4 Rui de Oliveira expressionista

Rui de Oliveira é, um artista contemporâneo. Atual por ser representante de uma arte oriunda da revolução industrial: a ilustração literária. Um ofício antigo, que passa a ter, no século 19, uma enorme participação na indústria, e passa a ser conhecido como uma arte voltada principalmente para crianças, porém, com enorme potencial comercial.

Tudo isso transforma o ofício do ilustrador no que agora é visto como uma atividade moderna. No entanto, ainda permanece um ofício tradicional no tocante às habilidades manuais, por sua vez, vistas como tradicionais.

Rui de Oliveira é um habitante das duas terras. É moderno e tradicional. Amante dos dois mundos. Destaca-se, porém, na contemporaneidade, seu lado tradicional e artesanal, como temos destacado tanto nesta pesquisa. Pudemos vêlo como um pintor de placas de lojas varejistas, como um animador, um idealizador de personagens para a televisão mas, principalmente, como um herdeiro de gravuristas medievais.

O artista em questão passa agora a ser visto como representante e seguidor vivo de um movimento artístico que deixou traços no Brasil e ainda permeia a arte mundial. O expressionismo gerou artistas importantes e influentes. Esta influência deve-se em grande parte à grande abrangência de ofícios do movimento. Tanto pintores e desenhistas o adotaram quanto fotógrafos, cineastas e escritores.

Artistas gráficos também o seguiram, e logo, era uma estética respeitada no mercado gráfico mundial. Tendo início, no entanto, na Europa. A Alemanha o gerou. Sua ideologia resvalou na Áustria, na Hungria e em Rui de Oliveira.

É exatamente este lado, o lado expressionista, de Rui de Oliveira que será alvo de nossas observações ao longo deste capítulo. Com atenção especial, analisaremos aspectos específicos da arte de Oliveira que nos tornarão capazes de afirmar ser este artista um herdeiro real, e por que não dizer: um representante do expressionismo entre os ilustradores brasileiros.

Tomaremos agora um espaço deste trabalho para reavivar alguns dos aspectos visuais importantes para a nossa compreensão da abrangência de recursos narrativos do teatro, presentes na ilustração literária e, que, usados por Rui de Oliveira, nos permitem a apreciação mais objetiva de sua obra em relação ao movimento expressionista.

Como observamos mais cuidadosamente no capítulo 2, existem alguns aspectos óbvios que usamos para estabelecer o reconhecimento do estilo do ilustrador, mesmo quando este se vale de novos traços e estéticas para a representação das cenas.

Estes elementos, construtores do estilo de Rui de Oliveira, são, principalmente: os olhos, as mãos e os gestos das figuras. Notamos imediatamente a semelhança em relação à origem destes elementos. Todos eles são pertencentes ao universo da figura humana. Derivados de um mesmo campo de estudo artístico. Campo este, visitado à exaustão por Oliveira desde a mais tenra idade.

Não por acaso, os mesmos elementos mencionados acima são parte vital da expressão emotiva no universo teatral. Sobre o palco, as mãos e o gestual corporal ganham uma dimensão proporcional à sua grande importância na transmissão da narrativa ou, originalmente, do texto.

Estabelecemos no capítulo 2 que, inserido no conhecimento do desenho de figura humana, existem relações específicas criadas entre as partes do corpo estabelecidas através de seus movimentos. A cabeça, por exemplo, move-se de determinada maneira ditada pelos seus limites e possibilidades. O ombro e o braço, por sua vez, também possuem suas próprias regras de movimento que, assim, geram novas normas de convivência quando postas junto à cabeça ou outra parte do corpo em um desenho ou representação artística da figura humana. A correlação entre as partes da figura humana e seus movimentos gera agora, ações e gestos.

Os movimentos da figura humana, é interessante ter-se ciência, são realizados sempre em forma de arco, sempre há um ponto pivô que cumpre a função de eixo do arco e por sua vez do movimento realizado. Assim, passamos a enxergar de forma mais ciente a simples ação de cerrar o punho e direcioná-lo a outra figura como uma sucessão de arcos realizados em torno de ombro, cotovelo, pulso e juntas dos dedos.

Ações como a descrita acima, serão, no universo estudado aqui, passíveis de compreensão. Serão, para nosso fim, assim como o é para o teatro e consequentemente, para o cinema, uma fonte de interpretação e - a partir da compreensão

que obtivemos nos capítulos anteriores - considerado um objeto de leitura.

Dentro da narrativa teatral grande parte da mensagem e do texto, é entregue corporalmente ao observador. Através dos movimentos e gestos corporais, o ator, no caso inicial do teatro, transforma a forma inicial do conteúdo narrativo. Aquilo que é inicialmente apresentado em forma textual, após o processamento realizado pelo ator, adquire uma nova forma de apresentação. A informação passa, assim, a ser transmitida de forma visual pelo corpo do ator e suas expressões.

O observador busca as informações pertinentes à narrativa, na leitura das formas que se encontram à sua frente. Em nosso caso - no teatro, cinema e ilustração - é a forma imagética. No caso principalmente do teatro - ponto inicial do caminho de exploração da influência do ator na narrativa - o gestual corporal é aquele elemento, entre tantos outros, como iluminação, cenografia e roteiro, que utiliza as ferramentas nas quais estamos interessados nesta pesquisa.

O ator, após a interpretação e análise do texto, se vale de recursos próprios para repassar esta leitura. Destes recursos de interpretação corporal, os arcos de movimento do torso, braços e cabeça são aqueles mais importantes para o sucesso da transmissão e recepção da informação narrativa do texto, como assim foi brevemente visitado no capítulo 3: formas narrativas.

Estudamos no capítulo 2 a importância da mão no reconhecimento do estilo estético desenvolvido por Rui de Oliveira. Este mesmo elemento, a mão, encontra-se no teatro e no cinema - em especial o expressionista mudo do período estudado aqui - em posição de elevada importância em relação ao desenvolvimento e à sustentação da narrativa transmitida através dos atores destes veículos em especial.

A expressividade, vista com muita evidência nos movimentos da mão, podem ser vistas também na expressão de outras partes do corpo igualmente importantes na transmissão da intensidade emocional da narrativa. Em especial, assim como pudemos ver no capítulo 2, os braços, o torso e a cabeça.

Obviamente é possível estabelecermos todas estas ferramentas gestuais do ator como correlatas. As relações entre cada uma delas é cada vez mais visível, e, para a nossa pesquisa, mais importante a cada etapa. O braço possui relação direta com a mão e torso, porém mantém um relacionamento com a cabeça no que diz respeito à transmissão da emotividade narrativa. A cabeça, apesar de manter relação de movimento direta apenas com o torso, possui relações similares de emoção com o resto do gestual do ator. Poderíamos aprofundar nossa compreensão deste tipo de expressão corporal abrangendo a abordagem ao corpo inteiro, porém, a parte mais



Figura 1 Estudo para A Bela e a Fera.

usada para o fim teatral, situa-se com enorme frequência nos membros superiores.

Para nossos fins narrativos, será perfeitamente válido admitirmos a inversão das importâncias entre alguns destes membros utilizados pelo ator, suas ferramentas. O óbvio seria, a princípio, reconhecermos que a mão se submeteria ao braço, em grau de importância, e serviria a este como sua extensão. Aqui, no entanto, em um reino muito mais experimental e em nossa posição de geradores de conjecturas, novas teorias e temas passíveis de futuras reflexões, podemos enxergar que, a mão, como ferramenta do criador dramático, adquire uma importância muito maior que o braço, membro que adquire, por sua vez, o papel de suporte para o poder dramático da mão. A partir do pressuposto que o que importa agora é a transmissão da narrativa e da expressão, este tipo de inversão hierárquica poderá ser vista em diversas outras partes do objeto expressivo do ator: o corpo.

O uso teatral do gestual do ator, tal como descrito acima, se dá da mesma maneira - utilizando principalmente estes mesmos membros - no cinema, que por sua vez dá à ilustração literária nova fundamentação e influências em relação ao enquadramento - no cinema - e composição - na ilustração. Esta relação de equivalências, tanto técnicas quanto terminológicas, será agora cada vez mais utilizada para evidenciarmos as similaridades entre os veículos narrativos.

Este ator, tanto no teatro quanto no cinema, se vale das mesmas ferramentas corporais. Devemos, no entanto, voltar nossa atenção para um conjunto específico de ferramentas. Conjunto este que já foi citado, observado e reconhecido por esta pesquisa como principais elementos corporais expressivos.

A tríade - poderemos chamar-lhe assim - mãos/olhos/gestos pode ser vista como um único mecanismo que, quando bem utilizado pelo ator, passa a ser o grande veículo transmissor da narrativa e da emotividade necessária para seu bom funcionamento. Apesar de existirem variadas mecânicas e tantos artifícios quanto possíveis para se transmitir uma historia, neste trabalho, observaremos com atenção especial esta tríade e suas potencialidades nas artes narrativas, principalmente por serem estas as similaridades utilizadas pelas artes narrativas expressionistas contidas na ilustração de Rui de Oliveira.

Há, ainda, uma segunda tríade secundária no que diz respeito à transmissão das emoções humanas. A tríade Torso/braços/cabeça não deve, no entanto, ser vista como um mecanismo inferior. Este é, aliás, o mecanismo que possui valor maior no teatro que no cinema ou na ilustração.

O teatro, possuindo um ângulo de visão peculiar, oferece ao espectador pouca chance de observar os detalhes de menor proporção referentes aos atores. Compreendamos as-



Figura 2 Estudo para O Barba Azul.



Figura 3 Estudo para O Barba Azul.



Figura 4 *O Barba Azul* (em *Chapeuzinho Vermelho...*) 2002.

sim o cenário: se nos imaginarmos sentados na plateia de uma peça teatral, conseguiremos enxergar os atores, ou melhor, reconheceremos suas formas humanas. Devemos isso, principalmente, ao fato de o ator movimentar seus membros inferiores, superiores e cabeça para expressar sua leitura do texto. Sua voz, então, nos confirma e enfatiza estas ações.

Não temos tanto acesso visual, no entanto, aos detalhes do rosto, como expressões faciais e direção do olhar. No teatro, de maneira mais simplificada, supomos a direção do olhar através da posição da cabeça. No cinema, ao contrário, temos acesso total a tudo aquilo que o diretor e o fotógrafo desejam que seja visto.

O olhar, no cinema, então, passa a ser para o espectador mais um elemento transmissor de emoção, e principalmente, da história. O olhar é aqui, mais um objeto a ser lido pelo observador. Assim, passa a ser para o ator, uma ferramenta expressiva a serviço da boa construção da narrativa.

A veracidade da emoção gerada pelo olhar do ator, ganha esta nova habilidade através da vantagem que o cinema tem sobre o teatro na forma do enquadramento. Nesta forma de arte, há agora a possibilidade de preencher o espaço útil - a tela - com a expressão facial do ator, ou apenas o olhar. O cinema possui a força dos planos fechados, ou *closes*.

A emoção, desta maneira, transmitida pelo ator cinematográfico, é compreendida pelo espectador de forma muito mais evidente. A expressividade do olhar passa a ser óbvia e indiscutível. É testemunhada, graças ao diretor e ao fotógrafo, da maneira mais útil ao conteúdo do texto.

O poder expressivo do *close* pode, e é, utilizado da mesma maneira na ilustração. O ilustrador, como único responsável pelo desenvolvimento visual da narrativa, encontrase na posição privilegiada de maior tomador de decisões quanto aos aspectos estéticos das imagens. Especialmente nas obras de Rui de Oliveira poderemos observar tais decisões.

Por si só uma terceira tríade, as artes estudadas neste texto, formam um grupo gerador de heranças e herdeiros onde se criam influências mútuas, se analisarmos as três artes contemporaneamente. Teatro/cinema/ilustração nunca estiveram próximos, como formas artísticas, como através das semelhanças destacadas aqui, sendo as técnicas gestuais, apenas uma delas.

A narrativa é, à primeira compreensão, a principal motivação para o uso dos recursos do ator. Além da apreensão da narrativa, a compreensão da emoção é ainda, um dos objetivos do ator e do texto, e finalmente, da conceitualização inicial da obra narrativa, independente de seu veículo.

4.1 Análise visual

Tendo nos dedicado, até este ponto, à observação cuidadosa e a um conhecimento de artes, ao mesmo tempo, tão específicas e tão díspares, foi-nos presenteado uma gama única de experiências visuais que, a partir de agora será submetida a sua análise. Este estudo, no entanto, não se dará sem suas próprias regras, estritamente estabelecidas para que esta pesquisa não perca seu foco, nem dê origem a um desinteresse em demasia.

Temos aqui objetos, como mencionado acima, diferentes entre si em sua natureza. O cinema que, herdando do teatro técnicas muito específicas para esta pesquisa, constrói suas próprias metodologias narrativas, e a arte da ilustração. O cinema, tem sua origem ainda, parcialmente na arte da ilustração. Partilham, portanto sua herança de técnicas visuais. A ilustração por sua vez, apesar de possuir origens muito mais antigas que o cinema, contemporaneamente, faz uso extenso, e muitas vezes involuntário e automático, de técnicas encontradas no cinema. Em comum, as duas opções narrativas, possuem a herança teatral, tanto no campo textual/narrativo quanto no visual. As diferenças, no entanto, são diluídas face a finalidade de ambas as artes: a transmissão de uma narrativa.

Esta pesquisa se proporá aqui a analisar brevemente as similaridades entre as obras cinematográficas do período expressionista alemão, e as ilustrações em preto e branco de Rui de Oliveira. As obras selecionadas para esta pesquisa possuem semelhanças estéticas óbvias. Estas semelhanças, serão observadas agora, seguindo critérios de análise de aspectos formais da imagem.

A opção pela análise formal se faz válida ao concluirmos que os elementos subjetivos - simbólicos e passíveis de interpretação -, tanto dos cineastas expressionistas apresentados aqui, quanto das obras visuais do ilustrador em questão, compartilham das mesmas intenções emocionais. Nos debruçaremos, então, sobre os elementos formais, também devido a um outro elemento muito importante a este trabalho desde seu início: as técnicas gestuais utilizadas pelo ator.

Este elemento visual do teatro, presente tanto no cinema quanto na arte de Rui de Oliveira, apesar de possuir forte carga dramática e emocional, é antes de qualquer coisa, um elemento visual, também com muita força no aspecto estético.

É necessário, para uma visão mais completa e consciente desta análise, estarmos cientes de que a observação de uma obra visual é, acima de tudo, uma leitura. Esta leitura, se dá seguindo uma gramática específica, assim como a linguagem textual escrita.

De acordo com as regras da gramática visual, há elementos a serem observados para que esta leitura seja realiza-



Figura 5 Estudo para A Bela e a Fera.

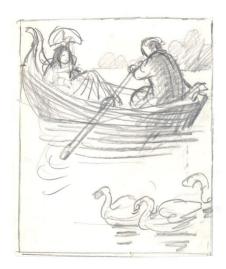


Figura 6 Estudo para *A Bela e a Fera*.

da com sucesso. Elementos que, seguindo o exemplo da escrita, têm início em pequenas partes que formam elementos maiores, que, por sua vez, formam outros cada vez maiores numa progressão hierárquica.

Os fonemas seriam estes primeiros elementos seguindo as regras da linguagem verbal. Estes deram origem às letras e à linguagem escrita. Por sua vez, as letras e seus fonemas, formam as sílabas, que se unem e dão origem às palavras, que formam orações e parágrafos. Hoje temos capítulos, livros, romances, ficção, discursos, tratados.

Na linguagem visual, partimos do menor elemento possível: o ponto. A menor parte visual que se pode imaginar. Há diversas definições para o ponto, tanto quanto à sua função visual quanto verbal. A mais aprovada é que o ponto é aquele elemento unidimensional que dá origem ao segundo elemento principal na compreensão da gramática visual, a linha.

Kandinsky inicia sua definição do ponto:

O ponto geométrico, recebeu sua primeira forma material, na escrita. O ponto pertence à linguagem e significa silêncio. No fluxo do discurso, o ponto simboliza a interrupção, a não existência(elemento negativo), e ao mesmo tempo, forma a ponte entre uma existência e outra(elemento positivo). Na escrita, isto constitui sua significância interna. Kandinsky, p.25

Em sua obra, *Point and line over plane*, Kandinsky parte do quadro mais geral possível para estabelecer a amplitude da compreensão do ponto.

Assim como todos os demais elementos formadores da gramática visual, o ponto vive também em função do que Kandinsky denomina de "plano básico".

O conceito externo do ponto na pintura não é preciso. O ponto geométrico invisível deve presumir uma certa proporção quando materializado, para que assim possa ocupar uma determinada área do plano básico.

Kandinsky, p.26

Começamos e compreender o "plano básico" como aquilo aonde se encontram todos os elementos, tanto o ponto unidimensional - elemento existente apenas na teoria, incapaz de ser representados na tela - quanto a linha, formada pelo ponto e o plano, formado por ambos.

A linha, sendo o próximo elemento básico da formação visual, também compartilha do conceito do ponto geométrico do ponto. Contém a carga teórica, não representável objetivamente, e sua compreensão para a utilização artística.

A linha geométrica é algo invisível. É o caminho percorrido por um ponto em movimento; ou seja, seu produto. É criada por movimento - especificamente, pela destruição do intenso

repouso contido pelo ponto. Aqui, o salto do estático para o dinâmico ocorre.

A linha é, então, a maior antítese do protoelemento pictórico: o ponto. Visto de maneira rigorosa, a linha pode ser considerada um elemento secundário.

Kandinsky, p.57

Os três principais elementos, como estabelecido por Kandinsky e outros teóricos, o ponto, a linha e o plano, podem também ser considerados tanto elementos secundários como principais, uma vez que, sozinhos, não compõem as frases visuais a que almejam, e unidos, atingem este objetivo.

O plano, formado pela linha - por sua vez formado pelo ponto - inicia o estabelecimento de diversos outros aspectos importantes para a leitura objetiva e subjetiva das peças visuais. Nascem agora diversas nuances e complexidades detalhistas no âmbito visual, com a união das formas no "plano básico".

(...) ao aproximar-se do limiar do plano básico, a forma aumenta em tensão até que, no momento do contato com seu limite, a tensão repentinamente cessa. Além disso: quanto mais distante uma forma encontra-se no limiar do plano básico, mais fácil torna-se a atração da forma ao limite. Ou: formas situadas perto da borda do plano básico aumentam o tom dramático da construção, enquanto aqueles elementos formais localizados distantes da borda do plano básico, reunidos mais ao centro, emprestam um tom lírico à construção. Kandinsky, p.137

Apesar de difícil compreensão a princípio, a teoria de Kandinsky estabelece, ainda que de maneira inicial, que as relações entre os elementos formadores da gramática visual, geram elementos emocionais que são absorvidos pelo observador/leitor. Aspectos formais tais como a direção das formas e relações entre elas – entendam-se aqui, distância, tamanho e outros tipos de contrastes – originam elementos não formais, como a tensão entre linhas e outras formas. Os tons dramático ou lírico, mencionados por Kandinsky acima, tem suas variações a partir do uso dos elementos formais.

Estas são, naturalmente, regras esquemáticas que, por outros meios, podem receber validações totais ou serem reduzidas a um tom quase imperceptível. Mesmo assim, são regras sempre eficientes, seja de maneira maior ou menor. Fato este, que enfatiza seus valores teóricos.

Kandinsky, p.137

De fato, todos os elementos formais, são base para os elementos não-formais, ou denominados como melhor servirem as diversas pesquisas e textos relacionados ao tema. E- lementos subjetivos, psicológicos, simbólicos, abstratos são alguns destes elementos não-formais.

As sensações, de um modo geral, são ainda frutos destes primeiros elementos. As cores por sua vez são um produto intermediário, situando-se entre os formais e os não-formais ou subjetivos. São, no entanto, sem sombra de dúvida sensoriais e sensíveis, assim como ambos os elementos, formais e não-formais.

Kandinsky sugere isto quando relaciona as linhas e as cores no tocante as suas relações formais. Relaciona abaixo o uso do preto e do branco como elementos formais.

Quando as linhas retas típicas, principalmente as horizontais e as verticais, são testadas quanto as suas características cromáticas, uma comparação com as forças preta e branca, em si, vem à tona. Assim como ambas as cores (que até recentemente eram denominadas "não-cores" e que hoje são descuidadamente referidas como cores "sem cor") são cores silenciosas, ambas as linhas retas mencionadas acima são, da mesma maneira, linhas silenciosas. Aqui e ali, o som é reduzido ao mínimo: silêncio ou, melhor, estáticas e sussurros, minimamente audíveis. O preto e o branco residem ao largo do círculo cromático. Horizontais e verticais ocupam um lugar especial entre as linhas por que, quando encontram-se numa posição central, não podem ser repetidas e são, logo, solitárias. Se examinarmos o preto e o branco da perspectiva das temperaturas, encontraremos o branco como uma cor mais apta a ser quente que o preto, e o preto absoluto é internamente e inquestionavelmente mais frio. Não é sem motivos que a escala horizontal das cores vai do branco ao preto. Kandinsky, p.63

Os elementos formais básicos mostrados acima, utilizando a ótica de Kandinsky, servem ao propósito desta pesquisa enquanto teoria pioneira no ensino da gramática visual. Fortalecendo a escolha de analisarmos somente os elementos formais, a pesquisadora Marjorie Munsterberg, em seu texto *Writing about art*, explica:

A análise formal é um tipo específico de descrição visual. Diferente da *ekphrasis*, não busca evocar o trabalho na mente do observador. Ao invés disso, é uma explicação da estrutura visual, das maneiras com as quais certos elementos visuais foram arranjados e como funcionam dentro da composição. Falando mais objetivamente, o tema não é considerado um contexto histórico nem cultural. A mais pura análise formal limita-se ao que o observador vê. Por explicar como o olho é guiado através da obra, este tipo de descrição oferece uma fundamentação sólida a outros tipos de análise. É sempre um exercício útil, mesmo quando a análise não é o objetivo final.

Munsterberg, 2001.

A análise, em nosso trabalho, é o objetivo final da pesquisa. Muitos dos aspectos formais, derivados sempre dos elementos básicos – ponto, linha e plano – serão vistos, encontrados e explorados sob nosso olhar sobre as obras aqui encontradas, principalmente aquelas produzidas por Rui de Oliveira.

Não analisaremos aqui, como mencionamos anteriormente, as nuances psicológicas ou os significados simbólicos desta ou daquela escolha de traço ou de forma. Ao invés disso, devemos, em nome do bom senso, supor como estabelecido o tema dramático e emocional comum.

Há claramente, desde o início desta pesquisa, um mesmo tema comum, tanto nos aspectos do teatro aqui investigados, quanto nas obras cinematográficas observadas. O ambiente expressionista, sua visão de mundo e suas escolhas estéticas e ideológicas permeiam o gestual teatral, o cinema mudo e, consequentemente, as obras visuais em preto e branco de Rui de Oliveira pertinentes à esta pesquisa.

Existe, é claro, em todas estas manifestações visuais, o reino da interpretação e seus aspectos, passíveis de uma leitura mais subjetiva, pertencentes a um campo psíquico e emocional. Devemos, para o fim desta breve pesquisa, compreender que todos estes efeitos podem, também, ser originados pela criação imagética.

O objeto de análise aqui será, portanto, os elementos objetivos mais primários. Aquilo que faz parte da construção visual em seu aspecto mais prático, sem o olhar às intenções subjetivas deste caminho criativo.

Devemos compreender, dado o tema deste trabalho e seus desdobramentos, que o lado emocional e subjetivo das obras vistas aqui compartilham da mesma origem, e seguem o mesmo caminho em direção à construção daquele emocional comum.

Nesta pesquisa, logo, nos proporemos a observar e analisar elementos que, ao serem vistos, tenha sua equivalência visual - além da óbvia equivalência emocional e subjetiva - claramente detectada nas diferentes artes narrativas visitadas por este estudo.

Dentre todas as similaridades e equivalências a serem vistas entre as obras cinematográficas e as ilustrações de Rui de Oliveira, existem algumas que devem ser destacadas e receberão atenção especial enquanto estivermos analisando o uso dos aspectos formais nestas obras.

A cor, ou, o uso do preto, branco e tons de cinza, obviamente destaca-se como a principal das similaridades. Percebemos primeiramente a semelhança das cores – ou falta delas – por sua evidência visual. É através do uso desta limitada paleta que perceberemos a iluminação tanto no cinema – criada pelo cineasta e fotógrafo e sua limitação tecnológica –

quanto nas ilustrações – criadas por Oliveira, utilizando materiais como nanquim, grafite e tinta que o permitem seguir sua opção estética em preto e branco.

Todos os elementos de nossa análise, vistos e esclarecido acima, têm suas importâncias evidentes com seu uso. Recebem nova força e funções quando unidos entre si. Taylor destaca abaixo como elementos vitais para a análise formal segundo Munsterberg:

A cor, tanto como estabelecedor de valor e de relações entre as partes; a linha, tanto como criador de um senso estrutural como aquela que incorpora o movimento e a personalidade; a luz e a sombra, que criam formas expressivas e padrões ao mesmo tempo assim como sugerem volumes; o senso de volume e o que pode ser chamado de massa quando contrastado com o espaço; o conceito de plano, que se fazia necessário quando discutindo a organização do espaço, tanto em profundidade quanto em padrões bidimensionais. Acima de todos estes elementos individuais está a composição, como a parte se relaciona com a parte e com o todo: composição não como um esquema arbitrário de organização mas como um contribuinte dominante ao conteúdo expressivo de uma pintura.

Taylor em Munsterberg, 2001.

O elemento que mais deve agir em função da composição é – se utilizarmos a nomenclatura derivada do cinema – o enquadramento, que no cinema deve respeitar os limites da tela e trabalhar conjuntamente em busca de uma composição harmônica, e na ilustração deve existir em função dos variáveis formatos das páginas dos livros. Este elemento ao ser analisado deve levar em conta os demais elementos pormenorizados naqueles elementos básicos que observamos anteriormente. A composição – ou enquadramento, no caso desta pesquisa em particular – pode ser vista como um microcosmo da análise formal. A observação de seus elementos e a sua construção, constituem em si, a própria atividade da qual a análise formal é a desconstrução.

Toda análise formal identifica elementos visuais e discute como estas trabalham juntas. Se o objetivo do escritor é explicar como partes combinam-se para criar um todo, e que efeito este conjunto tem sobre o observador, então esta análise é essencial. Ela pode ser usada para definir características visuais compartilhadas por um número de objetos.

Munstenberg, 2011

A análise formal justifica-se automaticamente, assim que conseguimos enxergar que não é, necessariamente, um caminho mais fácil ao optarmos pela análise de uma obra. Mas, uma análise total de qualquer conjunto de obras, constituindo de elementos formais, simbólicos, subjetivos, emocio-

nais e afins, se faria, nesta pesquisa desnecessária a medida que entendemos que um conjunto de obras – as ilustrações em preto e branco de Rui de Oliveira – deriva emocionalmente, quase que diretamente do outro – as obras cinematográficas alemãs do período expressionista.

4.2. As obras e a análise

O mundo retratado em preto e branco nos filmes mencionados aqui alcançou muito mais que seus objetivos estéticos e artísticos. Alcançou ainda, a arte de outros criadores, como Rui de Oliveira.

Em sua vasta obra, composta, nesta pesquisa, apenas por suas ilustrações literárias, Oliveira expõe a dedicada pesquisa realizada para cada um dos textos por ele ilustrados. Para o ilustrador, cada pesquisa feita é única e não se repetirá em outras obras. O estilo de Rui, no entanto, deixa claro certas preferências.

O expressionismo, indiscutivelmente, foi fonte para tantas faces artísticas quanto pode-se imaginar. Para o cinema, foi geradora de inspiração para inúmeros cineastas. Dentre um verdadeiro oceano de obras cinematográficas capazes de serem enquadradas em nosso escopo estético, apresentaremos aqui as obras selecionadas segundo um critério mais específico: a identificação com a obra de Rui de Oliveira segundo o próprio artista e visto primeiramente na introdução desta dissertação: "Aquilo que me encanta no cinema é o cinema mudo e o cinema em preto-e-branco. Eu vejo três homens fundamentais para o entendimento do preto-e-branco no meu trabalho: Pabst, Murnau e Fritz Lang." (Oliveira em entrevista, 2011.

Este será o momento neste trabalho onde investiremos nosso tempo a descrever os obras em seus sentidos mais subjetivos e quanto a descrição de suas narrativas, visto que não o faremos em nossa análise visual formal. Estes aspectos, tanto das obras cinematográficas quanto das ilustrações de Oliveira, compartilham da mesma fonte emocional.

Comprovaremos automaticamente, em vista das obras aqui contidas, que este emocional compartilhado é, durante as análises formais feitas, unido ao trabalho de Oliveira de forma tão ancestral que suas raízes são quase inatingíveis. Ao longo das análises, a separação dos elementos formais daqueles mais subjetivos, se torna uma tarefa árdua e muitas vezes a análise resvala neste mesma emoção e na ideologia que povoava as mentes expressionistas e povoa, ainda hoje, a de Rui de Oliveira.

A prova desta preocupação teatral e expressionista é facilmente encontrada em rascunhos e estudos feitos para diversas obras. Entendemos assim, por quê, afinal, Oliveira menciona anteriormente, sua identificação com os obras cinematográficas mudas.

(...) Acho que o cinema mudo é mais próximo da ilustração e o cinema falado a atrapalha. Acredito que a ilustração deva estimular a palavra. O cinema falado causou uma certa perda da riqueza da imagem.

Rui de Oliveira, em entrevista, 2011.

O encontro com tais elementos existentes no cinema mudo, em especial do período expressionista, torna-se óbvio para aquele que observa a obra de Oliveira e conhece as obras dos cineastas visitados nesta pesquisa. Algumas obras, no entanto, destacam-se nestas similaridades e merecem uma visita especial. Serão estas, as que veremos deste ponto em diante.

4.2.1 Obras expressionistas e Rui de Oliveira

Metropolis de Fritz Lang é uma das obras desta pesquisa mais genuinamente expressionistas. Segue a ideologia tradicionalmente condizente com o período pelo qual viviam os alemães, e as razões desta busca social e intelectual.

A missão de reivindicar uma vida melhor através da crítica à sociedade contemporânea e suas práticas modernas, coloca *Metropolis* em uma posição de destaque no *front* desta batalha recém-engajada agora pelas artes. Sobre isso Eisner comenta:

Para descrever as massas dos habitantes da cidade subterrânea em Metropolis, Lang utilizou com felicidade a estilização expressionista: seres privados de personalidade, com ombros arqueados, acostumados a baixar a cabeça, submissos antes de lutar, escravos vestidos com roupas sem época. Notemos a estilização extrema durante a troca de turnos e o encontro de duas colunas que andam num passo ritmicamente marcado. Ou ainda o bloco de operários amontoados nos elevadores, sempre de cabeça baixam sem existência pessoal. Eisner, p.153.

Com a cenografia de *Metropolis*, Lang atinge, em sua busca pela crítica à sociedade eficiente, um lugar unicamente situado em alturas recém exploradas. A sensação vertiginosa criada pelos artifícios cenográficos de seus artistas, coloca o espectador em posição compatível com a de um morador da grande cidade mostrada no filme. Melhor ainda, o espectador tem o privilégio de ser exatamente o que é: um observador, com todos os benefícios que está posição lhe traz. Podemos comprovar este aspecto do filme em:

Com a ajuda da *Spiegeltechnick* (técnica de espelhos) de *Schüfftan*, as casas operárias, das quais somente uma parte da

altura total é edificada sobre o tablado, refletem na tela suas fachadas prolongadas. Eisner, p. 156.

Além dos grandes esforços técnicos em nome dos efeitos visuais, *Metropolis* é um grande exemplo de como a atuação teatral expressionista, especialmente aquelas derivadas e influenciadas pela dança, poderiam contribuir e coexistir de maneira construtivamente expressionista, em nome da construção de uma nova narrativa.



Figura 7 Metropolis. Fritz Lang, 1927.

Particularmente, a cena da dançarina em *Metropolis*, nos dá grande espaço para analisarmos as linhas de ação criadas pela obra e realçadas pela atriz Brigitte Helm. Podemos acompanhar o movimento ondulante e sua direção, e reconhecermos o mesmo uso das curvas femininas em estudos de composições feitos por Rui de Oliveira. Em alguns casos, a estética e os motivos são tão próximos, que é difícil a tarefa de separarmos Oliveira do movimento expressionista.





Figura 8 Metropolis. Fritz Lang, 1927.



Figura 9 A Viagem da Sereia. Vera Pacheco Jordão, 1981.



Figura 10 Estudo para A Bela e a Fera.



Figura 11 A trágica história de Doutor Fausto, 2009.

As linhas criadas pelo gestual passa a ser, logo, uma valiosa ferramenta na exploração do gestual, nas imagens criadas por Oliveira. É possível vermos mais um exemplo de seu uso em imagem feita para o livro *A trágica história do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe, e ainda, encontrar-

mos muitos destes gestuais, com linhas de ação muito peculiares, em nova cena da obra de Lang, onde verificamos direções similares no gestual de ambas imagens.





Figura 12 Metropolis. Fritz Lang, 1927.

Encontramos ainda, nova "façanha" de *Metropolis* no momento em nos damos conta de que a vida urbana e seu cotidiano criado e retratado na obra cinematográfica não deixa nada de fora. Se o espectador for questionado quanto a ausência de ou presença de algum aspecto que deixe de tornar real o burburinho urbano, das classes baixas e altas da metrópole do filme, a ausência de som não será uma dessas faltas. Seríamos obrigados a concordar que "na ruidosa orquestração de *Metropolis* - filme mudo - quase escutamos essas máquinas, assim como as sirenes" (Eisner, p.156).



Figura 13 Metropolis. Fritz Lang, 1927.



Figura 14 Uma ilha lá longe. Cora Rónai, 1987.

O tom dramático, e principalmente, crítico, voltado a sociedade industrial torna-se evidente em algumas destas cenas. A mesma ideologia é usada por Oliveira ao criar a obra acima. Encontramos similaridades com a herança emocional de *Metropolis* sem, no entanto, deixar de conter diversas outras heranças. A composição conta com proporções similares ao apresentar os elementos principais no terço inferior da imagem.

O drama é encontrado em quase todos os aspectos desta emblemática obra de Lang, seja através do vasto uso gestual feito pelos atores, pela construção cenográfica de ambientes inusitados e fantásticos, ou pela iluminação feita sempre de maneira a elevar o nível dramático e criar um novo patamar estético próprio desta clássica narrativa. Eisner destaca em sua obra, diversas destas técnicas usadas, capazes de proporcionar a imersão do espectador:

Fumaça luminosa subindo da fogueira, vapores das máquinas destruídas, jatos de gêiser e cascatas de água onde a luz se infiltra sob os arcabouços de ferragem, eflúvios nevoentos da fábrica cuja espessura as silhuetas dos operários mal conseguem perfurar, nácar dos sírios ao redor das cruzes erguidas na penumbra da igreja subterrânea, caverna sombria das catacumbas onde a lanterna elétrica do inventor espiona a silhueta fugitiva de Maria e onde, aqui e ali, se arreganha sob o cone luminoso a cara branca de um morto: Lang se serve de tudo isso para aumentar a intensidade da atmosfera, e o pitoresco dá lugar a um *crescendo* dramático.

Eisner. p. 156.

Este "crescendo dramático" é algo estabelecido em alguns outros representantes alemães do expressionismo cinematográfico. Friedrich Wilhelm Murnau deixa isso claro em uma de suas obras mais famosas. Aurora (1927), relata a história de um marido que, convencido por sua amante, decide matar sua esposa.

A luta emocional, travada pelo fazendeiro com sua consciência, é a grande estratégia emotiva da obra, que, apesar de ter sido realizada já em estúdio norte-americano, ainda retém suas fiéis intenções expressionista, no que diz respeito à sua identidade emocional.

Este desespero do fazendeiro é acompanhado por cenas marcantes que seguem sua agonia até a redenção. Os movimentos de corpo, bem como a expressão dos olhares fazem parte da grande contribuição dos atores à obra.

A composição de algumas destas cenas é compartilhada por outra grande obra do expressionismo: *O diário de uma pecadora*, de Georg Wilhelm Pabst. Podemos, sem esforço algum, reconhecer a estreita relação estética e emotiva encontrada nas duas obras cinematográficas expressionistas e a ilustração de Oliveira para "As águas não dormem". A direção dos olhos é um dos artifícios que o cinema, ao herdar a expressão do teatro, pôde evoluir e até melhorar, graças à possibilidade de planos fechados oferecidos pelo uso da câmera.

Acompanhamos nas imagens seguintes diversos exemplos do uso deste recurso, tanto na obra expressionista quanto na de Rui de Oliveira. Além da expressão, e da direção evi-



Figura 5 As águas não dormem. Paulo Dantas, 1986.



Figura 16 Aurora. F. W. Murnau, 1927.

dente dos olhares, a composição conta com apenas um elemento em destaque, independente do posicionamento deste seja nos limites da tela de cinema ou da página do livro.







Figura 17 A Caixa de Pandora. G. W. Pabst, 1929.

F. W. Murnau, considerado por muitos alemães como um de seus grandes diretores, nos leva, a cada obra, a um novo passeio temperado com seus intensos sentimentos e lutas internas, sejam elas do personagem ou do espectador.

No caso de outra grande obra de Murnau, *Nosferatu*, somos nós, os espectadores, quem travamos uma batalha emocional causada pelo suspense de horror, criado de maneira a nos fazer experimentar, através dos personagens, um terror mudo.

Uma adaptação do romance de Bram Stoker, *Drácula*, *Nosferatu*, de Murnau, nos apresenta a uma concepção do famoso vampiro que é marcada até hoje como uma das mais pavorosas e originais. O enredo contém a história de um jovem corretor que é recebido em uma grande propriedade pelo vampiro, Conde Orlok. A narrativa segue muito fielmente a original de Bram Stoker, com o bem vencendo o mal, e muitos obstáculos no caminho à vitória.

Quanto ao cineasta, Eisner nos diz que "todos os seus filmes trazem a dolorosa marca de uma complexidade íntima, de uma luta que travava dentro dele contra um mundo ao qual permanecia desesperadamente estranho." (p.73) Sua relação particular com o mundo nos rendeu diversas obras memoráveis. Para esta pesquisa, Murnau contribui com bons exemplos deste sentimento que o fazia tão peculiar.

Em *Nosferatu*, Murnau faz uso, de maneira bem explícita e primorosa, da alto contraste entre preto e branco, utilizando em diversas cenas, poucos tons de cinza intermediários entre o branco e o preto. O destaque deste contraste é útil, muitas vezes, para fornecer a estas cenas o impacto que ela necessita.

Oliveira, como adepto ideológico e estético do expressionismo, se vale muitas vezes deste tipo de recurso. É possível encontrarmos, muitas vezes, como nas figuras 19 e 20, o uso do alto contraste - desta vez, sem qualquer tom de cinza - a semelhança com hábitos das obras de Murnau, Pabst e Robert Wiene.



Figura 18 Nosferatu. F. W. Murnau, 1922.

A fisionomia da figura é visualmente similar àquela das figuras de *Nosferatu* e *O gabinete do Doutor Caligari*. Com os traços marcantemente masculinos, de relevos profundos e destacados. A composição pode nos remeter, muitas vezes, à abordagem de Pabst e Murnau, utilizando o *close* como forma a deixar evidente a expressão do personagem e a emotividade, elemento essencial, para muitos expressionistas, à narrativa.

O alto contraste, visto aqui, é utilizado ainda por Wiene, em sua obra mais renomada, unida ainda, a sua estética peculiar e acentuadamente expressionista.



Figura 20 A mão tatuada. Gisela Laporta Nicoledis, 1986.



Figura 21 Nosferatu. F. W. Murnau, 1922.



Figura 22 *O Gabinete do Dr. Caligari*. R. Wiene, 1920.



Figura 19 *Manu, A menina que sabia ouvir.* Michael Ende, 1978.

Em *O gabinete do Dr. Caligari*, Robert Wiene, para contar a história de um misterioso homem que, vaga pelo país com o sonâmbulo Cesare, ajuda a causar pânico e medo em uma pequena cidade alemã.

A história do Dr. Caligari é mostrada no filme através da pesquisa de alguns moradores do vilarejo como sendo uma lenda antiga, com o doutor sendo algo similar a uma figura mítica, habitante de lendas obscuras de demônios e figuras malignas. Não poderia ser muito diferente, tratando-se de um filme alemão, de período tão característico.

Esta obra, ao se valer de valores estéticos diferentes daqueles vistos em outras obras cinematográficas expressionistas, leva o espectador a um mundo semelhante àqueles vistos em sonhos ou pesadelos. Com tons de cinza mais pesados e um alto contraste entre o preto e o branco, as luzes e as sombras se destacam de forma mais acentuada.

O Gabinete do Dr. Caligari, em particular, utiliza uma estética diferente das outras utilizadas pelos cineastas vistos aqui. Utiliza cenários pintados, com o intuito de criar uma perspectiva intencionalmente distorcida. As casas e construções vistas ao fundo são, em sua maioria, pinturas. Esta estética é encontrada também, mas de forma especial na obra Manu a menina que sabia ouvir, onde Rui de Oliveira esbarra no mundo onírico - bom ou ruim - da obra de Wiene.





Figura 23 O Gabinete do Dr. Caligari. R. Wiene, 1920. À direita: Manu, A menina que sabia ouvir. Michael Ende, 1978.

O irreal e o mítico, nuances que, permanentemente, habitam o mundo das obras alemãs encontradas nesta pesquisa, ganham posições de primeira grandeza em outra obra de Murnau que muito nos interessa aqui. *Fausto*, narrativa conhecida e popular na Europa, especialmente entre os alemães, ganha esta versão pela ótica do cineasta. Sobre a obra, Eisner, reforça os elementos sombrios e mitológicos, principais construtores da aura dramática desta obra:

As formas saem das brumas suavemente luminosas, opalescentes. Se Murnau guarda a lembrança da luz que banha Fausto na gravura de Rembrandt, interpretará à sua maneira o papel da iluminação. Os contornos imprecisos se opõem agora à evocação do sobrenatural do início; e os acordes se estabelecem como emanados de um cravo cujo pedal invisível prolonga as ressonâncias. No auditório, o velho Fausto ergue-se imenso diante do hemiciclo dos discípulos: aqui as massas e os valores se equilibram numa transformação perpétua, as formas se esfumam, uma barba penetrada por raios trêmulos torna-se espuma, os alambiques reverberam nesse sfumato. (Eisner, pp. 198-9)

Sobre o pacto entre um homem e o diabo, pouco podese falar a respeito de felicidades e momentos felizes. Observemos aqui as obras as quais *Fausto* se assemelha, no tocante à sua composição. O olhar de Oliveira nestes trabalhos é aquele de um legítimo expressionista, no entanto. Pois há aqui o mesmo drama vivenciado por Fausto nas mãos do demônio Mefistófeles (ou simplesmente Mefisto).

As abordagens utilizadas em diversas cenas, nas obras *Fausto* (Murnau) e *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* (Oliveira), possuem elementos visuais similares. Isto torna fácil a tarefa de estreitarmos a relação entre ambas, trabalho que já nos é realizado por seus criadores.





Figura 24 Chapeuzinho Vermelho..., 2002. À direita: Fausto. F. W. Murnau, 1926.

Tanto em *Fausto* como em *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*, a temática aborda similarmente, a tentação e a manipulação de humanos por criaturas maléficas e propositalmente, não humanas. Nesses casos, Mefistófeles e o Lobo Mau.

A abordagem que o mal faz sobre os representantes do bem, se dá de maneira esteticamente similar. Verificamos isto na composição de ambas as obras. Apesar de estarem invertidas, as áreas a serem observadas formam uma perímetro triangular óbvio, acentuado por elementos como a árvore e arbustos. Em *Chapeuzinho Vermelho*, Oliveira deixa tudo mais óbvio para o leitor, quando mantém os elementos principais



Figura 25 Área de leitura representada pelo espaço triangular em branco.

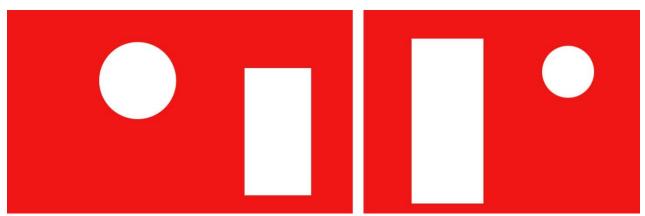


Figura 26 Leitura de elementos primários de leitura, representando os dois personagens principais das cenas.

da cena - Chapeuzinho e Lobo - com tons visivelmente mais claros que todo o resto da composição e os une criando uma forma fechada.

Em *Fausto* a leitura, apesar de seguir o mesmo padrão triangular, é invertida, mantendo, porém, as figuras a serem lidas, no centro da composição. Murnau também mantém as figuras principais mais claras que os elementos de fundo e secundários, ligando, no entanto, as duas figuras pelo raio de sol iluminando a árvore e criando novos elementos brancos de ligação entre as figuras.

Há, ainda, em Fausto, elementos utilizados por Oliveira de maneira similarmente expressionista. Para criar o drama necessário à sua narrativa, Oliveira insere em *O Barba Azul*, expressões e elementos de cena diretamente derivados da estética e ambientação existente do cinema mudo expressionista de *Fausto*.

A figura ameaçadora encontra-se à direita da composição estabelecendo a direção da leitura da imagem, da direita para a esquerda como na cena de Fausto. A direção é, ainda, reforçada pelas linhas criadas pelas figuras. Linhas ligeiramente curvadas para a esquerda, que levam o observador a ler os outros elementos, secundários, porém muito importantes, no que diz respeito à ambientação e à construção do emocional da cena. Esta ambientação é finalmente estabelecida





Figura 27 O Barba Azul (em Chapeuzinho Vermelho...), 2002. Á direita: Fausto. F. W. Murnau, 1926.

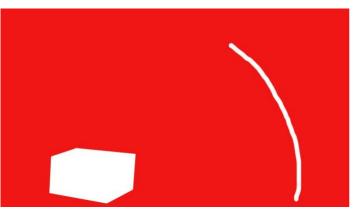




Figura 28 Linhas de ação inclinadas para a esquerda determinando direção de leitura rumo ao elemento secundário.

quando encontramos o pequeno baú, presente em ambas as cenas, concretizando a intenção dos criadores em estabelecer ambição, poder e cobiça como principais aspectos subjetivos das imagens.

É possível aqui, começarmos a identificar as linhas e as tensões criadas por seus movimentos e direções. As tensões servem ao artista tanto como elemento direcionador quanto gerador de aspectos subjetivos que apenas são sentidos pelo leitor/espectador. G. W. Pabst, e Murnau utilizam com grande poder, este recurso, assim como Rui de Oliveira.

Murnau em *Aurora*, se vale da mesma tensão que Oliveira em *A formosa princesa Magalona*. Com composições similares, a temática e a ambientação reforçam seus laços fraternos, quando observamos que as cenas compartilham mais que apenas linhas e tensões. O tema da tempestade, impondo-se sobre o pequeno barco que trava guerra contra o mar, é abordado em ambas as obras.

Vemos nelas que, tanto linhas quanto as tensões geradas por elas, são similares e exercem a mesma força sobre a direção do olhar. Esta força é vista em outras cenas e situações, utilizadas, no entanto, de novas formas.



Figura 29 Acima: Aurora. F. W. Murnau, 1927 À direita: A formosa princesa Magalona. 2009. Abaixo: Linha e tensão.

Em *Aurora* e em *A Bela e a Fera*, Murnau e Oliveira, respectivamente, utilizam o recurso para atrair a convergência do olhar a um ponto comum, gerado pelas tensões de duas linhas diferentes.

As linhas podem, e muitas vezes são, direcionadas com muitos efeitos em mente. Mesmo o que pode parecer o caos, com o uso das direções lineares - ou porque não chamarmos de vetores? - pode ganhar novo significado e, consequentemente, novo uso e funções.

Pabst, como representante de uma abordagem mais delicada e introspectiva a seus dramas, talvez tenha, por esta

mesma característica, infligido em Oliveira uma influência mais permanente, embora no campo mais subjetivo e menos nos aspectos formais.

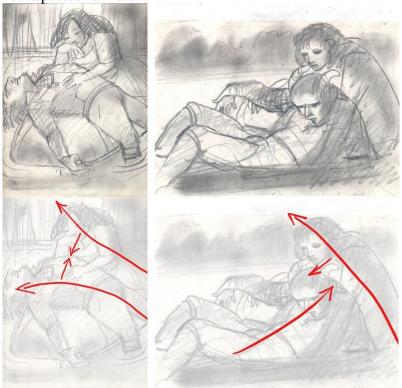


Figura 30 Estudos para A Bela e a Fera, 1994.



Figura 31 Aurora. F. W. Murnau, 1927. À direita: Linhas de ação primárias e suas tensões resultantes.

Independente disto, é possível vermos na imagem abaixo a semelhança entre a aglomeração de figuras de Pabst e a de Rui de Oliveira.

Pabst, em suas obras *A caixa de Pandora* e *O diário de uma pecadora*, consolida este lado mais cuidadoso no que se refere à construção emotiva dos personagens e das situações, vividas por eles e testemunhadas por todos nós.

A atmosfera - tal qual para Max Reinhardt - é para Pabst uma preocupação essencial. "A montagem de *A caixa*

de Pandora é mais fluída, talvez porque Pabst se deixe levar pelo seu fraco por uma atmosfera flutuante ou pelo claro-



Figura 32 Aventuras de um pinguim, Irajá M. Gonçalves, 1986.

Esta busca pela expressão, realizada através da construção da atmosfera avança para o campo estético invariavelmente. Lotte Eisner nos exemplifica melhor:

Pabst encontra, daí por diante, e particularmente em Diário de uma pecadora, ênfases mais violentas graças a um método mais direto: concentra, por exemplo, a atenção da câmera no rosto duro, desconfiado e dissimulado da nova governanta que não se deixará seduzir como a anterior. Um outro plano mostrará essa governanta diante do patrão numa atitude de humildade, mas o espectador já fora prevenido anteriormente. Ou então nos mostra o rosto o rosto cruel de Valeska Gert, a vigilante da casa de correção, que vemos a seguir bater ostensivamente com a baqueta num gongo; a câmera recua e mostra a longa mesa à qual estão sentados os pensionistas, que engolem compassadamente a sopa magra. Eisner, p. 207



Figura 33 *Diário de uma pecadora*. G. W. Pabst, 1929.



Figura 34 *A Caixa de Pandora*. G. W. Pabst, 1929.

O drama trava-se internamente, assim como em *Auro-ra*, porém, com uma carga muito maior depositada na expressão do olhar e da emoções faciais.



Figura 35 A Caixa de Pandora. G. W. Pabst, 1929.

Pabst, ainda, utiliza sua pequena arma secreta para a construção da atmosfera que busca rumo ao drama interior. Na forma da atriz Louise Brooks, os olhares que Pabst buscava tornam-se agora reais. Rui de Oliveira, conscientemente ou não, incorpora o espiritual de Brooks em algumas destas obras, seja na forma do olhar, da estética ou simplesmente de algum gestual teatral.

Mesmo que inconscientemente, Oliveira, comprovadamente, retém em sua obra - em especial as em preto e branco - a carga emocional e estética proveniente quase que unicamente das criações daquele cinema, feito na Alemanha, por cineastas representantes nítidos do movimento expressionista. A adição - ou melhor - a não existência do som nestas obras somente a tronaram mais atraentes a este ilustrador, influenciando-o de maneira mais definitiva.



Figura 36 Pena de ganso. Nilma Lacerda, 2005.