminação da obra de Wiene mistura a luz com a pintura cenográfica em partes correspondentes para criar o claro-escuro que almejava no cinema expressionista alemão de então.

Na obra de Wiene encontramos tantos elementos quanto se espera de um representante da alma alemã e da estética expressionista. O uso de superfícies brancas e pretas quase chapadas remontam aos limites da gravura assim como, neste mesmo filme, o ambiente é sempre impregnado da angústia e de sensações satânicas encontradas em tantas outras amostras alemãs de outrora. O próprio Dr. Caligari da trama encarna esta figura maléfica e sombria através de traços e "trejeitos demoníacos" (Eisner, 1985) admirados no lazer alemão. Esteticamente, também vemos uma grande característica visual expressionista: a distorção angular de superfícies criando um ambiente perturbador com atritos visuais.



Figura 4: Robert Wiene. *O gabinete do Dr. Caligari*, 1920.

Lotte Eisner nos faz cientes da citação "Resta-nos falar da fonte inesgotável de efeitos poéticos na Alemanha: o terror, as almas do outro mundo e os feiticeiros, agradam tanto ao povo quanto aos homens esclarecidos." de Madame de Stael. Um compreensível resumo do que podemos esperar de agora em diante, de boa parte do que conheceremos do cinema feito em uma Alemanha arrasada pela Primeira Guerra Mundial.

Tais sentimentos e ambientações podem ser vistos claramente em dois momentos de F. W. Murnau: *Fausto* (1926) e *Nosferatu*. No primeiro aborda tema sabidamente condizente com o espírito alemão tal como o vimos anteriormente. Considerado símbolo mitológico do povo e, representação direta e reconhecível deste humor que já referenciamos tanto neste trabalho. Transformado em marco do romantismo por Goethe, *Fausto* não foge ao intento expressionista de tornar sensíveis as emoções através do domínio da técnica.

Talvez tenha sido em *Fausto* que Murnau realmente conseguiu alcançar a proficiência na arte do uso do contraste e do claro-escuro. Poucos filmes o utilizaram como Murnau em *Fausto*, usando o que dispunha para criar formas de luz entre sombras que tornavam-se por si outras formas. Seu uso da forma e da antiforma cria uma riqueza de elementos que auxiliam a narrativa através do estabelecimento das emoções. O sobrenatural é assim, muito bem representado.

Difícilmente não recordamos do *Fausto* que Rembrandt representou em sua gravura (Figura 5). E nos damos conta de que mesmo Murnau não poderia escapar à influência que esta obra de arte exerceria sobre seu trabalho de luz e sombra.

Em *Nosferatu* o cineasta utiliza a natureza, objeto provido pelo romantismo, como cenário, algo que o teatro não conseguiria da mesma maneira que o cinema. A natureza,

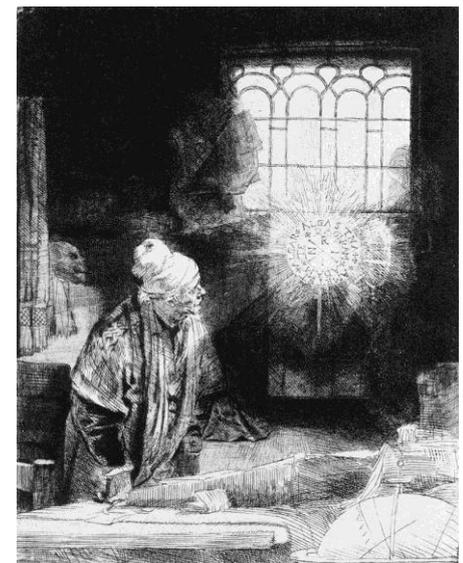


Figura 5: *Fausto*. Rembrandt, 1652.

apesar do conhecido estado de humor alemão, passa a ser um elemento muito valorizado nesta obra. Talvez simplesmente por sua calma beleza, talvez pela relação direta entre as planícies rurais, outrora campos de batalhas medievais.

Nosferatu, como texto, compõe por sua vez um "campo de batalha emocional" (Eisner, 1985) ao manipular o ponto de vista e inserir o espectador em diversos lugares, acompanhado por outros personagens do filme, porém muitas vezes sozinho com o monstro, acompanhando seus passos tenebrosos e observando sua sombra mover-se pela parede e encerrando-se em portas que fecham-se sozinhas.

O cinema entregou aos expressionistas um conjunto de novas técnicas que, apesar de úteis como todas as ferramentas, requer dedicação e cuidado para que sejam utilizadas de novas maneiras, e para que delas seja explorado todo o potencial. A câmera, é claro, oferecia um destes novos horizontes. Representa ainda hoje a total manipulação visual.

Esta habilidade demandava tempo para que dela se retirassem novas sensações, e se não novas, que elas auxiliassem os objetivos técnicos e emocionais do expressionismo. Pabst foi um destes criadores que utilizavam a câmera como maneira de alcançar ângulos inusitados e diferentes, sempre em busca das emoções corretas.



Figura 6: *Nosferatu*. F. W. Murnau, 1922

Ele procura 'ângulos psicológicos ou dramáticos' que revelem, ao primeiro olhar, o caráter, as relações psíquicas das personagens, uma situação, a tensão de uma atmosfera, o momento trágico. Quase sempre prefere este tipo de tomada à técnica de Murnau, que se delicia em acompanhar longamente uma cena, com o auxílio de uma câmera que se move por deslizamento. Para Pabst, pois, é finalmente a montagem que constrói a ação.

Eisner, 1985.

Pabst se vale de ângulos inusitados em diversas de suas obras. Entre elas, *A rua sem alegria* e *Diário de uma pecadora*. Este último, buscando com mais frequência closes e planos provocantes para atingir o efeito intimista e introspectivo da personagem de Louise Brooks.



Figura 7: G. W. Pabst. *Diário de uma pecadora*, 1929.

Fritz Lang é talvez um grande tema de estudo se quisermos relacionar um cineasta expressionista com as técnicas e estilo de Max Reinhardt. Lang concordava com Reinhardt no que diz respeito à direção de narrativa. Assim como o dramaturgo, o cineasta destacava-se pelo primor no que Reinhardt chamou de 'direção atmosférica'.

Preocupando-se principalmente com a atmosfera da narrativa, a luz e a cenografia representavam parte importante na construção desta atmosfera. Os atores e o gestual, graças a Reinhardt, também ocupavam, ao lado da iluminação, lugar privilegiado. Foi no entanto com a música que Lang destacou a narrativa de forma a marcar os espectadores com as emoções compostas. Em *M*, Lang realça com o uso da música – como veremos no item 3.1.2 ao fim deste capítulo – a história de um assassino de crianças e o faz de maneira especialmente emotiva quando a usa em conjunto com as sombras, criando uma atmosfera mais condizente a um artista e um tema ex-



Figura 8: Fritz Lang. *M*, o vampiro de Düsseldorf, 1931.

pressionistas. É visto em *M* a construção de uma narrativa levando-se em conta o inconsciente de seus personagens e aquele do espectador como complemento à narrativa. É levado em consideração a construção e o uso de memórias inconscientes. Isso relaciona-se de forma muito representativa com a própria veia expressionista, onde a presença da narrativa é instaurada pela própria obra e sua expressão.

Encontramos ainda em Lang mais de Reinhardt e seus atores esbeltos e longilíneos. Com extrema maleabilidade os atores de Lang também apresentam um gestual visivelmente expressivo. É este o exemplo que vemos em diversos momentos de *Metropolis* (Figura 9) onde Lang faz um especial uso da dança e do gestual subjetivo.

É óbvio que os diretores mencionados aqui possuem em comum a linguagem cinematográfica e fotográfica. Buscam construir as emoções que tocam o público alemão e do mundo. Todos eles carregam uma habilidade visual típica aos expressionistas e, inserido neste conjunto de habilidades, o olhar para a cena.

A cena, sendo um elemento importante no expressionismo, tem essa importância elevada ao observarmos obras que têm a narrativa como artéria principal. O teatro e o cinema, de forma evidente a todos, têm a cena como aspecto reconhecido e apreciado pelo público. Esta mesma importância está na ilustração literária. Suas cenas são utilizadas de forma idêntica ou, no mínimo, muito similar aos outros suportes de arte narrativa. Revisitaremos este tópico posteriormente.



Figura 9: Fritz Lang. *Metropolis*, 1927.

No cinema o conteúdo visual limita-se ao alcance da lente da câmera e de seu enquadramento, e finalmente, limita-se ao tamanho da tela na sala de projeção, mesmo que este alcance seja prolongado através de recursos narrativos com som, direção do olhar e recursos estéticos. O cinema utiliza ainda, assim como o teatro a montagem que acrescenta à narrativa novos e variáveis elementos. Assim como na ilustração, o conteúdo visual deve estar contido no limite da página, limite este muito mais variável que aqueles impostos pelas lentes ou palcos. A página, além de suas dimensões físicas propõe interatividade e depende disso. O ato de virar as páginas muitas vezes são, também, um elemento explorado pela narrativa imagética proposta no livro.

3.2. Teatro

O teatro, assim como as pinturas rupestres e a transmissão oral, é uma das mais antigas e tradicionais formas de se contar histórias. Porém se estivermos interessados apenas nas histórias ficcionais, talvez o teatro seja, entre as formas contemporâneas respeitadas, a mais antiga. Originalmente apenas uma evolução da tradição oral, o teatro transmitia as histórias criadas por seus autores de maneira dramática já em seu berço, na Grécia antiga. O drama contido em seus recitais e coros foi, com o tempo, sendo acrescido de mais vozes para se criar um ambiente com tempo e um espaço, aumentando a imersão, a compreensão por parte do espectador e a riqueza das narrativas. A cena teatral como unidade espaço-temporal, alcançou novas dimensões com os atores, novo membro do corpo teatral que soprava vida a frases, heróis e vilões.

O ator como elemento narrativo está ainda sujeito ao texto. A criação dramática do ator, como veremos posteriormente, terá sua carga de importância na relação visual entre o texto e a narrativa, seja esta teatral e literária.

O texto é ainda, a peça primordial que origina a ficção. Um elemento que se faz importante por ser responsável também pela harmonia – ou a falta dela – entre as demais partes do corpo teatral (personagens, cenografia, iluminação, figurino, música etc.). Contendo instruções para as etapas técnicas do suporte narrativo – no caso, o teatro – o texto trará clareza para cada pessoa da companhia teatral. Um grupo de diversos profissionais responsáveis por transmitir uma história, que somente se fará real se a harmonia entre o resultado de cada trabalho existir.

Carl Mayer, um dos grandes escritores, roteirista de filmes como *O gabinete do Dr. Caligari*, *Destroços*, *A noite de São Silvestre* e *O último homem*, costumava incluir em seus roteiros detalhes visuais que considerava importantes:

Cada apresentação do cabaré traz indicações sempre idênticas: "Cabaré. Eflúvios densos. Fumaça. Luz baixa", enquanto seu contraponto, o estabelecimento elegante situado em frente, tem as indicações: "Fumaça. Danças. Músicas. Luzes", e se abre "*in Glantz und Licht*", quer dizer, em luzes e esplendor. [...] A cozinha, onde se prepara o famoso ponche de São Silvestre, é descrita como "preenchida por uma violenta iluminação à gás".

Eisner, 1985

O texto teatral carrega instruções para o ator com suas frases, diálogos e inflexões. No palco, no entanto, ele será, quase invariavelmente, acompanhado pelo cenário – criação visual no sentido mais tradicional da palavra – que o auxiliará, não somente apoiando-o mas enriquecendo-o e aos ambientes criados pelos diálogos com suas próprias frases imagéticas a serviço da narrativa comum entre o visual e o textual. Percebemos aqui, sem grande esforço, a semelhança óbvia de relações entre a cenografia e a ilustração – ambas em relação ao conteúdo textual – como a primeira de muitas outras familiaridades a serem visitadas entre o ofício do ilustrador como contador de histórias e os métodos narrativos teatrais. Há ainda, apesar da grande contribuição que o cenário proporciona à peça, a opção da total ausência de uma cenografia, mantendo a narrativa sem distrações de fundo. Este caso transforma a criação visual do cenário em uma mera ferramenta que pode ou não ser utilizada de acordo com as necessidades do dramaturgo ou diretor. Podemos ir além do cenário e constatar que para o espectador acreditar que a narrativa acontece em determinado espaço basta que o texto – ou consequentemente, o ator – mencione a localização de forma a nos convencer. Rui de Oliveira a este respeito diz: "Se a trama se passa em Nova York, o ator deve falar que está em Nova York. O espectador acredita. Na ilustração podemos representá-la da forma que nos convier para que assim o leitor saiba que está em New York". É compreensível então, que no teatro o cenário seja algumas vezes preterido a favor desta simples crença que, naturalmente, nos acompanha quando entramos na sala do teatro. O mesmo não pode ser dito da iluminação.

A iluminação é – após observarmos brevemente o papel da cenografia em uma narrativa teatral – uma ferramenta muito mais presente. Mais que isso, podemos afirmar que ela tem sempre um papel na dramaturgia ou em qualquer outra forma narrativa. No método narrativo usado pelo teatro, a iluminação é, podemos dizer, mais responsável pela boa construção da carga dramática da narrativa do que o cenário. Sua direção tem a habilidade de guiar o sentido físico do olhar, dos personagens e da própria trama. Sua intensidade pode ditar o peso emocional e a velocidade da história. E – ao contrário do que constatamos quanto à cenografia – sua au-



Figura 10: Cena de peça do *Deustches Theater* dirigida por Max Reinhardt, 1920.

sência não é meramente um caminho estético. Os momentos de escuridão também terão o poder de estabelecer o tom dramático e o ritmo que será, sem dúvida, sentido pelo espectador.

É perfeitamente possível observar a iluminação das cenas do cinema alemão do início do século 20 e detectarmos imediatamente algumas características típicas e comuns entre muitas obras deste período.

A iluminação utilizada no teatro, aquela que nada tem em comum com a luz natural, pois almeja o seu controle total, é tratada tecnicamente como uma daquelas ferramentas tão mencionadas a serviço do enredo e dos momentos emocionais e psicológicos do texto. Tecnicamente ainda, foi transmitida para o cinema mantendo as mesmas finalidades, e no caso dos filmes a serem abordados neste texto, as mesmas emoções. No teatro, no entanto, a iluminação podia conter cores. Artifício que, no cinema, só foi usada anos mais tarde.

Como um artista plástico que pinta e expressa ou transmite as sensações na tela, a iluminação se encarrega quase que sozinha pela 'pintura' da cena no palco, e posteriormente na tela de projeção. Esta 'pintura' se faz através do estabelecimento do que nas artes plásticas chamamos de 'valores' das cores. Trata-se da intensidade ou saturação das mesmas. Todas as cores são luz. Como muitos afirmam, inclusive Goethe séculos antes, é graças a este conceito físico que artistas plásticos e visuais muitas vezes partem dos valores das cores, suas correspondências em intensidade de luz ou sombra para determinar a própria cor a ser usada. Observa-se aqui que muitas vezes o valor é mais importante que a própria cor quando nos referimos às emoções a serem expressadas. É comum realizar-se um estudo em preto e branco e seus tons de cinza antes de aplicar-se cores a uma obra visual. Podemos afirmar que este estudo faz uso somente da 'iluminação' que se deseja na obra, ou na cena, no caso dos expressionistas, mais ainda no dos dramaturgos e cineastas do período e outros representantes do movimento. Podemos concluir até, que o preto-e-branco ou os tons de cinza servem como base para tudo que é colorido. Ali estão todos os valores que serão utilizados no cinema posteriormente.

Os tons de cinza usados muitas vezes para atribuir, além de emoções, volume e formas detalhadas às figuras e objetos, pode ser manipulado e controlado ainda através da luz. Quando falamos de teatro e cinema falamos da manipulação da luz física, não somente de sua representação.

O claro-escuro, técnica criada e nomeada séculos antes, durante o renascimento, e utilizada à maestria por grandes mestres barrocos como Caravaggio, Rubens e Rembrandt, é usado fisicamente em cenas reais no teatro e principalmente no cinema. É comum pensarmos que se controlando a área de luz, controla-se automaticamente a área de penumbra. Enga-

na-se, porém, quem pensa que o iluminador, o diretor e o dramaturgo não devem pensar nas duas áreas ao mesmo tempo.

Assim como nas artes visuais e, mais estreitamente, na ilustração – chegaremos lá em breve – os espaços são pensados e divididos em positivo e negativo. Sendo positivo, aquilo tudo onde há formas reconhecidas, frequentemente determinadas pelo preto ou branco criado pela luz, nos fazendo entender o espaço negativo como aquele que, em torno das figuras ajuda a demarcá-las e auxilia na visualização e reconhecimento das mesmas.

Na ilustração, esta relação positivo/negativo, é muitas vezes utilizada relegando-se ao branco do papel a função de negatividade das formas (Figura 11). Usada de maneiras muitas vezes facilmente reconhecíveis e outras exigindo uma preparação maior do observador, o espaço negativo sempre tem um alta importância para a obra visual e maior ainda naquelas que são, além disso, narrativas.

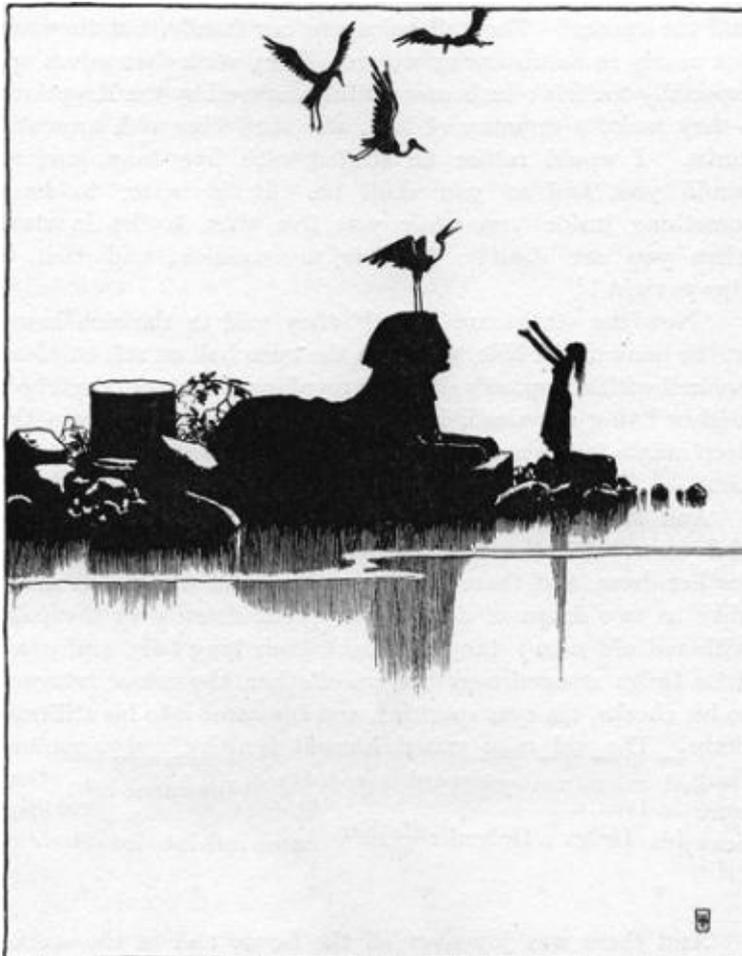


Figura 11: *Hans Andersen's Fairy Tales*. W. Heath Robinson, 1913.

Muitos dos outros elementos teatrais – bem como do cinema – são usados para aprofundar e enriquecer a experiência da narrativa. A música no teatro é, como sempre o foi, usada com relativa facilidade e naturalidade. Elemento comum a todas as pessoas, não importando origem ou hábitos, a

música passa aqui a ser peça incrivelmente útil na criação do emocional. Este emocional, facilmente reconhecível pelos espectadores e críticos ganha força e a incorpora à expressão do texto teatral. Émile Jacques Dalcroze, coreógrafo austríaco, em 1910 já havia experimentado e criado um método específico, o *'eurithmics'* segundo o qual os atores, através de treinos densos e dedicados, mantinham o corpo em movimento, gesticulando cada parte de seu corpo de acordo com o ritmo e o tempo de notas, acordes e peças musicais completas.

A ideia era a de que os atores aprendessem a expressar emoções estimulados por vários ritmos e sons musicais em posturas, gestos e movimentos precisamente correspondentes. Especificamente, os alunos aprendiam a descobrir movimentos únicos de braços e pernas para cada tempo em composições musicais com interpretações que eram praticadas diariamente.

Kuhns, 1997.

Na mesma obra o próprio Dalcroze é citado sobre sua noção de aliança entre o corpo e a música como ferramentas para a representação ambiental da narrativa sobre o palco:

Desde seu nascimento a música registra os ritmos do corpo humano do qual ela é a imagem sonora completa e idealizada. Esta foi a base das emoções humanas através de todas as eras. A transformação sucessiva de ritmos musicais, de século a século, corresponde tão similarmente às transformações de caráter e temperamentos que, se uma frase musical de qualquer composição típica for tocada, todo o estado mental do período na qual a mesma foi composta será reavivado; e por associação de ideias, é despertado em nossos corpos o eco muscular ou resposta de movimentos corporais impostos no período em questão através de convenções e necessidades sociais.

Dalcroze em Kuhns, 1997.

A música e os diversos métodos artísticos criados sobre ela, possibilitaram ao expressionismo também expandir-se à dança, arte que também se utilizava do palco, e pôde dar novas asas ao expressionismo. Mary Wigman aluna de Dalcroze foi uma destas pioneiras na dança expressionista. Sua arte alcançou outros artistas incluindo cineastas como Fritz Lang e seu gestual altamente flexível encontrado em obras como *Metropolis*.

Os efeitos sonoros, no entanto, apesar de similaridade evidente e natural com a música, no tocante às artes narrativas, se encontram em um lugar bem diferente. Enquanto a música busca evidenciar – em alguns casos – ou esclarecer a estado emotivo e de espírito de uma cena, efeitos sonoros buscam retratar as evidências naturais nela, como um trovão



Figura 12: Mary Wigman em apresentação. c. 1930.

ou sons do mar e cachoeiras. Estes efeitos visam dar credibilidade à cena e ao que se vê em palco e são de inegável importância e possuem função bem mais objetiva.

Quanto à música, pode-se dizer ainda, que carrega uma habilidade não encontrada nos efeitos sonoros. Com ela o espectador pode, além da ciência emocional do enredo, sentir a temporalidade. A quarta dimensão – o tempo – pode, logo, aliada ao palco e à cena construída, dar uma profundidade natural e manipulável ao conteúdo do texto.

Com a temporalidade explicitada sonoramente e, obviamente, no texto, somos forçados a pensar no espaço. Elemento visivelmente permanente em obras expressionistas, o espaço é onde ocorre e é descrita a cena. Mesmo em obras de pintores do movimento, o espaço é representado de maneira muito similar ao espaço do teatro.

O palco é a referência máxima até este momento do que se entende por cena. É dentro dos limites impostos pelo palco que o artista visual expressionista pensa e cria. Sua cena está confinada àquele espaço e seu uso deve ser feito total e intensamente sempre a serviço do texto a ser expressado. O mesmo, é claro, pode ser dito sobre a tela do cinema, como de fato o faremos no item 3.1.2.

Além dos elementos utilitários para a construção e representação de uma narrativa teatral, temos ainda aquele que carrega boa parte da dramaticidade e é provavelmente o mais

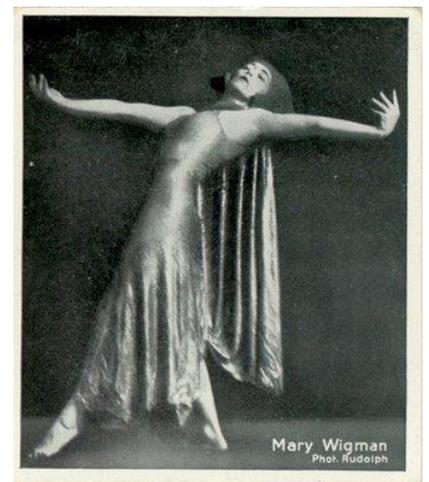


Figura 13: Mary Wigman. c. 1928.

visível ao público. Os atores são os objetos de cena mais importantes, são os responsáveis, na maioria das peças, pela transmissão do texto e de sua emotividade.

Muitas técnicas e escolas foram criadas para elaborar-se o ofício e o conhecimento do ator e realizar seu aprimoramento dramático. Em muitas delas valoriza-se o gestual como maior trunfo do ator a serviço da emoção criada pelo roteirista. É discutível, no entanto, se a emoção é criada pelo escritor ou pelo ator. Quem a expressa realmente e quem a cria é algo a ser encarado como uma eterna pergunta retórica.

O gestual do ator teatral é reconhecidamente mais visível que daquele que atua no cinema. Exagerado até, alguns diriam. No expressionismo, no entanto, é algo a ser observado com cuidado. Reconhecemos neste período específico uma relação mais estreita entre tais atores. Aqueles que encontramos em filmes como os mencionados no item 3.1 possuem atuação especificamente mais ricas em seu gestual. Mas, Reinhardt foi um dos dramaturgos expressionistas que incentivaram e intensificaram este tipo de atuação em busca, como sempre, da construção da atmosfera correspondente ao texto.

As técnicas dramática e teatral de Reinhardt lhe renderam o reconhecimento contemporâneo mantendo desde o início da carreira a veia politicamente engajada acesa em sua obra. Um aspecto de sua obra que nos interessa particularmente é a performance expressionista e a expressividade corporal.

Os atores das obras dirigidas por Reinhardt apresentavam um aspecto plástico muito evidente. Suas atrizes especialmente continham uma "fragilidade" e "corpos esbeltos e góticos" (Eisner, 1985). Características visualmente evidentes do teatro expressionista que foram obrigatoriamente transportadas para o cinema do mesmo movimento.

O palco do cabaré proporcionava a flexibilidade necessária para atingir a atmosfera específica de uma peça e torná-la viva; e foi com suas primeiras experiências como diretor neste tipo de lugar que Reinhardt desenvolveu sua famosa tradição de especificidade atmosférica que mais tarde diretores expressionistas adaptariam para seus propósitos retóricos.

David F. Kuhns, 1997.



Figura 14: *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem.* Rui de Oliveira, 2002.

Ainda segundo Kuhns, Reinhardt sempre admirou este “potencial retórico da direção atmosférica” apesar de afirmar estar “sempre a serviço da peça”

Este gestual teatral é um dos elementos buscados neste trabalho por ser encontrado com grande frequência na obra do ilustrador Rui de Oliveira. É importante que este aspecto seja compreendido para que assim, haja uma compreensão mais completa da obra deste artista. Os artifícios corporais são uma das ferramentas narrativas presentes tanto no teatro quanto no cinema e na ilustração como vemos na (Figura 14). Veremos mais diretamente no capítulo 4 como os elementos que auxiliam a narrativa oral adiciona riqueza e profundidade ao texto.

3.3. Métodos narrativos

O teatro influenciou e deixou fortes heranças ao cinema expressionista e, conseqüentemente, ao contemporâneo. Um

lugar por onde nosso pensamento vaga com pouca frequência é a relação entre o teatro e a ilustração.

Ainda durante este período expressionista, na Alemanha e Europa Oriental, podemos incluir a arte da ilustração entre uma das herdeiras expressionistas do teatro. O lado dramático do teatro, principalmente com seus métodos narrativos e a força das cenas eram muito buscados pelos gravuristas e ilustradores.

Na figura 15 a ilustradora Käthe Kollwitz, buscou ilustrar um trecho de uma peça teatral buscando a angústia humana proveniente da miséria social e financeira. É importante mencionar que, na ilustração, a artista representou uma cena que não está contida no texto, é, logo, uma complementação à peça. Kollwitz exhibe aqui uma das principais posturas e preocupações do ilustrador, mencionada no capítulo anterior e já presente na gravura alemã medieval, segundo as pesquisas de Ivins.

Mesmo após termos visto que a aliança entre elementos específicos - texto, interpretação, cenário, iluminação e música - está presente, e é responsável pelo enriquecimento narrativo teatral da maneira como o conhecemos atualmente, no cinema, há algumas mudanças que, a princípio, podem ser pouco significativas, mas produzem uma experiência extremamente distinta.

No cinema a união dos elementos mencionados acima acontece de uma maneira peculiar, e é neste encontro que



Figura 15: *Necessidade*. Käthe Kollwitz.1893-1901.

reside a diferença entre os dois veículos narrativos. A relação entre eles acontece peculiarmente devido aos limites e possibilidades do cinema – afinal todo e qualquer meio de transmissão de conteúdo criativo possui suas limitações e seus potenciais.

Mencionamos acima a importância para o espectador da credibilidade da cena teatral em citação de Rui de Oliveira. No cinema, em contraste ao encontrado no teatro, a narrativa se desenrola em localidades que dispensam o espectador da crença de que a cena ocorre em determinada cidade. O espectador saberá a localidade sem demais explicações. O cinema está, portanto, isento de parte do trabalho de convencimento que o teatro deve exercer sobre o espectador. Mesmo tendo – como o teatro – que fazer o convite ao espectador para que este adentre sua fantasia e a compartilhe. O espectador cinematográfico possui rapidez neste ingresso.

Vale a pena revermos a afirmação de Rui de Oliveira:

Se a trama se passa em Nova York, o ator deve falar que está em Nova York. O espectador acredita. Na ilustração podemos representá-la da forma que nos convier para que assim o leitor saiba que está em Nova York.

Rui de Oliveira, em entrevista, 2011.

Podemos agora dizer que tal afirmação pode ser estendida se posicionarmos a ilustração entre o teatro e o cinema. O cinema faz o espectador 'saber' objetivamente e materialmente onde está, enquanto o teatro deve 'convencê-lo' com algum trabalho e recursos visual e textualmente criativos e fantasiosos. A ilustração, acredito, encontra-se entre a objetividade e facilidade de representação visual e a fácil liberdade fantasiosa do teatro. Ela mesma, situa-se entre o textual e o imagético, assim como os dois veículos estudados.

Estamos, pois, em um lugar propício para percebermos este elemento, se não de maior importância narrativa, de incrível influência em seu desdobramento: o espectador.

É ele quem carrega novos elementos narrativos, muitas vezes diferenciais. Há que se considerar a bagagem pessoal que o observador possui, e involuntariamente aplica à obra assistida. Esta bagagem, predominantemente emocional, tem o poder de alterar a obra a nível individual e pode chegar a afetar a conclusão de uma obra dramática e torná-la cômica. Não é, em sua grande parte, o que ocorria nas obras deste período e lugar, mas é importante ter-se em consideração a diferença que este tipo de influência inconsciente pode fazer à narrativa.

O cinema e o teatro têm relações distintas com o seus espectadores. Há no cinema uma confiança da transmissão da expressão e principalmente do texto. A inter-relação entre visual e textual é construída usualmente, de maneira a não abrir mão da manipulação de seus elementos narrativos como

tempo, espaço e personagens, mesmo que a narrativa tenha a intenção de dar margem à interpretação.

Assim como mencionamos anteriormente os conceitos e importância da cena, vale a pena, ainda, convocarmos novamente o potencial narrativo deste elemento como elemento visual a serviço das tramas encontradas no cinema. Dentro da construção visual, tanto do teatro quanto do cinema, o gestual é um aspecto dominante na direção atmosférica e de ambiente da história contada.

Com o domínio das técnicas discutidas neste capítulo: iluminação, desenvolvimento textual. É válido, dentro deste aspecto tomar certas liberdades em relação ao uso destes artifícios à disposição do contador da história – o escritor, o dramaturgo, o diretor, o ator, o ilustrador estão todas enquadrados neste categoria.

Rui de Oliveira é um dos criadores que transgridem, por vezes, as leis da física ou do desenho anatômico em função da estética. A estética, por sua vez, é sempre existente para auxiliar a narrativa. Como podemos ver na Figura 16, a mão esquerda da figura inferior, representando Lázaro, se coloca de forma anatomicamente inviável se não estivesse com o pulso quebrado. Porém, dentro do espaço estético, está teatralmente condizente com o espírito da obra e seu texto. Um dos elementos típicos do cinema e teatro, que não está contido na arte da ilustração literária, é a música e seus efeitos sonoros. No entanto, é cabível aqui a menção de seu valor narrativo.

Podemos dizer que a música no cinema é a maior aliada da narrativa, apenas abaixo dos aspectos visuais que dependem, obviamente, da luz. No cinema do período expressionista, no entanto, o aspecto auditivo era rudimentar até certo ponto, mesmo almejando o seu objetivo de acrescentar elementos emocionais à trama narrada pelo texto.

Fritz Lang, em 1931, fez então uma das primeiras empreitadas auditivas de sucesso no cinema. Este cinema, ainda podia ser considerado esteticamente expressionista ou fortemente influenciado por seu próprio criador, este sim, um nobre representante do movimento em questão. O uso de áudio no filme *M* buscou obviamente enriquecer as sensações propostas pela narrativa, criadas no texto e representadas na tela através da iluminação, interpretação e música.

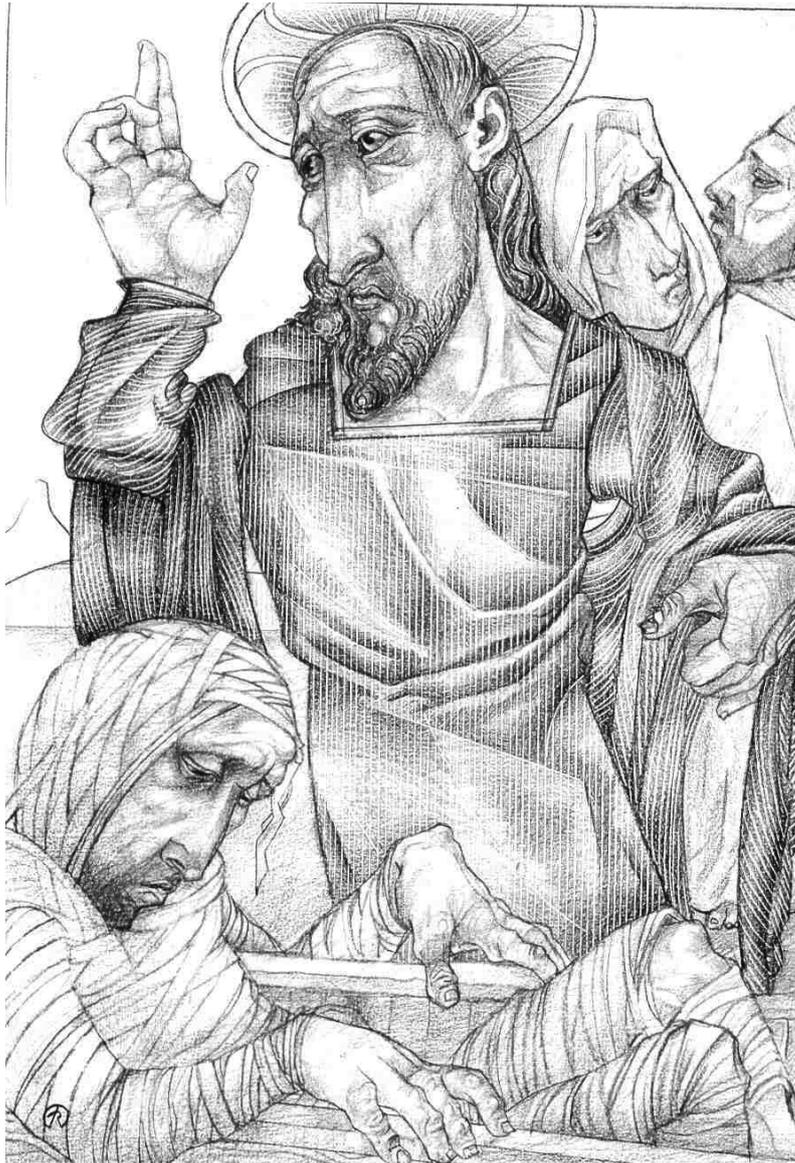


Figura 16: *Ágape*. Pe. Marcelo Rossi. 2012.

A interpretação, no entanto, ainda se apresenta como peça fundamental da dramaticidade, contendo grande parte da carga narrativa de uma obra, seja ela teatral ou cinematográfica. Os movimentos feitos pelo autor no intuito de expressar as emoções descritas pelo texto, busca principalmente o que foi dito acima: a comunicação da emoção. A busca por este objetivo, no entanto, discute-se, se deva ser feita de forma natural ou exagerada. A naturalidade do gestual, defendida por muitos, e vista hoje no cinema como sendo a verdadeira forma de atuar frente às câmeras, constitui-se principalmente pela pesquisa do personagem, e o ator a partir disto, procura encarnar um personagem da forma mais real possível, mime-tizando um personagem real em seus trejeitos e sutilezas. No teatro há a defesa de uma outra veia de interpretação, valendo-se de outros métodos e abordagens.

Os preceitos de um dramaturgo expressionista, Paul Kornfeld, pregam exatamente o contrário: que o ator não se esforce em dar a impressão de que a palavra e a ideia nasceram simultaneamente no exato momento em que ele de exprime; que o ator ouse estender o braço de maneira grandiosa e coloque todo seu enlevo declamatório numa frase, como decreto jamais o faria na vida cotidiana; que não seja de forma alguma imitador - não é absolutamente necessário ir tomar notas num hospital ou num bar para encarnar um moribundo ou um bêbado. O ritmo de um grande gesto tem um poder muito mais carregado de sentido e emoção que o comportamento natural, por impecável que seja.

Eisner, 1985.

A afirmação acima nos faz começar a compreender como se dá o funcionamento da interpretação teatral. A importância da amplitude, da grandeza e do peso dos gestos ocorre de maneira natural para o espectador. A narrativa através do exagero dos gestos e de outros artifícios é, apesar de teoricamente caricato, muito realista quando contextualizado em um suporte narrativo, seja ele sobre o palco, projetado na tela ou impresso em páginas de um livro. Assim o faz Rui de Oliveira quando utiliza a maioria dos artifícios cinematográficos do período expressionista. O gesto das figuras – atores nas páginas infantis –; a iluminação feita através de holofotes imaginários que necessitam do lápis e da tinta para criar a luz e sua sombra; a câmera do ilustrador, que a cada livro, deve ser refeita seguindo a diagramação e o formato do livro – o enquadramento de um filme acontecendo a cada página.