



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
Engenharia

**A Criação do Espaço Arquitectónico no Cinema  
Alemão dos Anos 20:  
*O Gabinete do Doutor Caligari e Metropolis***

**Ana Paula Alves Rodrigues**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Arquitectura**  
(ciclo de estudos integrado)

Orientador: Prof. Doutor Luis Miguel de Barros Moreira Pinto  
Co-orientador: Prof. Doutor Luis Carlos da Costa Nogueira

Covilhã, Outubro de 2012



## Dedicatória

Aos meus Pais, com amor e agradecimento.

Ao António, por ser o meu mundo...



## Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Luis Miguel de Barros Moreira Pinto, por toda a disponibilidade, acompanhamento, paciência e por permitir que o meu objecto de estudo ganhasse asas.

Ao meu co-orientador, Professor Doutor Luis Carlos da Costa Nogueira, por toda a disponibilidade, acompanhamento, paciência e por me transmitir tão sábios conhecimentos nesta tão vasta arte que é o cinema.

Aos meus amigos pelo apoio e incentivo.

Em especial, aos meus pais que permitiram fazer do meu sonho uma realidade e ao António por percorrer esta longa caminhada comigo.



## Resumo

"Agora e para sempre (...) os filmes serão o tradutor mais fiel dos sonhos mais ousados dos arquitectos" Luis Buñuel

A Arquitectura e o Cinema estabeleceram desde cedo uma relação, que apresenta uma das suas épocas mais frutuosa no Expressionismo Alemão e no decorrer da ascensão da República de Weimar. Com o final da Primeira Guerra Mundial, enquanto assistimos a uma época de redefinição arquitectónica, assistimos igualmente a uma ascensão da produção cinematográfica onde alguns arquitectos deixam a sua marca.

O Cinema Expressionista Alemão, fortemente marcado por experimentações e redefinições, expõe na sua criação algumas das mais importantes e expressivas cidades cinematográficas da história do Cinema. Caracteriza-se pela representação da realidade de forma subjectiva, procurando fugir do convencional e da própria razão e eleva nas suas concepções o papel da Arquitectura e da própria Cidade.

Este estudo, através de uma análise detalha de duas cidades cenográficas, pertencentes a dois dos filmes mais emblemáticos do Cinema Expressionista Alemão, *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene, e *Metropolis*, de Fritz Lang, pretende identificar e evidenciar a relevância e o significado atribuído à Arquitectura no Cinema da época.

Apesar de visualmente os dois filmes apresentarem registos diferentes, em ambos é a imagem da cidade que mais se evidencia. A cidade deixa de funcionar apenas como um pano de fundo e ganha uma nova importância, estabelecendo-se como elemento principal. No clima entre guerras que se vivenciava, estas cidades cenográficas reflectiam e denunciavam, através da sua engenhosa concepção, a sociedade da época. Estas constituem-se igualmente num espelho da evolução e das alterações que se verificaram na arquitectura durante aquele período histórico.

## Palavras-chave

Arquitectura, Cinema, Expressionismo Alemão, Arquitectura Cenográfica, Cidade, Cenografia



## Abstract

“Now and forever (...) the movies will be the most faithful translator of the most daring dreams of the architects” Luis Buñuel

Architecture and Cinema established a connection since the beginning, which presents one of its most successful seasons in German Expressionism and during the rise of the Weimar Republic. With the end of the First World War, while witnessing an era of architectural redefining, also witnessed a rise of film production where some architects make their mark.

The German Expressionist Cinema, strongly marked by trials and redefinitions, exposes in its creation some of the most important and expressive cinematic cities of cinema history. It is characterized by the subjective representation of reality, looking away from the conventional and of reason itself and raises in their creations the role of architecture and the City itself.

This study, through a detailed analysis of two scenographic cities, belonging to two of the most iconic films of the German Expressionist Cinema, *The Cabinet of Dr. Caligari* by Robert Wiene and Fritz Lang's *Metropolis*, aims to identify and highlight the relevance and meaning attributable to Architecture in this Cinema era.

Although visually the two films present different records in both the image of the city is the most evident element. The city ceases to function only as a background and achieves a new prominence, establishing itself as the main element. In the mood between wars these scenographic cities reflected and denounced through its ingenious design, the society of the time. These also constitute a mirror of developments and changes that occurred during that period in architectural history.

## Keywords

Architecture, Cinema, German Expressionism, Scenographic Architecture, City, Scenography



# Índice

Agradecimentos	v
Resumo	vii
Abstract	ix
Lista de Figuras	xiii
Lista de Acrónimos	xxiii
1 Introdução	1
1.1 Enquadramento	1
1.2 Motivações	2
1.3 Objecto de estudo	3
1.4 Objectivos	3
1.5 Organização da Dissertação	3
1.6 Revisão Bibliográfica	4
2 O Expressionismo e a predisposição Alemã	6
2.1 O cinema Expressionista: Uma atmosfera de Luz e Sombra	9
2.2 Arquitectura Expressionista	20
2.2.1 O Arquitecto Expressionista e o Cinema	28
3 <i>O Gabinete do Doutor Caligari</i> de Robert Wiene	32
3.1 <i>Caligari</i> uma história de Ilusão e mistério	32
3.2 A Cidade imaginária Vs. a Cidade louca	35
3.3 <i>O Gabinete do Doutor Caligari</i> e o Expressionismo Alemão	53
4 Anos 20 - O fenómeno de Weimar	54
4.1 Arquitectura de Weimar: O espírito construtivo face ao monumentalismo	54
- Arquitectura funcionalista	
4.2 A ascensão da publicidade em Weimar: A Arquitectura da Luz - O fim da	62
Escuridão	
4.3 O Cinema de Weimar: O mundo do sonho e da imaginação	70
5 <i>Metropolis</i> de Fritz Lang	76
5.1 A Distopia Futurista de Lang	76
5.2 As duas faces de <i>Metropolis</i>	79
5.2.1 Luz - Cidade - Céu	80
5.2.2 Escuridão - Cidade - Máquina	92
5.3 <i>Metropolis</i> e a República de Weimar	100
6 Conclusão	101
Bibliografia	103
Filmografia	106



## Lista de Figuras

- Figura 1** Representação da Cidade, Lyonel Feininger, A Cidade de Legefeld I (Dorf Legefeld I), 1916. Fonte: [http://www.moma.org/collection\\_images/resized/581/w500h420/CRI\\_115581.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/581/w500h420/CRI_115581.jpg) Página 8
- Figura 2** Cenário distorcido e sombras pintadas reforçando a iluminação artificial. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 11
- Figura 3** Cenário do filme *Os Nibelungos*. Fonte: Imagem do DVD Die Nibelungen, Kino on Vídeo, 2002. Página 12
- Figura 4** Momento em que Siegfried atravessa a floresta. Fonte: Imagem do DVD Die Nibelungen, Kino on Video, 2002. Página 13
- Figura 5** Cenário do filme *O Golem*. Fonte: Imagem do DVD Der Golem, EUREKA Vídeo, 2003. Página 14
- Figura 6** Sombra do vampiro projectada na parede e sob o corpo de Ellen. Fonte: Imagem do DVD Nosferatu, EUREKA Vídeo, 1999. Página 15
- Figura 7** Imagem da arquitectura que serve de cenário natural em *Nosferatu*. Fonte: Imagem do DVD Nosferatu, EUREKA Vídeo, 1999. Página 15
- Figura 8** Gabinete de Fausto e vista superior da cidade cenográfica Fonte: Imagem do DVD Faust, The Masters of Cinema, EUREKA!, 2006/2011. Página 16
- Figura 9** As duas faces de *Metropolis*, a Cidade Luz e a Cidade da Escuridão. Fonte: Imagem do Bluerau Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 18
- Figura 10** Sirenes e a transformação de Maria em Robot. Fonte: Imagem do Bluerau Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 18
- Figura 11** Bruno Taut. Pavilhão de Vidro na exposição do Werkbund, Colónia, 1914. Interior e Exterior. Fonte: <http://cdn2.all-art.org/Architecture/images18/1175.jpg> Página 22
- Figura 12** Eric Mendelsohn. Torre Einstein, Postdam, 1917-21. Fonte: [http://wizolibrary.wizocollege.co.il/images/Art\\_test\\_images/Weiser/Mendelsohn%201919%20Einstein%20Tower%20Potsdam%20.jpg](http://wizolibrary.wizocollege.co.il/images/Art_test_images/Weiser/Mendelsohn%201919%20Einstein%20Tower%20Potsdam%20.jpg) e [http://farm2.staticflickr.com/1141/1346638097\\_25de289f53.jpg](http://farm2.staticflickr.com/1141/1346638097_25de289f53.jpg) Página 23
- Figura 13** Hans Scharoun. Aguarela, 1920. Colecção Margit Scharoun, Berlim (à esquerda). Fonte: Pehnt, Wolfgang. Expressionist Architecture. . Trad. de J. A. Underwood e Edith Küstner, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979. Página 23

- Figura 14** Imagem da Cidade de *Metropolis* de Fritz Lang, 1927 (à direita).  
Fonte: Imagem do Blu-ray *Metropolis*, The Master of Cinema,  
EUREKA!, 2010. Página 23
- Figura 15** Wenzel August Hablik. Fantasia, Berlim, 1920 (à esquerda). Fonte:  
Pehnt, Wolfgang. *Expressionist Architecture*. . Trad. de J. A.  
Underwood e Edith Küstner, Thames and Hudson Ltd, Londres,  
1979. Página 24
- Figura 16** Imagem da Cidade de *O Gabinete do Doutor Caligari* de Robert  
Wiene, 1920 (à direita). Fonte: Imagem do DVD *Das Cabinet Des Dr  
Caligari*, EUREKA Entertainment, 2000. Página 24
- Figura 17** Bruno Taut. Ilustrações de *O construtor mundial (Der  
Weltbaunmeister)*, Hagen, 1920. Fonte: Pehnt, Wolfgang.  
*Expressionist Architecture*. . Trad. de J. A. Underwood e Edith  
Küstner, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979. Página 24
- Figura 18** Max Taut. Projecto para a Tribuna de Chicago, Chicago, 1922 (à  
esquerda). Fonte: Pehnt, Wolfgang. *Expressionist Architecture*. .  
Trad. de J. A. Underwood e Edith Küstner, Thames and Hudson  
Ltd, Londres, 1979. Página 25
- Figura 19** Imagem da Cidade de *Metropolis* de Fritz Lang, 1927 (à direita).  
Fonte: Imagem do Blu-ray *Metropolis*, The Master of Cinema,  
EUREKA!, 2010. Página 25
- Figura 20** Hans Poelzig. *Flugbaus*, Hamburgo, 1918. Carvão, Colecção  
Marlene Poelzig (à esquerda). Fonte: Pehnt, Wolfgang.  
*Expressionist Architecture*. . Trad. de J. A. Underwood e Edith  
Küstner, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979. Página 25
- Figura 21** Imagem da Torre de Babel, *Metropolis* de Fritz Lang, 1927 (à  
direita). Fonte: Imagem do Blu-ray *Metropolis*, The Master of  
Cinema, EUREKA!, 2010. Página 25
- Figura 22** Ludwig Mies van der Rohe. Projecto para um edifício de escritórios  
em Friedrichstrasse station, Berlim, 1919. Fonte: Pehnt,  
Wolfgang. *Expressionist Architecture*. . Trad. de J. A. Underwood  
e Edith Küstner, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979. Página 26
- Figura 23** Robert Herlth e Walter Röhrig, através do design de Hans Poelzig  
(à esquerda). Fonte: Pehnt, Wolfgang. *Expressionist Architecture*.  
. Trad. de J. A. Underwood e Edith Küstner, Thames and Hudson  
Ltd, Londres, 1979. Página 29
- Figura 24** Cenário para o filme *Zur Chronik von Grieshuus*, um filme de  
Arthur von Gerlach, 1925 (à direita). Fonte: Pehnt, Wolfgang.  
*Expressionist Architecture*. . Trad. de J. A. Underwood e Edith  
Küstner, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979. Página 29

- Figura 25** Hans Poelzig. Cenário do filme *O Golem - Como ele veio ao mundo* de Paul Wegener, 1920. Fonte: Pehnt, Wolfgang. Expressionist Architecture. Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979. Página 29
- Figura 26** Imagens do filme *Da Aurora à Meia-noite* de Karl Heinz Martin (1922). Fonte: <http://www.cineaste.com/images/0000/1331/morgens1.jpg> e <http://i2.listal.com/image/1724483/936full-from-morn-to-midnight-poster.jpg> Página 30
- Figura 27** Imagem de *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene) e *Vincent* (Tim Burton). Fonte: [http://www.analuizakoehler.com/blog/wp-content/uploads/2011/09/33noir\\_cabinet-du-dr-caligari-03\\_w.jpg](http://www.analuizakoehler.com/blog/wp-content/uploads/2011/09/33noir_cabinet-du-dr-caligari-03_w.jpg) e <http://www.fearzone.com/content/images/large/large-331.jpg> Página 32
- Figura 28** Chegada de Caligari a Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 33
- Figura 29** Imagem do quarto de Alan, onde prevalece o encosto da cadeira. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 35
- Figura 30** Local de trabalho dos funcionários municipais (à esquerda). Escritório da polícia (à direita). Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 36
- Figura 31** Escadaria que acede ao posto da polícia (à esquerda). Escadaria do hospício (à direita). Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 36
- Figura 32** Imagem geral da vila de Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 37
- Figura 33** Lyonel Feininger. "A cidade no fim do mundo", 1910. Fonte: [http://www.moma.org/collection\\_images/resized/469/w500h420/CRI\\_167469.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/469/w500h420/CRI_167469.jpg) Página 38
- Figura 34** Ruas da vila de Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 38
- Figura 35** Ruas da vila de Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 39
- Figura 36** Ruas da vila de Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 39
- Figura 37** Ruas da vila de Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 40
- Figura 38** Exterior da Casa de Caligari e Cesare. Pormenor da janela (à direita). Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 40

<b>Figura 39</b>	Espaço de entrada na feira anual de Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 41
<b>Figura 40</b>	Espaço onde decorre a feira anual de Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 42
<b>Figura 41</b>	Jardim de Holstenwall. Pormenor de Francis sentado (à direita).	Página 42
<b>Figura 42</b>	Exterior do cemitério de Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 43
<b>Figura 43</b>	Imagem nocturna do jardim da vila. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 43
<b>Figura 44</b>	Telhados das casas e ruas de Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 44
<b>Figura 45</b>	Floresta de Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 44
<b>Figura 46</b>	Entrada do hospício. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 45
<b>Figura 47</b>	Espaço exterior. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 45
<b>Figura 48</b>	Imagem do espaço onde ocorre o primeiro crime na vila. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 46
<b>Figura 49</b>	Quarto de Alan. Espaço onde ocorre o segundo crime. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 46
<b>Figura 50</b>	Sombras que mostram a morte de Alan. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 47
<b>Figura 51</b>	Casa de Francis (à esquerda). Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 47
<b>Figura 52</b>	Sala de Jane (à direita). Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 47
<b>Figura 53</b>	Departamento público. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 48
<b>Figura 54</b>	Escritório da polícia em Holstenwall. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 48
<b>Figura 55</b>	Imagem do espaço relativo à cela da cadeia. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 49
<b>Figura 56</b>	Casa de Caligari e do sonâmbulo Cesare. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000.	Página 49
<b>Figura 57</b>	Quarto de Jane. À esquerda pormenor da janela do quarto. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA	Página 50

- Entertainment, 2000.
- Figura 58** Corredor do Hospício onde se situa a entrada do Gabinete do Director. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 50
- Figura 59** Interior do Gabinete do Director. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 51
- Figura 60** Interior e Porta de um dos quartos do Hospício. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 51
- Figura 61** Pátio interior do Hospício. Fonte: Imagem do DVD Das Cabinet Des Dr. Caligari, EUREKA Entertainment, 2000. Página 51
- Figura 62** Otto Wagner, Edifício Bancário (1904-1906). Fachada e Pormenor. Fonte:  
<http://classconnection.s3.amazonaws.com/618/flashcards/1220618/jpg/-0571337042665680.jpg> e  
<http://soa.utexas.edu/vrc/images/exhibits/2007-6327enews.jpg> Página 56
- Figura 63** Projecto de Habitação Weissenhof Siedlung. À Esquerda - Mies van der Rohe. À Direita -Le Corbusier. Fonte: Zimmerman, Claire. MIES VAN DER ROHE 1886 - 1969. Taschen, Alemanha, 2007 e Cohen, Jean-Louis. LE CORBUSIER 1887 - 1965. Taschen, Alemanha, 2007. Página 57
- Figura 64** Paul Scheerbart, representação da torre de luz de Lesabéndio. Fonte: [http://p2.la-img.com/375/2908/1257253\\_1\\_l.jpg](http://p2.la-img.com/375/2908/1257253_1_l.jpg) Página 58
- Figura 65** Imagem nocturna da cidade de *Metropolis* de Fritz Lang. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 58
- Figura 66** Peter Behrens. Fábrica de Turbinas AEG. Fonte:  
[http://farm4.static.flickr.com/3296/2955663432\\_4df4173dc7.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3296/2955663432_4df4173dc7.jpg)  
e  
[http://2.bp.blogspot.com/iZI\\_zJq\\_4g/T3CUmowCQhI/AAAAAAAAA BeA/Nq2ofGvYI5g/s1600/AEG3.jpg](http://2.bp.blogspot.com/iZI_zJq_4g/T3CUmowCQhI/AAAAAAAAA BeA/Nq2ofGvYI5g/s1600/AEG3.jpg) Página 59
- Figura 67** Adolf Meyer. Fábrica de Calçado Fagus. Fonte:  
[http://4.bp.blogspot.com/\\_67BHDDKqaNg/RwO8QS6VleI/AAAAAA AAEgw/FIPcESsQK\\_s/s400/LiI122.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_67BHDDKqaNg/RwO8QS6VleI/AAAAAA AAEgw/FIPcESsQK_s/s400/LiI122.jpg) e  
[http://dc340.4shared.com/doc/\\_dQZqfCt/preview\\_html\\_m29923292.jpg](http://dc340.4shared.com/doc/_dQZqfCt/preview_html_m29923292.jpg) Página 60
- Figura 68** “A Cidade no mar da publicidade de luzes” 1926. Fonte: Ward, Janet. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture In 1920's Germany*. University of California Press, Londres, 2001. Página 64
- Figura 68** Vista nocturna da cidade de *Metropolis*. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 64
- Figura 70** A cidade de *Blade Runner* de Ridley Scott. Fonte:

- Figura 71** <http://www.laboutiqueducine.com/fonds/Blade-Runner.JPG> Página 66  
O nevoeiro provocado pelo excesso de iluminação na cidade de *Metropolis*. Fonte: Imagem do Blu-ray *Metropolis*, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010.
- Figura 72** Efeito da iluminação na cidade de *Blade Runner*. Fonte:  
[http://adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/06/1340998268\\_1261446593\\_los\\_angeles\\_en\\_blade\\_runner.jpg](http://adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/06/1340998268_1261446593_los_angeles_en_blade_runner.jpg) Página 68
- Figura 73** Fachada do Pavilhão da Ufa durante a estreia de *Metropolis*, 1927 (à esquerda).  
Fonte: [http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_ldavqdZbB41qz8kcuo1\\_500.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_ldavqdZbB41qz8kcuo1_500.jpg) Página 74
- Figura 74** Fachada do Teatro Rembrandt em Amesterdão durante a estreia de *Metropolis* (à direita). Fonte:  
<http://www.uow.edu.au/~morgan/graphics/metrodutch1.jpg> Página 74
- Figura 75** Fachada do Teatro Universum (à esquerda). Fonte:  
[http://germanhistorydocs.ghidc.org/images/40004379\\_bpk\\_web.jpg](http://germanhistorydocs.ghidc.org/images/40004379_bpk_web.jpg) Página 75
- Figura 76** Teatro Universum de Mendelsohn (à direita). Fonte:  
[http://farm3.static.flickr.com/2193/5788243430\\_79b27918ec.jpg](http://farm3.static.flickr.com/2193/5788243430_79b27918ec.jpg) Página 75
- Figura 77** A cidade de *Metropolis* (Fritz Lang, à esquerda). Fonte: Imagem do Blu-ray *Metropolis*, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 77
- Figura 78** A cidade de *Blade Runner* Ridley Scott (à direita). Fonte:  
<http://fogsmoviereviews.files.wordpress.com/2012/03/blade-runner-original.jpg> Página 77
- Figura 79** Paul Citroën. “*Metropolis*”, 1923 (à esquerda). Fonte:  
[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_ma52er9QnB1r6lox4o1\\_500.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_ma52er9QnB1r6lox4o1_500.jpg) Página 80
- Figura 80** Hugh Ferriss. Aglomerado de torres, 1926 (ao centro). Fonte:  
<http://benvanderveen.files.wordpress.com/2010/02/ferriss1.jpg?w=860> Página 80
- Figura 81** Moses King. Capa do livro “*Vista privilegiada de Nova Iorque*”, 1922 (à direita). Fonte:  
<http://mt.wiglaf.org/aaronm/2011/02/02/subFUTURE4-slide.jpg> Página 80
- Figura 82** Antonio Sant’Elia. Estudo para a *Città Nuova*, 1914. Fonte: Pehnt, Wolfgang. *Expressionist Architecture*. Trad. de J. A. Underwood e Edith Küstner, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979 e  
[http://fc00.deviantart.net/fs70/f/2010/331/6/b/antonio\\_sant\\_elia\\_hotel\\_by\\_teslapunk-d33rbgf.jpg](http://fc00.deviantart.net/fs70/f/2010/331/6/b/antonio_sant_elia_hotel_by_teslapunk-d33rbgf.jpg) Página 80

- Figura 83** Imagem geral da cidade de *Metropolis* (à esquerda). Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 81
- Figura 84** Wassili Luckhardt. Monumento religioso, 1920 (à direita). Fonte: Pehnt, Wolfgang. *Expressionist Architecture*. . Trad. de J. A. Underwood e Edith Küstner, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979. Página 81
- Figura 85** Montagem de movimentos mecânicos em *Metropolis*. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 82
- Figura 86** Sirenes visuais em *Metropolis*. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 82
- Figura 87** Imagem da cidade de *Metropolis*. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 83
- Figura 88** Imagem da cidade de *Metropolis*. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 83
- Figura 89** Le Corbusier. Cidade Contemporânea, 1922. Fonte: <http://eras.free.fr/images/corbu/3m1.jpg> Página 84
- Figura 90** Imagem da cidade de *Metropolis*. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 84
- Figura 91** Imagem da cidade de *Metropolis*. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 85
- Figura 92** Bruno Taut. “A Casa do Paraíso”, 1920. Fonte: Pehnt, Wolfgang. *Expressionist Architecture*. . Trad. de J. A. Underwood e Edith Küstner, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979. Página 85
- Figura 93** Imagem nocturna da cidade, onde se realça a presença da publicidade luminosa. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 86
- Figura 94** A vivência nocturna e o caos causado pela falta da iluminação. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 86
- Figura 95** Fachada nocturna de um edifício da cidade. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 87
- Figura 96** Habitação do cientista Rotwang - O Inventor. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 87
- Figura 97** Estádio da cidade luz. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 88
- Figura 98** Os Jardins Eternos onde os elementos da alta sociedade se divertiam (à esquerda). Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Página 89

- Master of Cinema, EUREKA!, 2010.
- Figura 99** Figura 99 - Hans Poelzig. Grosse Schauspielhaus, 1919 (à direita).  
Fonte:<http://www.historiasztuki.com.pl/images/ARCHWSP/Poelzig-Schauspielhaus-2-1919.jpg> Página 89
- Figura 100** Portas de entrada na cidade subterrânea. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 89
- Figura 101** A Catedral. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 90
- Figura 102** Gabinete de Joh Fredersen, líder de Metropolis. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 90
- Figura 103** Gabinete do Director em *Blade Runner*. Fonte:  
[http://thisisnotadvertising.files.wordpress.com/2012/02/blade\\_runner\\_v2\\_04\\_by\\_filipehattori.jpg](http://thisisnotadvertising.files.wordpress.com/2012/02/blade_runner_v2_04_by_filipehattori.jpg) Página 91
- Figura 104** Quarto de Freder. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 91
- Figura 105** Habitação do cientista Rotwang - O Inventor. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 91
- Figura 106** Galeria onde se estabelece a troca de turnos entre trabalhadores. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 92
- Figura 107** Galeria onde se estabelece a troca de turnos entre trabalhadores. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 92
- Figura 108** Elevadores de transporte dos operários. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 93
- Figura 109** Elevadores de transporte dos operários. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 93
- Figura 110** Imagem da Cidade Subterrânea dos operários de Metropolis. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 94
- Figura 111** Ludwig Hilberseimer. Cidade vertical, 1924. Fonte:  
[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_m99opzWjsU1qlyoxqo1\\_r1\\_500.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_m99opzWjsU1qlyoxqo1_r1_500.jpg) Página 95
- Figura 112** hall das máquinas. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 95
- Figura 113** O homem - máquina. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 96
- Figura 114** O homem - máquina (à esquerda). Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 96

- Figura 115** A figura de Moloch sobrepõe-se à máquina que alimenta energeticamente a cidade (à direita). Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 96
- Figura 116** Criação do robot face à imagem de Maria. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 97
- Figura 117** Destruição da máquina geradora de energia e consequente inundação da cidade subterrânea. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 97
- Figura 118** Pirâmide de pessoas. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 98
- Figura 119** Catacumbas onde Maria prega aos operários. Fonte: Imagem do Bluera y Metropolis, The Master of Cinema, EUREKA!, 2010. Página 98



## Lista de Acrónimos

UFA	Universum Film AG
AEG	Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft



# Capítulo 1

## Introdução

### 1.1 Enquadramento

“Desde que a primeira câmara de filmar reproduziu a paisagem urbana, há cem anos atrás, que tem havido uma relação de continuidade entre o cinema e a cidade.”

Helmut Weihsmann

Tal como Weihsmann refere, a relação estabelecida entre o cinema e a arquitectura é algo que nasceu desde o primeiro contacto que a câmara de filmar estabeleceu com a captação da imagem da cidade.

Embora com diferentes finalidades, tanto o Cinema como a Arquitectura pretendem uma intervenção no espaço e na percepção do espaço. A Arquitectura tendo em vista a criação de espaços físicos, destinados à realização de uma determinada actividade. O Cinema apresentando espaços arquitectónicos já existentes ou criando os seus próprios espaços, tendo em vista as necessidades que a narrativa impõe.

Olhando o Cinema, percebemos que este constitui, sem dúvida, um meio através do qual os arquitectos podem realizar e dar vida às suas mais ousadas fantasias, uma vez que este meio possibilita a construção de espaços, sem qualquer tipo de condicionantes construtivas e a nível de materiais. Trata-se de algo sustentado pelo desenvolvimento tecnológico, que ao longo dos anos permite a criação de espaços cada vez mais aperfeiçoados, tornando por vezes a Arquitectura e o Cinema indistinguíveis. O Cinema, devido à liberdade de criação que permite, apresenta-se como uma arte quase análoga da Arquitectura. Numa visão talvez um pouco aprimorada, pode-se mesmo pensar no arquitecto como um realizador, que traça o caminho que os actores devem seguir, na medida que ao projectar delinea os pontos acessíveis ao homem e às sensações. Assim como um realizador, no papel de arquitecto, determina previamente os espaços nos quais as personagens se vão movimentar.

Não há dúvida que o Cinema e os mundos que este cria e apresenta constituem elementos fascinantes para os arquitectos, influenciando por vezes os seus projectos, sendo por vezes a criação desses mundos influenciada por projectos e obras de arquitectos.

A relação que a Arquitectura estabelece com a arte cinematográfica pode assim determinar-se de formas distintas: através da utilização de cenários reais; reconstrução de cenários e recriação da arquitectura existente; utilização de espaços arquitectónicos como elementos

compositores da narrativa; e utilização da Arquitectura e da cidade como elemento da própria história.

Chama-se especial atenção para quando a Arquitectura é construída de forma propositada a servir um filme, apresentando-se ela mesma como o elemento principal da composição, algo vincado no Cinema Alemão dos anos 20, mais caracterizado como Cinema Expressionista Alemão.

A presente dissertação pretende analisar a criação do espaço arquitectónico no cinema alemão dos anos 20, tendo como base a análise de alguns dos filmes mais marcantes e importantes da época, nomeadamente *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920) de Robert Wiene e *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Sendo estes considerados o primeiro e o último filme, respectivamente, do Expressionismo Alemão é possível analisar e evidenciar todas as transformações ocorridas no espaço arquitectónico a nível temático e estético durante a era de Weimar.

## 1.2 Motivações

A relação que tenho com o cinema estabeleceu-se desde cedo na minha vida. Contudo, esta aprimorou-se no meu segundo ano de arquitectura, quando na aula de teoria da arquitectura foi utilizado um filme para explicar a matéria, e nas sucessivas idas às sessões do Núcleo de Cinema da UBI. Foi nestas sessões que vi pela primeira vez o filme *O Desprezo* (*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963) e fiquei fascinada, pela grandiosidade da cenografia e pelo modo como o realizador explorava tão bem o lugar na arquitectura, através da fabulosa utilização da casa Malaparte de A. Libera, em Capri, como pano de fundo para grande parte da acção. A partir daí iniciei uma procura de filmes, onde a relação entre o cinema e a arquitectura se estabelecesse de forma vincada.

Iniciou-se, neste sentido, uma viagem pelo mundo cinematográfico que me tem acompanhado ao longo do estudo da arquitectura e na qual encontrei os anos 20 do cinema alemão. Neste período de filmes mudos, que nasceu de um clima de pós-guerra, o que mais me fascinou foi a imagem estranhamente sedutora e a forma como os cenários se impunham na narrativa. Afinal, entender que o papel da arquitectura no cinema não se resumia apenas ao lugar do desenrolar da acção. A participação da arquitectura no cinema ganhava aqui uma maior importância, constituindo-se o elemento mais importante do filme.

É igualmente interessante perceber que o próprio arquitecto desempenhou um papel activo no cinema da época, no desenho e construção dos cenários mirabolantes que apelam à nossa imaginação.

### 1.3 Objecto de estudo

O objecto deste estudo é a relação criativa entre a Arquitectura e o Cinema, focalizada na concepção do espaço no Cinema Alemão dos anos 20. Através de uma análise espacial de dois dos filmes que mais marcam a época, *O Gabinete do Doutor Caligari* (Robert Wiene, 1920) e *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), realçar o papel e a importância da Arquitectura no Cinema Expressionista Alemão.

### 1.4 Objectivos

- Explorar espaços fílmicos e arquitectónicos;
- Procurar relações entre a Arquitectura Expressionista e as cidades cenográficas do Cinema Expressionista Alemão;
- Procurar relações entre a Arquitectura Expressionista e a cidade cenográfica do filme *O Gabinete do Doutor Caligari*;
- Procurar relações entre a Arquitectura Moderna de Weimar e o espaço arquitectónico do filme *Metropolis*;
- Entender de que forma as transformações despoletadas, na arquitectura e na cidade, pela ascensão da República de Weimar se reflectiram no espaço arquitectónico do Cinema da época;
- Entender o papel da Primeira Guerra Mundial na união destas duas áreas autónomas;
- Demonstrar como a criação do espaço arquitectónico, dos filmes alemães dos anos 20, acompanha as reformulações efectuadas na Arquitectura durante a mesma época;
- Demonstrar que a Arquitectura pode assumir-se como o elemento dominante da composição Cinematográfica;
- Demonstrar a importância da Arquitectura no Cinema Alemão dos anos 20.

### 1.5 Organização da Dissertação

Esta dissertação encontra-se organizada em 6 capítulos. O Capítulo 1 corresponde á Introdução, onde se enquadra e justifica o objecto de estudo, evidenciando quais os objectivos que se pretende alcançar, quais os recursos bibliográficos utilizados e de que forma se organiza o estudo.

No Capítulo 2, O Expressionismo e a predisposição Alemã, pretende-se realçar quais os acontecimentos que levaram à criação do Expressionismo como movimento artístico e de que forma se proporcionou a sua maior prevalência na Alemanha. Ainda neste capítulo é efectuada um enquadramento e análise do Cinema Expressionista, realçando as suas principais e mais marcantes características, complementando-as com exemplos de vários filmes da época. Também neste capítulo é executada uma análise da Arquitectura Expressionista, e ao papel do Arquitecto Expressionista no Cinema.

Quanto ao Capítulo 3, *O Gabinete do Doutor Caligari* de Robert Wiene, é efectuada uma breve apresentação e análise do filme, à qual se segue uma análise ao espaço arquitectónico do filme e por fim, é feito um enquadramento do filme no Expressionismo Alemão.

Relativamente ao Capítulo 4, Anos 20 - O Fenómeno de Weimar, é efectuada um enquadramento teórico relativamente ao período aquando da ascensão da República de Weimar na Alemanha, sendo abordada a Arquitectura e todas as reformulações a que foi submetida, o desenvolvimento da publicidade e a influência exercida na estética da cidade, e ainda o desenvolvimento do Cinema em Weimar.

No Capítulo 5, *Metropolis* de Fritz Lang, é efectuada uma breve apresentação e análise do filme, à qual se segue uma análise ao espaço arquitectónico do filme e por fim, é realizado um enquadramento do filme no período da República de Weimar.

Para finalizar, no Capítulo 6, correspondente à Conclusão, encontram-se todas as conclusões relativamente ao estudo efectuado.

## 1.6 Revisão Bibliográfica

Os documentos denominados de clássicos, que tiveram destaque na estruturação dos conhecimentos, utilizados na presente dissertação:

- De Caligari a Hitler: História Psicológica Del Cine Alemán. (Siegfried Kracauer, 1985)
- A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. (Lotte H. Eisner, 2002)

Os dois livros acima fazem parte da bibliografia que aborda a temática do Expressionismo Alemão no Cinema. Desde o aparecimento do movimento artístico no Cinema, às suas principais características e significados tendo sempre em vista o clima de pós-guerra que se vivenciava. Para melhor compreensão os temas são sempre acompanhados por pequenas análises de diferentes aspectos dos filmes expressionistas. Os mesmos constituem um contributo nos capítulos relativos à análise dos filmes, ao qual lhes é acrescentada a seguinte bibliografia:

- German Expressionist Cinema: The World Of Light And Shadow. (Ian Roberts, 2008)
- Metropolis. (Thomas Elsaesser, 2000)
- Das Cabinet Des Dr. Caligari. (David Robinson, 1997)
- El Arquitecto detrás de la Cámara - La visión espacial del Cine. (Graham Cairns, 2007)

- Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia. (François Penz and Maureen Thomas, 1997)

No entendimento do movimento expressionista, mais concretamente na pintura, foi um contributo o livro:

- Expressionismo (Dietmar Elger, 2007), apresenta uma análise que se inicia no aparecimento deste movimento artístico na pintura e a sua difusão pela Alemanha. Apresentando a obra de vários artistas e as características adjacentes a essas.

No entendimento do movimento expressionista na Arquitectura, foi um contributo o livro:

- Expressionist Architecture. (Wolfgang Pehnt , 1979), traça o desenvolvimento da Arquitectura Expressionista desde o início até ao seu fim. Abordando igualmente o papel do Arquitecto Expressionista no Cinema dos anos 20.

Nos assuntos relacionados com a ascensão da República de Weimar, na Alemanha entre 1918 e 1933, foi um contributo o livro:

- Weimar Surfaces: Urban Visual Culture In 1920's Germany. (Janet Ward, 2001), aborda a evolução e alterações que ocorreram na Arquitectura durante o período de Weimar, faz uma análise relativamente ao aparecimento e evolução da publicidade e as influências resultantes na estética da cidade e na população, e ainda o desenvolvimento da indústria cinematográfica de Weimar.
- Weimar cinema - An essential guide to classic films of the era. (Noah Isenberg 2009)

E finalmente as seguintes referências literárias contribuíram indirectamente para a realização da tese.

- Antropologia do Espaço. (Filomena Silvano, 2010)

## Capítulo 2

### O Expressionismo e a Predisposição Alemã

“A Arte não é nada mais do que a expressão do nosso sonho; quanto mais nos rendermos a ele, mais perto chegamos à verdade interior das coisas” (Roberts, 2008, p.14)

O Expressionismo apresenta-se como um movimento artístico com origem no final do século XIX, com maior prevalência na Alemanha, que se caracteriza pela deformação da imagem e exagero das figuras. De acordo com Ian Roberts, o Expressionismo tem raízes nos fauvistas da arte francesa e nos grupos separatistas alemães (Roberts, 2008, p.13). Este ambicionava um rompimento com as antiquadas academias de belas artes existentes, com o Impressionismo e, segundo Edschmid, igualmente com “ [...] a decalcomania burguesa do naturalismo e o objectivo mesquinho que este persegue: fotografar a natureza ou a vida quotidiana. O mundo aí está, seria absurdo reproduzi-lo tal qual, pura e simplesmente.” (Eisner, 2002, p.18) Os artistas expressionistas procuravam uma experiência de carácter emocional, onde as emoções do observador tinham prevalência sobre a realidade externa, um olhar para além das aparências. “O objectivo dos separatistas era produzir arte de alta qualidade que combinava o melhor do artesanato medieval, com uma expressão artística pura, com uma sensibilidade que iria apelar às massas num mundo industrializado de produção sem alma.” (Roberts, 2008, p.14)

O Expressionismo não foi uma corrente artística exclusivamente ligada às artes plásticas. O modo de expressão do movimento estava patente na literatura, no teatro, na dança, no cinema, nos cenários e na arquitectura. Porém, foi nas artes plásticas que se salientou de forma mais relevante a sua importância e influência, como é o caso da pintura, em que se salientam nomes como Kandinsky, Munch, Otto Dix e, entre outros, Lyonel Feininger. O trabalho deste último caracteriza-se pelo seu traço anguloso e perspectivas extremas que posteriormente influenciam o cinema, nomeadamente o filme *O Gabinete do Doutor Caligari*.

Também a Bauhaus, escola de arte e arquitectura que se estabeleceu em Weimar no ano de 1919 sob a direcção de Walter Gropius, cujo manifesto estava directamente ligado com o funcionalismo e simplicidade das formas, se encontrava ligada a uma linguagem expressionista.

Na Alemanha, onde este movimento se fez sentir de forma mais acentuada, os grupos de artistas encontravam-se em várias regiões, dando relevo ao Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul) em Munique e Die Brücke (A Ponte) em Dresda. O grupo formado em Dresda no ano de

1905, visto como o primeiro impulso expressionista na Alemanha, apresentava no seu trabalho fortes imagens da vida citadina e utilizava técnicas para além da pintura, como a xilografia, evidenciando o avanço das artes gráficas. Aqui, as acções eram pouco reflectidas e pretendiam exprimir as suas experiências da forma mais espontânea possível," [...] algo que fosse além da mera sensação do real." (Elger, 2007, p.10). Em Munique, o grupo fundado em 1911, do qual fazia parte Kandinsky, predominava um aspecto mais espiritual e abrangia no seu portfólio imagens excepcionalmente coloridas de animais e paisagens.

Nesta altura as manifestações do Expressionismo Alemão partilhavam de um sentido optimista, no entanto, sempre marcado por uma antecipação de desastre que culminaria em mudanças drásticas. Este optimismo provinha de uma esperança que a guerra conduziria a mudanças positivas e devido ao clima de ascensão que vivia o País. Contudo, essa esperança estava sempre manchada pelo período de revolução industrial que vivenciavam, algo em que os expressionistas não acreditavam.

A Primeira Grande Guerra constituiu um momento de viragem no movimento expressionista. Se até então a guerra era festejada como um meio para a criação de uma sociedade melhor, levantada a partir dos escombros, quanto mais esta se prolongava mais intensamente se alterava a visão dos artistas e estes mudavam de posição. Com o início da Primeira Grande Guerra, no ano de 1914, a realidade de uma guerra industrializada representou um choque terrível na sociedade e nos artistas, alguns dos quais vivenciaram esses momentos em campo de batalha e outros acabaram por morrer por lá.

Antes da Primeira Guerra Mundial, o Expressionismo era sobretudo uma revolução estética e privada, senão mesmo egocêntrica. Os artistas procuravam antes de mais as qualidades próprias e livres de valorizações de forma e de cor [...] Os artistas, cujo trabalho artístico independente na maior parte dos casos só começa com a vivência da guerra, afastam-se mais do individuo, vendo antes o ser humano na sua função de ser social e como vítima de intrigas políticas. (Elger, 2007, p.203)

Nos anos que se seguem à guerra, a Alemanha encontra-se numa situação muito debilitada. Instalou-se o desemprego, a fome e a miséria e um espírito que se recompunha com grande dificuldade face à queda do sonho imperialista. "A atmosfera conturbada atinge o paroxismo com a inflação, que provoca a destruição de todos os valores; e a inquietação inata dos alemães adquire proporções gigantescas" (Eisner, 2000, p.17). O povo Alemão encontrava-se numa situação limite e novos sentimentos, antes desprezados, começaram a povoar a sua mente. As mortes em campo de batalha, o abuso de autoridade e um forte desejo e esperança em tempos melhores, fizeram o povo render-se ao misticismo e à magia, iniciando-se uma atracção pelo obscuro e indeterminado. Os artistas, perante os acontecimentos, começaram a tomar uma atitude de rejeição face aos princípios que até então se constituíam

como a base da arte e a alterar o seu estilo. A rigidez apresentada nas pinturas anunciava o início de uma nova era do expressionismo, conhecida como Die Neue Sachlichkeit (Nova Objectividade).

Se para alguns pintores a guerra significou o fim da sua carreira, para outros foram as vivências da guerra que marcaram e deram início à sua arte, como o caso de Otto Dix e Lyonel Feininger. Com este novo pensamento e modo de ver a realidade, o tema da cidade como habitat social e a própria arquitectura começaram a ser motivo nas obras artísticas expressionistas, o que se virá também a sentir no cinema, na medida em que a função, a posição e o tratamento que é dado à cidade faz com que esta ganhe relevo e uma nova importância.



Figura 1 - Representação da Cidade  
Lyonel Feininger, A Cidade de Legefeld I (*Dorf Legefeld I*), 1916

## 2.1 O Cinema Expressionista: uma atmosfera de Luz e Sombra

“ [O expressionismo] sempre definiu os seus pontos de vista na fragmentação, na separação e na colisão, e mesmo no último momento abre o coração e a alma em busca de uma linguagem para transmitir o nervoso e violento esforço.” (Roberts, 2008, p.22).

Quando o Expressionismo Alemão se começou a evidenciar na arte cinematográfica, já quase não se fazia sentir a sua presença nas restantes artes. O desgaste relativo à situação do país gerada pela guerra levou a uma rejeição deste movimento artístico. Porém, estavam criadas as condições perfeitas no que respeita à ascensão deste movimento artístico no campo do cinema. “A inclinação para contrastes violentos, que a literatura expressionista transpôs para fórmulas feitas a machado, bem como a nostalgia do claro-escuro e das sombras, inata nos alemães, evidentemente encontram na arte cinematográfica um modo de expressão ideal.” (Eisner, 2000, p.25).

O cinema alemão e o expressionismo tiveram o seu encontro no momento certo. Fazendo uso do estilo que caracterizava os expressionistas depois da Primeira Guerra Mundial, os realizadores de Weimar podiam facilmente retratar o clima de horror que assombrava o país. Como Eisner referencia, “Para a alma torturada da Alemanha de então, tais filmes, repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam o reflexo da sua imagem desfigurada e agiam como uma espécie de exteriorização.” (Eisner, 2002, p.25).

Foi no teatro expressionista, que teve o seu fim antes do ano de 1920, que muitas das figuras mais embrionárias, e mais tarde de grande relevância, do cinema expressionista tiveram a sua origem, como é o caso de F.W. Murnau, realizador de *Nosferatu*. Do mesmo modo que a visão dos artistas se alterou perante a guerra também os temas relacionados com a morte, a angústia da grande cidade, o abuso da autoridade e o conflito de gerações permaneceram no cinema.

O cinema alemão surgiu durante a Primeira Guerra Mundial segundo uma tomada de consciência quanto à influência que o cinema antigermânico tinha nos países estrangeiros e, perante uma insuficiente produção local. No ano de 1917 e por iniciativa do governo é criada a UFA (Universum Film A. G.) com o principal objectivo de propaganda, em favor da Alemanha, na França, Inglaterra e nos Estados Unidos. Este pretendia igualmente a criação de filmes culturais e educacionais, elevando a produção cinematográfica do país, contribuindo para este fenómeno uma fabulosa equipa de produtores, artistas e técnicos de talento (Kracauer, 1947, p.42). De acordo com Eisner, o segredo do sucesso do cinema Alemão, “ [...] é a harmonia perfeita no trabalho de uma equipe técnica, obtida com longas [...] discussões sobre a direcção do filme a ser feito.” (Eisner, 2002, p.237).

Mais tarde, no ano de 1918, a UFA tornou-se numa empresa privada, sendo o objectivo inicial de propaganda ultrapassado pela produção de filmes com o intuito puramente comercial, com visão para um mercado externo. O cinema Alemão ganhou vida com a criação da UFA e com a emergente excitação intelectual da Alemanha pós-guerra. Assim, jovens artistas que voltavam dos campos de batalha chegaram aos estúdios de cinema com o desejo de transmitir na tela as novas esperanças e as angústias de uma vivência pós-guerra “Para eles o cinema era mais que um meio, rico em possibilidades puras, o único meio para difundir mensagens às massas.” (Kracauer, 1947, p.44).

Com o seu objectivo comercial e para projectar a indústria cinematográfica no estrangeiro era necessário criar um visual abrangente. O Expressionismo implementou-se assim no cinema, e levou à criação de algumas das obras cinematográficas mais marcantes da história. Este marcou pela morbidez dos temas tratados apresentando climas de horror, pela expressividade dos cenários com perspectivas distorcidas e da arquitectura e pela fotografia que tanto primou pelo uso do contraste claro-escuro, onde por vezes os feixes de luz eram pintados no próprio cenário, como em *O Gabinete do Doutor Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari)*, Alemanha, 1920) de Robert Wiene. De acordo com Siegfried Kracauer, no livro “De Caligari a Hitler”, o efeito claro-escuro tem a sua origem na peça expressionista encenada em 1917, *O Mendigo (Der Bettler)* de Reinhard Sorge, por um dos colaboradores de Max Reinhardt (Eisner, 2002, p.45).

Com efeito, esta peça já tinha tudo: o contraste ou, se podemos dizer, o “choque” de luzes e sombras, a iluminação súbita de uma personagem ou um objecto com o feixe do projector, a fim de aí concentrar a atenção do espectador, e a tendência em deixar neste exacto instante todas as outras personagens e objectos mergulhados em trevas indefinidas. (Eisner, 2002, p.45)

Nos últimos anos da Primeira Grande Guerra, a encenação de Max Reinhardt era fortemente criticada pelo excesso de cenografia que este utilizava nas suas peças. A dificuldade económica que se fazia sentir e a consequente escassez de matéria-prima levou a que este reorganizasse a sua forma de trabalhar, abandonando a imponência arquitectónica e optando pela simplicidade. Deste modo, as obras de Reinhardt resumiam-se agora a um cenário fixo, onde ocorriam todas as cenas da peça, mesmo que essa se desenvolvesse em diferentes lugares. A importância da iluminação e do efeito luz-sombra ganhou aqui um novo sentido, sendo esta utilizada como artifício visual para transformar e dar vida a um cenário, substituindo as variações arquitectónicas antes existentes devido ao efeito de sobreposição. Max Reinhardt constitui-se assim um mestre em questões de iluminação e na multiplicidade da sua utilização.

Contudo, segundo L. Eisner, e em oposição a Kracauer, o efeito claro-escuro que tanto caracteriza o cinema expressionista alemão não tem a sua origem exclusivamente no teatro de Max Reinhardt, tendo os cineastas nórdicos, em especial os dinamarqueses, como Atellan Rye, Holger Madsen ou Dinesen uma grande contribuição neste aspecto (Eisner, 2002, p.45). Os efeitos de iluminação presentes no cinema alemão nascem de uma combinação da força do claro-escuro tão característica dos cineastas dinamarqueses e suecos com domínio controlado de luzes e sombras tão característico das encenações de Max Reinhardt (Eisner, 2002, p.238).

*O Gabinete do Doutor Caligari* é considerado o primeiro filme Expressionista que chegou à tela de cinema. No entanto, os elementos clássicos que caracterizam o cinema alemão encontravam-se já presentes na fotografia de filmes como *Homunculus* (1916) de Otto Rippert onde já estavam presentes técnicas de utilização de luz e elementos que caracterizaram o cinema expressionista alemão. Como refere Eisner, *Homunculus* "contém, além do claro-escuro, todos os elementos daquilo que será o cinema alemão nos quinze anos seguintes." (Eisner, 2002, p.153). Em *O Gabinete do Doutor Caligari* encontram-se influências das técnicas de Reinhardt relativamente à utilização dos contrastes de luzes e sombras. É através do jogo de luz que o espectador percebe como ocorre o assassinato de uma das personagens sem o estar a ver, ou seja apenas se vê o acontecimento através das sombras projectadas na parede. O filme, rodado completamente em estúdio, apresenta como já foi referido anteriormente, as sombras e as luzes pintadas directamente no cenário enfatizando o efeito da iluminação, aumentando igualmente o dramatismo do cenário. No cenário de *Caligari*, todas as regras de perspectiva são destruídas pelos desenhos em ziguezague e pelas sombras pintadas em dissonância relativamente aos efeitos de iluminação (Kracauer, 1947, p.70).



Figura 2 - Cenário distorcido e sombras pintadas reforçando a iluminação artificial.

Segundo Kracauer, enquanto os alemães se encontravam demasiado próximos do filme, para admitir e perceber o seu carácter revelador, os franceses viram o filme como algo de excepcional, criando o termo 'Caligarismo' para descrever um mundo desestruturado do pós-guerra (Kracauer, 1947, p.72).

*O Gabinete do Doutor Caligari* iniciou um caminho para vários filmes, que se apoiaram na sua estética e deram origem a um novo estilo cinematográfico, o Expressionismo Alemão, que de acordo com Harry Potamkin, primou pela fabulosa utilização da iluminação, constituindo essa a sua “máxima contribuição para o cinema” (Kracauer, 1947, p.75). Também a arquitectura adquiriu um papel com grande influência no cinema depois de Caligari, bem como a participação significativa do arquitecto na construção do espaço. “Assim como a iluminação dá destaque às personagens e aos objectos, a paisagem no cinema alemão torna-se um ‘factor dramático’, um elemento ‘dramático’. [...] O expressionismo constrói o seu universo, não se adapta a um mundo preexistente.” (Kracauer, 1947, p.106).

Era desejo dos expressionistas eliminar a natureza e alcançar a abstracção absoluta em que, segundo Bela Balazs, deveria ser o próprio realizador a procurar “os olhos da paisagem” (Eisner, 2002, p.105). Os expressionistas não pretendiam uma representação da natureza tal com ela é, mas uma natureza criada através da alma do artista. Eles acreditavam que para criar uma ambiência real, não seria necessário estar nesse mesmo sítio. Para isso, deveria trabalhar-se os elementos cenográficos, dos quais fazem parte uma utilização engenhosa da iluminação, de forma a invocar a alma do local. De acordo com Eisner:

A silhueta negra de uma ponte sobre uma gondola oscilante, os degraus que mergulham na água escura onde se reflecte um lampião reproduzem bem melhor a atmosfera de Veneza, mesmo se fabricados em estúdio, do que uma cena filmada ao vivo na praça São Marcos. (Eisner, 2002, p. 105)

Em *Os Nibelungos (Die Nibelungen)*, Fritz Lang recusou-se a seguir os princípios da UFA que determinavam a utilização apenas de cenários interiores, e construiu parte dos cenários do filme nos terrenos junto ao estúdio, onde estes eram iluminados com projectores e luzes devidamente posicionadas em andaimes. Alguns dos cenários foram construídos em estúdio, utilizando elementos como terra, rochas, musgos.



Figura 3 - Cenário do filme *Os Nibelungos*.

Para Eisner “os alemães, narcisistas ao extremo, constroem uma natureza artificial, a única que lhes é acessível.” (Eisner, 2002, p.106). Neste filme de Lang, não estamos perante uma arquitectura absolutamente expressionista,

“A realização de uma paisagem expressionista exige, aliás, maior delicadeza para se alcançar bom termo do que a simples abstracção arquitectónica. Nenhum outro filme conterà aquela sobriedade de *Caligari*, adquirida tão simplesmente com árvores chatas e atalhos, cujo delineamento variado chegava mesmo a dar a impressão de cor.” (Eisner, 2002, p.108).

Contudo, Lang faz um uso magnífico do claro-escuro, introduzindo “a iluminação para animar a rigidez grandiosa da arquitectura” (Eisner, 2002, p.108). Vemos isso na cena inspirada no quadro “Silêncio da Floresta” (1885) de Arnold Böcklin, onde uma ninfa cavalga um unicórnio entre os troncos da floresta, em que Siegfried, personagem do filme, atravessa a floresta no seu cavalo branco: os projectores estendem um manto luminoso sobre os troncos das árvores, entre os quais névoas se esfumam em radiações filtradas (Eisner, 2002, p.107).



Figura 4 - Momento em que Siegfried atravessa a floresta.

Paul Wegener, que possuía uma personalidade muito forte, não se deixou render por completo à encenação de Max Reinhardt, adaptando à sua arte cinematográfica a iluminação utilizada no Deutshes Theater (Eisner, 2002, p.48). No entanto, no filme *O Golem (Der Golem, wie er in die Welt Kam, 1920)*, baseado na lenda da mitologia judaica e filmado em estúdio, percebe-se a influência de Reinhardt em elementos como as estrelas que reluzem no veludo do céu, a claridade que emana da lareira de um alquimista, a pequena lamparina que ilumina a aparição de Miriam no canto de um cómodo mergulhado em sombras (Eisner, 2002, p.49).

Durante as filmagens foi necessário recorrer a alguns truques de iluminação, e para tal foi utilizada luz natural, facilmente alcançável, pois na altura o estúdio onde decorriam as gravações era inteiramente de vidro. O único inconveniente era o facto de apenas se poder filmar a certas horas do dia, em que a intensidade da luz não é tão variável.

Os cenários do filme ficaram entregues ao arquitecto Hans Poelzig e ao cenógrafo Kurt Richter, que deram à obra uma estética que passa por expressionista. Para o arquitecto, segundo Rudolf Kurtz, todos os elementos de um edifício se exprimem unicamente na fachada, facto que torna os cenários do filme muito diferentes do que encontramos em *O Gabinete do Doutor Caligari*.

A forma original das construções góticas transparece naquelas casas de empenas íngremes, muito altas e estreitas, cobertas de palha. Os seus contornos angulosos, oblíquos, o volume oscilante, os degraus gastos, côncavos [...] Nos interiores, nervuras e ogivas góticas transformadas em meias elipses oblíquas formam uma espécie de rede cujas malhas enquadram as personagens, dando estabilidade à vibração de uma atmosfera flutuante e às vezes curiosamente 'impressionista', numa estrutura autenticamente expressionista. De vez em quando, há, contudo, o choque expressionista de algumas luzes que se projectam como um grito agudo. (Eisner, 2002, p.50).



Figura 5 - Cenário do filme *O Golem*.

*Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (1922) desde cedo garantiu o seu lugar como um dos melhores filmes do cinema de Weimar. No filme, que nasce de uma adaptação de Drácula de Bram Stoker, F.W. Murnau trabalha obsessivamente os objectos inanimados, ultrapassando com a sua perfeição o trabalho de alguns expressionistas: Podemos ver no filme a sombra de grandes dimensões do vampiro que se projecta na parede e sobe a escada, a sombra das mãos do vampiro que se desloca sobre o corpo de Ellen agarrando-lhe o coração.



Figura 6 - Sombra do vampiro projectada na parede e sob o corpo de Ellen.

Apesar de não dispor de muitos meios para a realização do filme, o realizador consegue evocar uma perfeita atmosfera de terror recorrendo a movimentos de câmara e do movimento dos próprios actores em frente a ela (Robert, 2008, p.44), visível na forma lenta com que o vampiro se desloca. Também a fabulosa utilização da luz se constitui um elemento chave, sendo grande parte das cenas filmadas a meia-luz, o que leva a que o bordo da imagem se dissolva até atingir o preto (Robert, 2008, p.45) intensificando a atmosfera de horror. "No caso de *Nosferatu*, Murnau utilizou um cenário simples e graças às inovações cinematográficas e do uso subtil dos dispositivos expressionistas, reforçou o tratamento sobrenatural." (Robert, 2008, p.50).



Figura 7 - Imagem da arquitectura que serve de cenário natural em *Nosferatu*.

Ao contrário da maioria dos filmes da época, este foi filmado em paisagens naturais. Murnau sabia procurar na natureza as imagens perfeitas. A própria natureza fazia parte da história,

tomando como exemplo o movimento violento das ondas que faz adivinhar a aproximação do vampiro. “Num filme de Murnau, cada plano tem uma função precisa e é inteiramente concebido tendo em vista a sua participação na acção.” (Eisner, 2002, p.74).

A arquitectura de *Nosferatu*, tipicamente nórdica - fachadas de tijolos com empenas truncadas - adapta-se perfeitamente à acção insólita. Murnau não tem que falsear, com iluminações contrastantes, a fisionomia da pequena cidade do Báltico; não precisa absolutamente de aumentar o mistério das ruelas e praças com um claro-escuro artificial. A câmara de Fritz Arno Wagner, sob a direcção de Murnau, encarrega-se sozinha de evocar o extravagante pela utilização de ângulos imprevistos. (Eisner, 2002, p.75)

No filme *Fausto* (*Faust-Eine deutsche Volkssage*, 1926), Murnau conseguiu criar uma das mais fabulosas fotografias do cinema alemão. Baseado numa peça de Goethe,

O início deste filme apresenta o que o claro-escuro alemão criou de mais notável, de mais arrebatador: a densidade caótica das primeiras imagens, aquela luz que nasce das névoas, aqueles raios que cortam o ar opaco, aquela fuga orquestrada visualmente como que por órgãos que ressoam em toda a extensão do céu e nos roubam o fôlego. (Eisner, 2002, p.197)



Figura 8 - Gabinete de Fausto e vista superior da cidade cenográfica.

O filme inicia-se com a cavalgada de três cavaleiros misteriosos que espalham a sombra do mal entre os homens. Aparece Mefistófeles, um demónio cuja figura apresenta um relevo grandioso que se opõe à figura luminosa de um arcanjo perturbador. Na batalha entre o bem e o mal, Fausto consiste numa mera peça daquele jogo. No gabinete de Fausto, a iluminação nebulosa e flutuante do início ainda permanece, aqui “as formas saem das brumas suavemente luminosas, opalescentes.” (Eisner, 2002, p.198). Com Murnau, toda a iluminação é pensada e nada é deixado ao acaso, nem contornos muito acentuados, nem sombras artificialmente recortadas, muitas vezes visíveis no cinema alemão. “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.” (Eisner, 2002, p.198).

Em *Fausto*, ao contrário do que aconteceu em *Nosferatu*, Murnau sofreu fortes pressões por parte da UFA, o que o obrigou a gravar o filme numa atmosfera de estúdio. Se as ruas com telhados de declive muito acentuado nos transportam para muitos aspectos da arquitectura expressionista, a praça onde o andar superior avarandado reforça a sensação de espaço fechado, indica uma evolução. De acordo com Eisner,

Aqui, nada é excessivo, nem as sombras que minam a fachada, nem a porta como que transformada na abertura de uma caverna misteriosa; por lento que seja o ritmo de Murnau, a fluidez fascinante que consegue obter com a câmara elimina todo o peso estático e ornamental dos cenários. (Eisner, 2002, p.201)

O filme *Metropolis* de Fritz Lang, tal como outras grandes obras cinematográficas do Expressionismo Alemão, distingue-se pela “beleza plástica e luminosa” (Eisner, 2002, p.151) dos seus planos. Para além do fabuloso tratamento da iluminação, também a arquitectura é representada de forma magnífica.

Em *Metropolis* estamos perante a representação de uma cidade futurista, com arranha-céus, pontes suspensas, veículos terrestres e voadores que se deslocam freneticamente. Aqui predomina uma arquitectura expressionista onde as linhas simples e a utilização do vidro conferem uma sensação de limpeza e leveza. Esta cidade fortemente iluminada situa-se sobre uma cidade subterrânea, que vive para manter a luz à superfície.

Na cidade subterrânea encontramos uma realidade completamente oposta onde prevalece a escuridão. Aqui, a cidade é composta por “cubos de casas, dispostos em ângulos, as fileiras uniformes de janelas ou algumas portas oblíquas, diante das quais há sempre o mesmo número de degraus, reforçam a monotonia da Cidade subterrânea” compondo “um fundo perfeitamente adequado à distribuição mecânica das massas sem individualidade” (Eisner, 2002, p.153). Massas caracterizadas por Eisner como, grupos de “seres privados de personalidade, com ombros arqueados, acostumados a baixar a cabeça, submissos antes de lutar, escravos vestidos com roupa sem época” que durante a troca de turnos se deslocam em duas colunas num passo extremamente ritmado, sem existência pessoal (Eisner, 2002, p. 153). Lang utiliza a iluminação como simbologia do espírito que reside em cada um dos espaços.

Em *Metropolis*, como em todos os seus filmes, Lang manipula admiravelmente a iluminação: a cidade do futuro aparece como uma soberba pirâmide, um acúmulo de arranha-céus que lançam pavezias de luzes. É um maravilhoso artifício de projectores e

truques, onde se desenham, como os quadrados brancos e pretos de um tabuleiro de xadrez, as janelas iluminadas e as faces sombrias dos muros; radiações luminosas irrompem por toda parte, cintilantes e vaporosas, ou agrupadas numa chuva fina de raios (Eisner, 2002, p.155).



Figura 9 - As duas faces de *Metropolis*, a Cidade Luz e a Cidade da escuridão.

Ao longo de todo o filme somos apresentados com um trabalho de iluminação adaptado ao momento e à intensidade da cena. Destaca-se o momento em que a sirene de mudança de turno dos trabalhadores toca na fábrica, que é representada por quatro faróis, em que os feixes luminosos se projectam como gritos. Aqui a luz chega mesmo a criar uma sensação de sonoridade.



Figura 10 - Sirenes e transformação de Maria em Robot.

Também na cena em que ocorre a transformação da personagem Maria em robot a luz desempenha um papel essencial. Todas as luzes cintilantes, os tubos iluminados e os relâmpagos e raios nos conferem o funcionamento das máquinas que juntamente com os círculos de luzes que envolvem o corpo do robot, movimentando-se no sentido ascendente e descendente, dão origem a uma credível transfiguração do robot em humano. De acordo com Eisner,

“Nas raras vezes em que se distende a atenção permanente que Lang dedica aos efeitos de luz, percebemos que as máquinas não têm praticamente nenhuma razão de ser; compõem apenas uma espécie de fundo movimentado, um acompanhamento, uma espécie de barulho de bastidores; na ruidosa orquestração visual de *Metropolis* – filme mudo- quase escutamos essas máquinas, assim como as sirenes da fábrica.” (Eisner, 2002, p.156).

Lang através de todo um trabalho de iluminação consegue aumentar a intensidade da atmosfera onde “o pitoresco dá lugar a um crescendo dramático” (Eisner, 2002, p.156).

Se inicialmente, nos primeiros anos que sucederam à Primeira Guerra Mundial, se verificou uma resistência à aceitação dos filmes alemães por parte dos países estrangeiros como a França, Inglaterra e os Estados Unidos, esta situação rapidamente se alterou. Talvez parte do sucesso se possa atribuir a questões económicas, pois a grande inflação que se fazia sentir no país, fazia com que fosse barato fazer e exportar os filmes. Contudo a forma de trabalho e de organização da indústria cinematográfica era admirada.

Os filmes alemães eram dotados de uma concepção excepcional, apresentavam inovações na execução e os argumentos eram muito convincentes. Apesar da impressionante produção cinematográfica da UFA, nem todos os filmes despoletavam um sucesso imediato, tendo sempre maior relevo aqueles cujo visual era ousado e possuíam uma iluminação estupenda. “Este grupo de dedicados e talentosos cineastas inventaram um modo completamente novo de apresentação, criando mundos de sonho, onde a luz e as trevas foram cuidadosamente controladas, estabelecendo a reputação e a perpetuação da indústria de cinema de Weimar” (Roberts, 2008, p.22).

## 2.2 Arquitectura Expressionista

A Arquitectura Expressionista é um movimento arquitectónico que se desenvolveu na Europa durante as primeiras décadas do século XX. Tal como as outras artes, também a arquitectura teve o seu auge expressionista nos países de língua alemã. Apesar do expressionismo na arquitectura não ter apresentado tanta relevância, face ao expressionismo nas artes visuais e na literatura, vários arquitectos foram objecto de admiráveis monografias, dos quais se destacam Peter Behrens, Eric Mendelsohn, Bruno Taut e quase todos os que faziam parte da Bauhaus (Pehnt, 1979, p.7).

O tipo de distorção que nos apresentava a pintura e a escultura expressionista não eram na altura passíveis de ser aplicados na arquitectura. Contudo, a distorção na arquitectura estava presente no facto de os arquitectos andarem subordinados às necessidades expressivas baseadas nas suas experiências pessoais (Pehnt, 1979, p.8). O termo expressionismo não foi aplicado à arquitectura na mesma medida em que os críticos usavam para descrever as demais artes. Apenas nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial se estabeleceu a arquitectura expressionista e se começou a falar de uma arquitectura expressionista anterior à guerra.

A arquitectura expressionista caracterizou-se por uma adopção modernista de novos materiais, uma inovação a nível formal e volumes incomuns cuja construção se proporcionava pela técnica subjacente à grande produção de aço e vidro. Esta arquitectura apresentava igualmente tendência para uma distorção das formas, como reprodução sentimental da situação que se vivenciava, uma elaboração baseada em experiências anteriores e uma tendência para o gótico. A arquitectura deveria ser concebida tal e qual uma obra de arte.

No ano de 1907 foi fundada por Hermann Muthesius, uma associação cultural formada por artistas, artesãos e industriais: o Werkbund Alemão. Esta associação descendente do movimento Arts and Crafts britânico, onde a relação entre o funcional e o emocional no objecto de consumo estavam já vigentes, apresentava-se como o principal promotor dos interesses dos arquitectos, considerando o desenho artístico como um factor relevante ao aumento dos lucros. A condição de arquitecto na Alemanha assistiu durante este período e uma redefinição, deixando de se prestar exclusivamente às vontades dos seus clientes e começando a ser reconhecido como um formador do espírito (Pehnt, 1979, p.11).

Nos anos que antecederam a guerra a economia Alemã estava em ascensão ultrapassando a inglesa, francesa e mesmo a americana. O Werkbund tinha assim a missão e a expectativa de consolidar e aumentar estas cotas apoiando uma produção claramente industrial (Pehnt, 1979, p.26). A Primeira Guerra Mundial levou ao fim da primeira fase deste movimento, que recomeçou novamente no ano de 1919. Neste novo recomeço as políticas que antes

regulamentavam eram agora alteradas, sendo agora dada importância ao planeamento urbano, dos planos habitacionais e à indústria da construção.

Com o fim da guerra terminaram igualmente as esperanças num futuro próspero para os arquitectos. Dispensados dos vários serviços que exerciam, encontravam-se no desemprego, sem fontes de rendimento e numa posição social ingrata. As ideias arquitectónicas reflectiam a consciência das massas. As mudanças políticas eram então esperadas pelos artistas como uma oportunidade para a introdução de um novo estilo. Surgia assim o Expressionismo. “O Expressionismo é como o socialismo - o mesmo protesto contra o materialismo, contra a anti-mente, contra a máquina, contra a centralização, pela mente, por Deus, pelo humano no homem” (Pehnt, 1979, p.26).

Nos anos que se seguiram nada podia ser feito pelos arquitectos. Os homens que acabavam de iniciar a sua carreira acabaram por cair numa situação de desespero, sendo mesmo posta em causa a estrutura da profissão no futuro. Em Dezembro de 1918 Walter Gropius redige uma carta a Poelzig mostrando as suas fortes preocupações face ao que se sucede,

Não tenho nada para desenhar com o qual eu possa ganhar algum dinheiro. Está tudo a acontecer da forma que eu previa que iria acontecer com o tempo: nós loucos que fomos lá fora e lutámos, temos que aguentar com parte da conta. (Pehnt, 1979, p.27).

Contudo, apesar da situação política e económica que se vivenciava neste período que se seguia à guerra, o grupo de arquitectos que estavam activos antes da guerra continuou com os seus projectos. Entre outros, Mendelsohn, Hans Scharoun, Behrens, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Poelzig, libertaram-se do funcionalismo e do racionalismo e começaram a trabalhar em projectos próprios, sem que a possibilidade destes poderem ser construídos ou não se atravessasse no seu caminho, surgindo uma nova arquitectura expressionista utópica.

Os projectos utópicos que proliferaram nos anos imediatamente depois da guerra foram o resultado desta ociosidade forçada. A pressão de ideias que se foram acumulando por quatro ou cinco anos, ideias que não tinham oportunidade de se vir a tornar uma realidade num futuro previsível, finalmente libertaram-se. (Pehnt, 1979, p.28).

Apesar de grande parte desses projectos não terem saído do papel, o que levou o esboço a ser uma forma fundamental da arquitectura expressionista, como é o caso da Arquitectura Alpina de Bruno Taut e os Formspiels de Hermann Finsterlin, alguns projectos foram construídos, como o Pavilhão de Vidro do arquitecto Bruno Taut, projecto este elaborado antes da guerra, para a exposição do Werkbund em Colónia e a Torre Einstein de Erich Mendelsohn em Potsdam nos anos entre 1917-1920.

O vidro era um elemento muito importante para os expressionistas, considerando-o estes uma purificação do ser humano do futuro. Para além disso, o vidro era visto como uma reinterpretação do gótico. O projecto do Pavilhão de Vidro de Bruno Taut foi o primeiro a representar esse idealismo, não tendo outro propósito não se demonstrar a beleza da forma e da transparência do vidro. Era necessário acabar com a monumentalidade dos edifícios e o vidro devido à sua transparência e sensação de leveza, apresentava as características necessárias para alcançar esse objectivo.

O Pavilhão de Vidro de Taut mostrou pela primeira vez a possibilidade de construção de estruturas em metal e betão, combinadas com vidro. Algo que viria a prevalecer na construção dos anos 20, explorando uma nova relação entre o espaço interior e o exterior dos edifícios. A utilização do vidro conferiu uma grande leveza visual e física à arquitectura. O interior do edifício, elaborado de forma a dar a provar as delícias profetizadas pela arquitectura do vidro, caracterizou-se por uma antecipação sedutora e uma experiência intensa do espaço (Pehnt, 1979, p.75).

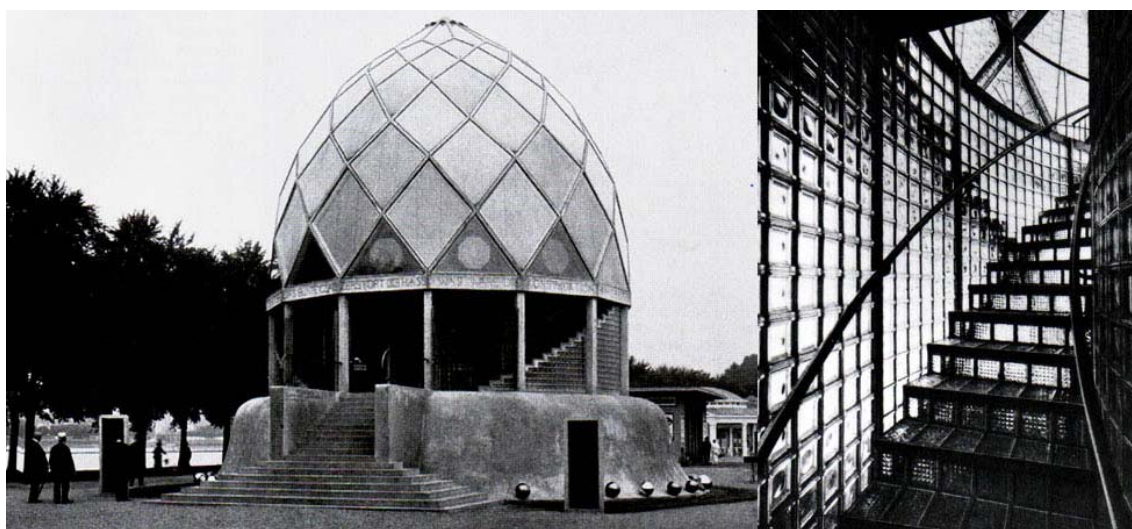


Figura 11 - Bruno Taut. Pavilhão de Vidro na exposição do Werkbund, Colónia, 1914. Interior e Exterior.

No projecto para o laboratório de astrofísica, a Torre Einstein, Mendelsohn trouxe para a realidade algo que projectou nas suas visões, e criou um dos maiores símbolos da arquitectura expressionista. A torre parece modelada à mão, algo que lhe confere um jogo dramático de luz e sombra: “a luz modulada pelas superfícies curvas e a sombra corta profundamente a massa do edifício, forçando-o a abrir.” (Pehnt, 1979, p.121). Os materiais utilizados na construção do edifício foram o tijolo cortado com massa, algo que se assemelha ao betão e permite uma modelagem. As plantas resultam de uma fusão do orgânico com uma armadura geométrica baseada em eixos.

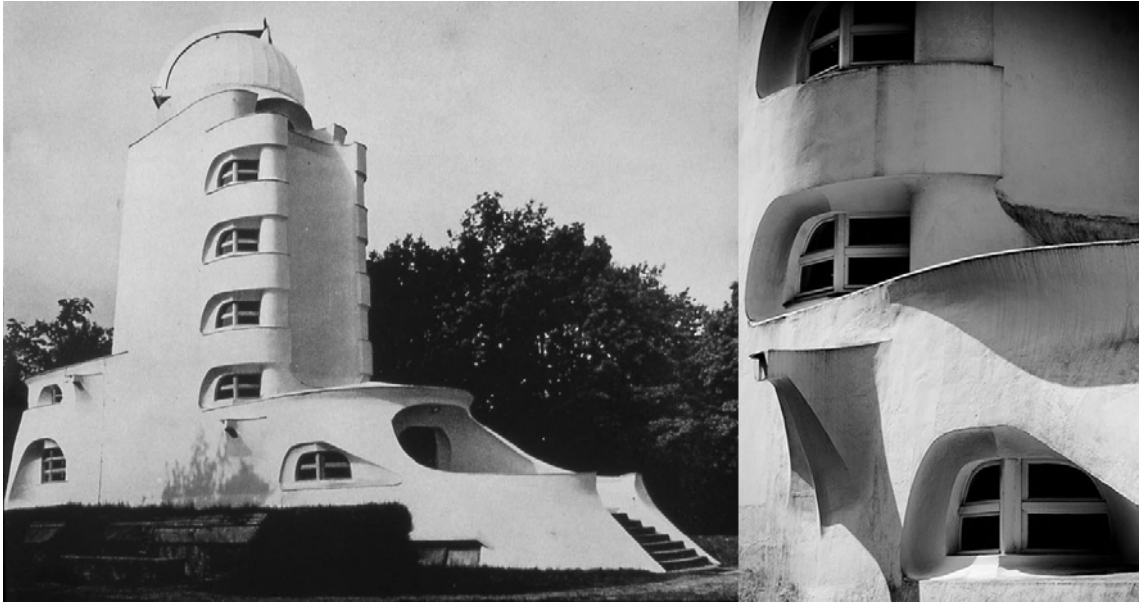


Figura 12 - Eric Mendelsohn. Torre Einstein, Postdam, 1917-21.

O desenho permitia o registo da expressão do arquitecto e a sua visão arquitectónica, mesmo que resultassem em projectos não exequíveis. Nesses desenhos, onde na maior parte dos casos nos deparamos com imagens de projectos utópicos, encontram-se várias semelhanças com a arquitectura dos cenários dos filmes do expressionismo Alemão.

Na aguarela de Hans Scharoun, visualiza-se uma sobreposição de volumes e formas angulosas, acentuados pelas sombras em contraste com o branco, que aumentam a sensação de luminosidade. Esta ilustração ostenta um traçado presente no filme *O gabinete do Doutor Caligari* e ao mesmo tempo um monumentalismo e uma explosão de volumes que nos remete à imagem de *Metropolis*.



Figura 13 - Hans Scharoun. Aguarela, 1920. Colecção Margit Scharoun, Berlim (à esquerda).  
Figura 14 - Imagem da Cidade de *Metropolis* de Fritz Lang, 1927 (à direita).

Nos desenhos a lápis de Wenzel August Hablik, *Fantasia* (Ruf zum Bauen, Berlim, 1920) e *Crystalline gorge* (Hablik Collection, Itzehoe) há também uma representação de formas angulosas dispostas quase em pirâmide, marcadas pelo contraste claro-escuro. Estes dois desenhos rapidamente nos remetem para a arquitectura do filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, característica pela forma angulosa da cidade marcada pelo efeito claro-escuro.

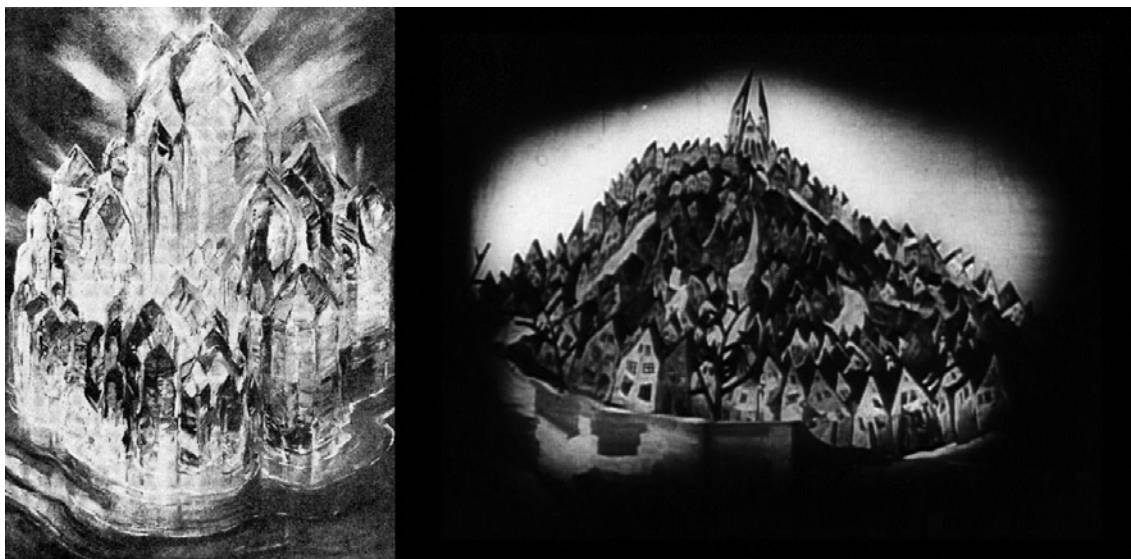


Figura 15 - Wenzel August Hablik. *Fantasia*, Berlim, 1920 (à esquerda). Figura 16 - Imagem da Cidade de *O Gabinete do Doutor Caligari* de Robert Wiene, 1920 (à direita).

Nas ilustrações de Bruno Taut, ilustrações de *Der Weltbaunmeister* (Hagen, 1920), a utilização do preto e branco, o aspecto gótico e as texturas, levam-nos igualmente até ao imaginário dos cenários expressionistas dos filmes dos anos 20 na Alemanha.



Figura 17 - Bruno Taut. Ilustrações de *O construtor mundial* (*Der Weltbaunmeister*), Hagen, 1920.

No projecto de Max Taut, para o edifício do Chicago Tribune (1922) encontra-se um edifício com uma volumetria simples e com fachadas desenhadas segundo uma malha ortogonal, onde predomina o vidro. Uma arquitectura que nos remete para um cenário futurista idêntico ao

que encontramos no filme *Metropolis* de Fritz Lang. Identicamente ao projecto de Max Taut, também a arquitectura da torre Dynamic study do arquitecto K. Paul Andrae com as suas fachadas geométricas e vidradas nos remetem para a arquitectura do filme *Metropolis*.

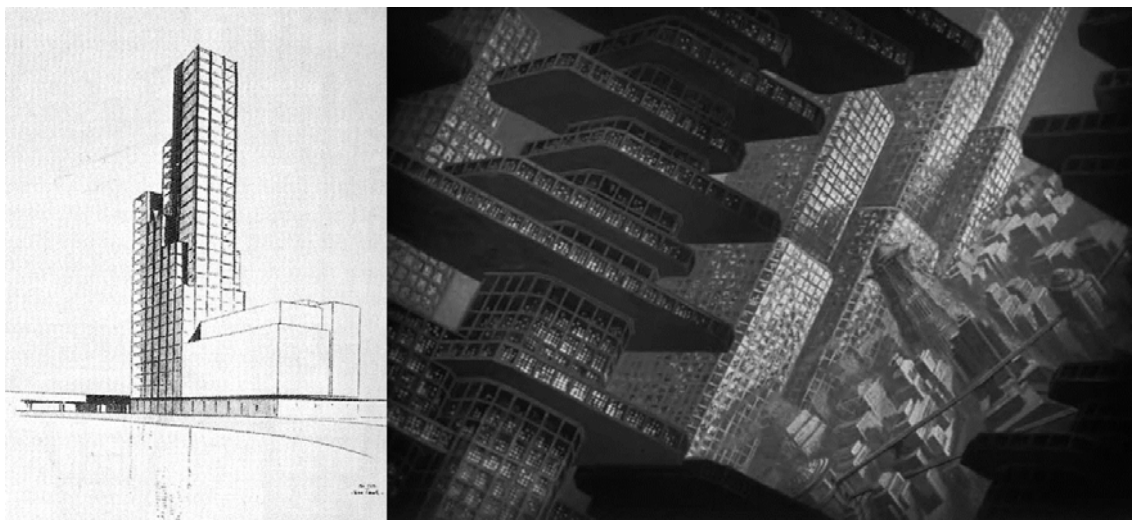


Figura 18 - Max Taut. Projecto para a Tribuna de Chicago, Chicago, 1922 (à esquerda).  
Figura 19 - Imagem da Cidade de *Metropolis* de Fritz Lang, 1927 (à direita).

Hans Poelzig, um dos grandes arquitectos expressionista, na sua obra *Flugbaus*, de 1918, apresenta um estudo onde são visíveis várias torres em espiral, cujo desenho em muito se assemelha à imagem da Torre de Babel, algo que vamos encontrar no filme *Metropolis*.



Figura 20 - Hans Poelzig. *Flugbaus*, Hamburgo, 1918. Carvão, Colecção Marlene Poelzig (à esquerda).  
Figura 21 - Imagem da Torre de Babel, *Metropolis* de Fritz Lang, 1927 (à direita).

O estudo de 1919-21 para um edifício de escritórios em Friedrichstrasse, em Berlim, de Mies van der Rohe, apresenta em planta uma forma triangular e ergue-se no espaço de forma monumental, onde as suas esquinas angulosas nos elevam ao céu. Essa monumentalidade

aliada à leveza do vidro fá-lo parecer um cristal. Mais uma vez, uma imagem que vamos encontrar em *Metropolis*.

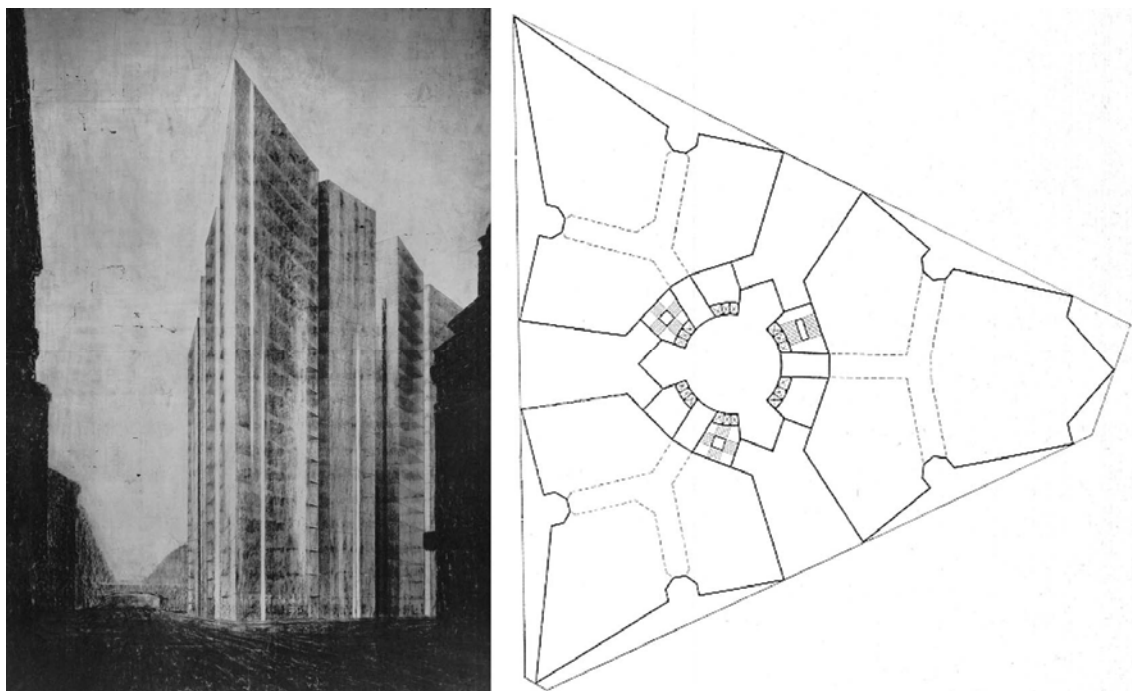


Figura 22 - Ludwig Mies van der Rohe. Projecto para um edifício de escritórios em Friedrichstrasse station, Berlim, 1919. Perspectiva e Planta.

Os arquitectos expressionistas que acreditavam num renascimento a todos os níveis, por esta altura partilhavam todos das mesmas dúvidas. A construção devia dar prioridade a habitação de baixo preço e era aprovada uma nova lei que permitia o restabelecimento de uma grande parte da população nas zonas rurais, podendo estas lá ser mais auto-suficientes. Acabava assim o sonho da cidade industrial que parecia destinado ao declínio. Entre alguns planos relativos ao planeamento urbano, figuravam as cidades jardim de Ebenezer Howard, cuja ideologia se centrava num meio-termo entre o campo e a cidade tirando partido dos aspectos favoráveis de cada um.

Apesar de tudo, as pessoas sentiam-se novamente atraídas pela vida rural, criticando mesmo a cidade e a atracção pela vida metropolitana. De acordo com Pehnt, "A idade moderna é permeada não apenas pela tradição de hostilidade para com a cidade, mas também por um prazer de romantizar a cidade como uma obra do diabo." (Pehnt, 1979, p.29), algo que podemos observar na temática do filme *Metropolis* de Fritz Lang.

Em meados dos anos 20, muitos arquitectos aderiram ao modernismo e libertaram-se de um clima anti tecnologia que surgiu como consequência da Primeira Grande Guerra - a primeira guerra inteiramente apoiada pela tecnologia. A arquitectura expressionista andou sempre lado a lado com o grande êxito das produções artesanais e quando as vanguardas começaram

a perder o interesse nessas mesmas produções os dias do expressionismo estavam igualmente a chegar ao fim. Enquanto, durante os anos 20, o arquitecto Peter Behrens perdia os seus sentimentos pelas posições defendidas pelas vanguardas, algo que se verificava nas suas obras que apresentavam traços manuais. Por outro lado, a Bauhaus em Weimar, que desde o ano da sua abertura em 1919 foi considerada uma fortaleza do expressionismo, no ano de 1923 Walter Gropius converteu-a a uma nova viragem, onde vigorava uma nova palavra de ordem “Arte e Tecnologia”. (Pehnt, 1979, p.107).

Nasceu assim uma arquitectura que se afastava cada vez mais da ideia do artista gerar a sua criatividade em momentos de inspiração, para uma visão da arquitectura como um serviço social. Esta Nova Arquitectura, revolucionária na sua forma, onde predominavam telhados planos, janelas contínuas e paredes exteriores pintadas de branco, destacou-se numa fase inicial mais pela sua qualidade do que pelas vantagens económicas que apresentava (Pehnt, 1979, p.195). Um dos grandes praticantes desta arquitectura foi Mies van der Rohe.

Esta Nova Arquitectura preencheu de forma mais coerente as necessidades que a época apresentava, uma necessidade de construção em massa e em curtos espaços de tempo, algo a que o expressionismo nunca poderia dar resposta devido à sua originalidade em cada design, sendo a originalidade, aqui entendida por criação única impossível de repetição, incompatível com a racionalização.

### 2.2.1 O Arquitecto Expressionista e o Cinema

Como assistimos anteriormente, a posição do arquitecto na sociedade, que vivia um clima de pós guerra, não era de todo favorável. Devido à falta de verbas e às necessidades que prevaleciam a nível de construção, só os arquitectos mais reconhecidos mantinham a sua posição, deixando de parte a sua imaginação, limitando o seu pensamento ao extremamente necessário. Surge assim um grande interesse por parte dos arquitectos no cinema, onde eles encontravam uma possibilidade de construir edifícios e estes pareciam igualmente reais. Ao contrário do que se assistia na arquitectura, a situação económica do período de guerra e pós-guerra, impulsionou o desenvolvimento da indústria cinematográfica Alemã.

O cinema apresentava a mais-valia de poder oferecer tudo aquilo que não existia numa vida comum, permitindo através da experiência de ver um filme ter sensações de “viajar, aventura, luxo, vidas de alta sociedade” (Pehnt, 1979, p.163), o que impulsionava a ida às salas de cinema de pessoas de todas as camadas sociais, com grande regularidade. Também o motivo da guerra excluía a existência de competitividade internacional, o que estimulava o desenvolvimento cinematográfico nacional.

O cinema deste período conseguiu aquilo que nenhuma outra forma de arte tinha alcançado até agora, uma reunião de todo o tipo de pessoas, desde donas de casa a senhoras com diamantes, que se moviam na mesma direcção e com o mesmo intuito, o que leva Carlo Mierendorff a concluir que “O público do cinema é o público sem classe” (Pehnt, 1979, p.163). O cinema constituiu-se um meio de comunicação impossível de ignorar. Contudo, apesar do seu poder de atracção sobre as classes trabalhadoras ser superior à adesão que se verificava no teatro, o cinema dependia ainda do seu público formado por classes superiores.

Alguns arquitectos expressionistas, como Hans Poelzig e Bruno Taut, desenvolveram ainda trabalhos de cenografia para o teatro, mas, apesar de ser considerado mais extravagante os filmes eram algo de excepcional e cativante. Bruno Taut desenvolve assim na área do cinema um projecto, para o seu grupo Glass Chain, chamado “As Botas da Fortuna” para o qual contou com o apoio de Paul Wegener e com o qual passou a fazer parte do posto dos reformadores do cinema (Pehnt, 1979, p.163). Era na altura recomendada a realização de filmes com temáticas de fantasia e aventura, algo que não concedesse muitas asas à imaginação.

“O austero historiador de arte Konrad Lange, membro do Dürerbund, tinha recomendado contos de fadas como material adequado para o cinema, e expressou o medo de que os dramas poderiam estimular demais a imaginação.” (Pehnt, 1979, p.164), algo que acabou por acontecer nos filmes com maior reconhecimento da época.

Mais tarde, Hans Poelzig, que teve uma relação mais produtiva com o cinema trabalhando o desenho dos cenários do filme *Zur Chronik von Grieshuus*, desenvolve toda a cenografia para o segundo filme *O Golem* de Paul Wegner. No filme é representado um bairro medieval, onde se visualiza uma arquitectura expressionista predominando detalhes trançados e distorcidos. Esta ao mesmo tempo “era uma arquitectura desenhada para a acção: fachadas sobrepostas, aberturas estranhas, mudanças abruptas de altura, escadarias, patamares e plataformas que convidavam ao movimento.” (Pehnt, 1979, p.164). Em *O Golem* estamos perante um tratamento de espaço completamente diferente do que na altura era conhecido em *O Gabinete do Doutor Caligari*, um cenário a três dimensões que aparecia como uma excepção em 1920. Poelzig destacou-se no seu trabalho, não apenas pela tridimensionalidade, mas pelas suas formas expressionistas e a riqueza do tratamento espacial, constituindo-se um dos melhores representantes do expressionismo alemão.

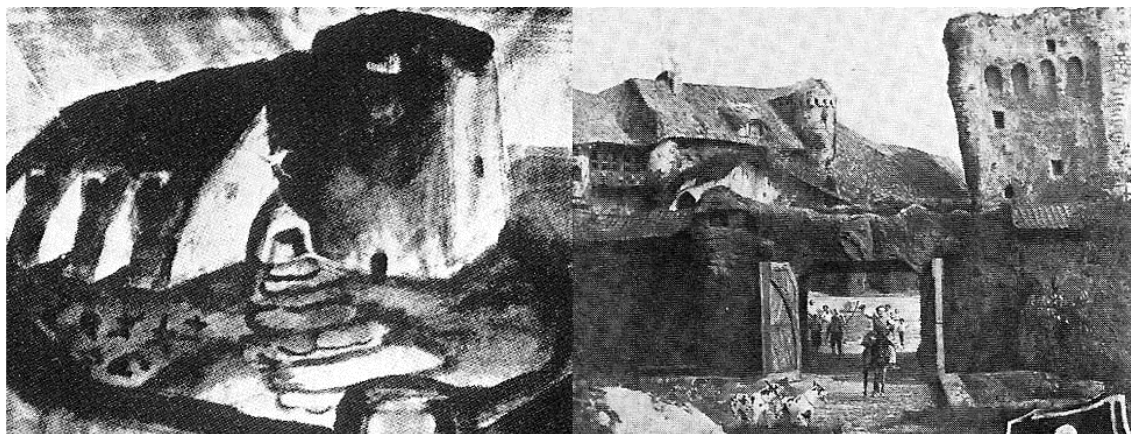


Figura 23 - Robert Herlth e Walter Röhrig, através do design de Hans Poelzig (à esquerda). Figura 24 - Cenário para o filme *Zur Chronik von Grieshuus*, um filme de Arthur von Gerlach, 1925 (à direita).

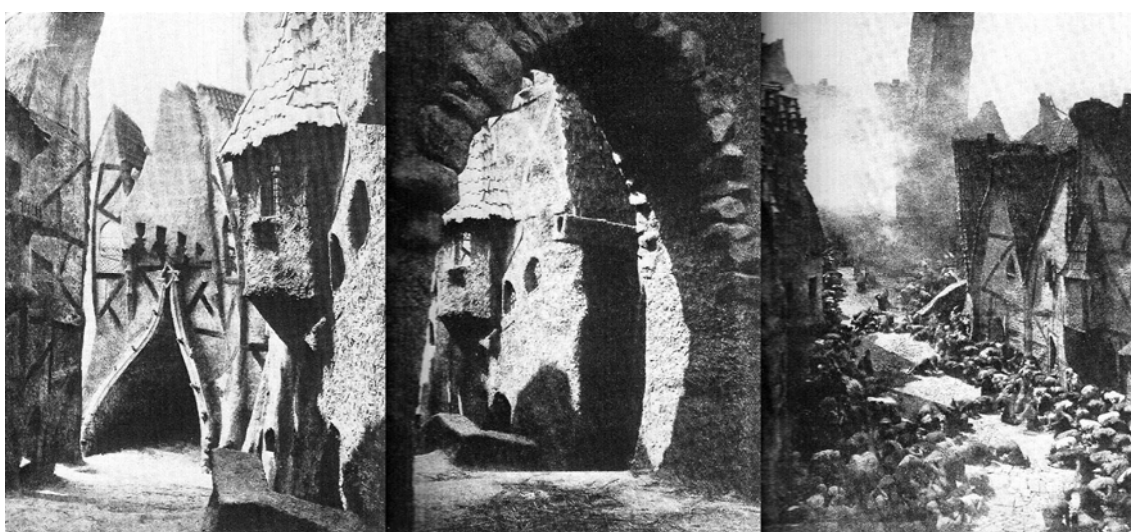


Figura 25 - Hans Poelzig. Cenário do filme *O Golem - Como ele veio ao mundo* de Paul Wegener, 1920.

Segundo Pehnt, a arquitectura cinematográfica durante aqueles anos proporcionou mais do que a oportunidade de os arquitectos verem as suas obras temporariamente construídas e que de outra forma nunca seriam realizadas (Pehnt, 1979, p.167). Esta teve um valor significativo para o renascimento da arquitectura então em progresso.

Um dos aspectos que diferencia e torna a cenografia expressionista tão interessante para os arquitectos expressionistas, é o facto de serem filmes mudos, com ausência de discursos falados. Os cenógrafos a pedido do realizador tinham a seu encargo transmitir e intensificar toda a carga dramática que não podia ser expressa por palavras no cenário: “Objectos servem psicologicamente para espelhar o actor [...] emoções e gestos” (Pehnt, 1979, p.167). Fritz Lang partilhava da mesma opinião, considerando um dos princípios do filme a correspondência entre os objectos e as pessoas.

Para os arquitectos que baseavam o seu trabalho na expressão, o cinema providenciou todas as condições e oportunidades para investigar efeitos psicológicos na forma e no espaço.

Quais eram os valores expressivos do primeiro plano, plano médio e distância, diagonais descendentes e ascendentes, de um elevado e de um baixo horizonte, do espaço inclinado para baixo ou de um espaço inclinado para cima; as mais curtas e energeticamente distorcidas linhas de *O Gabinete do Doutor Caligari* em oposição aos aglomerados de linhas oscilantes durante o filme *Da Aurora à Meia-noite (Von Morgens bis Mitternacht)*? (Pehnt, 1979, p.167).

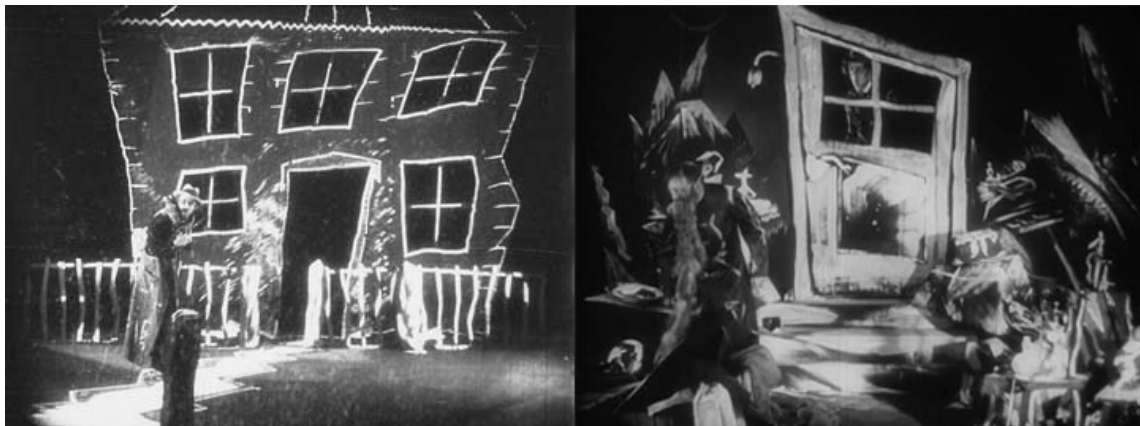


Figura 26 - Imagens do filme *Da Aurora à Meia-noite* de Karl Heinz Martin (1922).

As características que marcam a arquitectura expressionista acabaram também por marcar uma tendência na forma de vestir e de agir dos próprios actores. Por vezes o mesmo grafismo que era usado no cenário reproduzia-se na roupa e na maquilhagem dos actores, tornando-se estes parte do cenário. “Os arquitectos expressionistas colocavam as pessoas - não apenas na tela.” (Pehnt, 1979, p.167).

Na primeira metade dos anos 20, o cinema alemão assume um sistema de metáforas nas quais os motivos mais característicos da arquitectura expressionista assumem significados fixos, tendo usualmente uma conotação negativa: ruas estreitas e becos em altura, casas altas, estreitas e com telhados tortos, são lugares onde a desgraça parece habitar, tomando como exemplo a cidade do filme *Nosferatu* e no filme *Metropolis* de Fritz Lang, a pequena casa tradicional do inventor Rotwang que se encontra deslocada e invoca uma arquitectura expressionista, numa cidade construída em altura, onde predomina a tecnologia e os arranha-céus que muitos arquitectos acreditam ser um símbolo do orgulho babilónico. (Pehnt, 1979, p.167).

Alguns dos arquitectos que se envolveram na indústria cinematográfica, como é o caso de Taut, acabaram por passar da construção dos cenários para a construção dos espaços, ou seja, dos edifícios onde os filmes eram passados, adoptando técnicas inovadoras que elevariam a experiência de ir ao cinema, destaca-se o cinema Capitol de Poelzig e o cinema Universum de Mendelsohn.

## Capítulo 3

### *O Gabinete do Doutor Caligari* de Robert Wiene

#### 3.1 *Caligari* uma história de Ilusão e Mistério

*O gabinete do Doutor Caligari* apresenta-se e é reconhecido como um dos melhores representantes daquilo que foi e que caracterizou o estilo expressionista no cinema, constituindo-se igualmente como um elemento muito importante no desenvolvimento do cinema Alemão. No ano da sua estreia, 1920, a estética surpreendente da obra de Robert Wiene, depois de um choque inicial, impressionou de forma positiva e chamou a atenção dos críticos e igualmente dos cinéfilos (Roberts, 2008, p. 23). O arrojado cenário, cuja imagem distorcida e iluminação acentuada nos transportam imediatamente para um lugar fantástico, não é porém uma criação incomum na arte expressionista do pós-guerra. Ainda assim, é seguro dizer e bastante evidente que este filme delineou e marcou uma nova era no cinema influenciando pela sua temática e estética, realizadores desde Paul Wegener no filme *O Golem* (1920), *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau, Stanley Kubrick em *Doutor Estranhoamor* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) até Tim Burton em *Vincent* (1982).

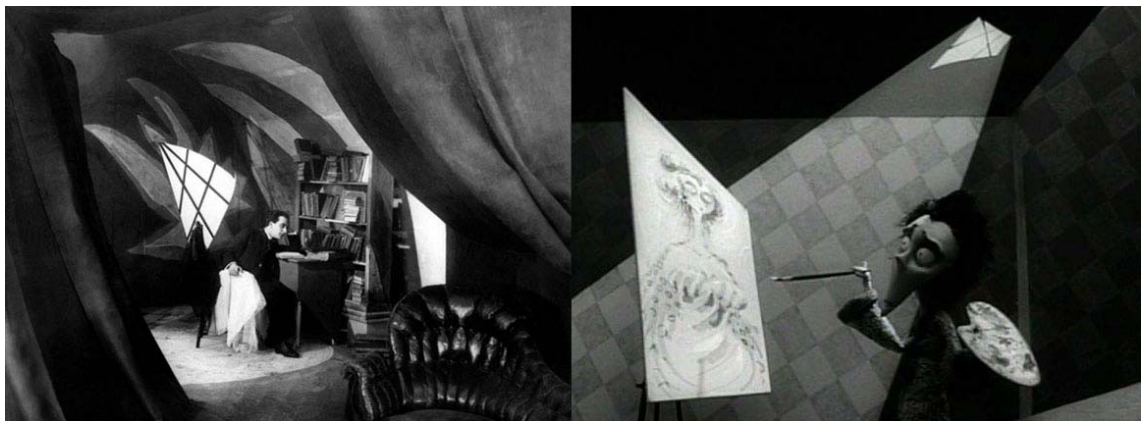


Figura 27 - Imagem de *O Gabinete do Doutor Caligari* (Robert Wiene) e *Vincent* (Tim Burton).

Esta história de horror, onde a realidade se confunde com os sonhos nasceu de uma forte cumplicidade e partilha de ideais políticos entre Hans Janowitz e Carl Mayer. Hans Janowitz, criado em Praga, presenciou no ano de 1913 durante uma feira em Hamburgo o assassinato de uma jovem na floresta, no qual este apenas conseguiu distinguir a sombra do assassino, acontecimento que marcou a sua vida. Mais tarde, finda a Guerra onde este desempenhou o cargo de oficial de infantaria, Janowitz desenvolveu uma grande aversão relativamente à autoridade que esteve na base da morte de milhares de homens. Carl Mayer nasceu em Graz,

capital de uma província austríaca. Durante a guerra, Mayer foi submetido a vários exames mentais, pois desenvolveu aversões aos psiquiatras militares que se encarregavam da sua situação. Quando estes se conheceram em Berlim, as experiências de ambos pareciam complementar-se e dessas mesmas nasceu o argumento que deu vida à história de *O Gabinete do Doutor Caligari* e conseqüentemente a todo o cenário que envolve o filme. (Kracauer, 1985, p.63).

*O Gabinete do Doutor Caligari* conta-nos assim a história de Francis, um jovem homem, que recorda na sua memória as experiências aterradoras a que ele e a sua noiva Jane recentemente foram submetidos. Tudo se inicia na anual feira que decorre em Holstenwall onde surge uma nova atracção, Dr. Caligari. Esta figura sombria e diabólica exhibe o sonâmbulo Cesare, evidenciando a sua habilidade de prever o futuro. Durante a noite, Cesare deambula pela cidade, efectuando as previsões do seu Mestre. Algumas desconfianças relativamente aos crimes começam a recair sobre Caligari, que se torna alvo de perseguição de Francis e ironicamente se torna prisioneiro do seu próprio asilo.

Contudo dá-se uma reviravolta em que percebemos que é Francis o demente e que toda a história não passa de um produto da sua imaginação. Caligari apresenta-se agora um Director doce e compreensivo que diz finalmente perceber a fonte da ilusão e insanidade de Francis. O filme termina quando a autoridade se encontra finalmente restaurada, num plano onde é salientado o rosto do poder, ou seja, o rosto do Director, ou será o rosto de Caligari?



Figura 28 - Chegada de Caligari a Holstenwall.

O argumento originalmente escrito pretendia fazer de *O Gabinete do Doutor Caligari*, uma história revolucionária, demonstrando de forma indirecta o horror que se abatia sobre o povo Alemão durante a segunda guerra mundial e expor os excessos e os abusos praticados pela autoridade. Tal como refere Kracauer,

Este conto de horror, com o espírito de E. T. A. Hoffmann, era uma história abertamente revolucionária. Nela, como indica Janowitz, ele e Carl Mayer estigmatizaram intencionalmente a onipotência de uma autoridade estatal que se manifestava na generalização do serviço militar obrigatório e declarações de guerra. (Kracauer, 1985, p.66).

Este desejo encontrava-se patente nas personagens criadas, em que entendemos Caligari como representação de uma autoridade ilimitada, e que pretende um domínio completo, e por outro lado Cesare, personalizando o homem comum, enfraquecido e sofrendo de pressões, que se presta no seu serviço militar a matar e a ser morto, uma completa marioneta. Janowitz entendia o cinema como um meio para fortes revelações.

Robert Wiene, respeitado membro da indústria cinematográfica no final da primeira grande guerra, e realizador do filme, alterou o argumento de forma significativa. O filme que anteriormente se pretendia iniciar com a imagem de Holstenwall e findar com a apreensão de Caligari, inicia-se com a imagem de Francis sentado num banco a alucinar com outro homem, por onde passa Jane num estado de completa abstracção e finda com a constatação da loucura de Francis e a glorificação e exaltação da figura de Caligari. Verificou-se e levou-se a uma total inversão de intenções tal como Kracauer refere:

Enquanto a história original expõe a loucura inerente à autoridade, Caligari de Wiene glorifica a autoridade e condena o seu opositor de loucura. Um filme revolucionário foi assim transformado num conformista... Esta mudança resultou não apenas das predilecções pessoais de Wiene mas igualmente da sua submissão instintiva às necessidades da tela; filmes, pelo menos os comerciais, são forçados a responder aos desejos das massas. (Kracauer, 1985, p.68).

Ou seja: o que se pretendia como filme de carácter revolucionário acabou por se tornar num filme totalmente conformista onde vigorava a ambição e o desejo de satisfazer as massas. Nesta situação em que se vivenciava um clima de pós guerra, verificava-se um crescente desejo no povo Alemão de fuga do mundo exterior e do contacto com este, aspirando a um encontro com a alma e uma fuga da realidade tão penosa. Porém, mesmo sofridas alterações, a história do filme apresenta ambigualmente os aspectos da vida alemã, apresentando uma realidade em que a autoridade prevalece e uma alucinação em que esta é derrotada.

### 3.2 A Cidade Imaginária Vs a Cidade Louca

*O Gabinete do Doutor Caligari* é um filme de horror e mistério, algo que além de estar implícito na história do filme se encontra também muito presente na forma como o espaço arquitectónico foi concebido. Robert Wiene opta pela criação do espaço arquitectónico de Dr. Caligari num ambiente totalmente de estúdio, onde tudo possa ser manipulado e também como forma de se distanciar relativamente ao mundo tecnológico e racional, que curiosamente possibilitou a invenção do cinema, pois as lembranças e os horrores da Primeira Grande Guerra ainda estavam muito presentes nas memórias de todos.

O cenário formado por telas pintadas foi elaborado a pedido do realizador por três artistas expressionistas: Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann. De acordo com Hermann Warm, “os filmes devem ser desenhos aos quais é conferida vida”, e segundo esta premissa nasceu o mundo de Dr. Caligari. Será este um mundo imaginário criado por uma necessária fuga da realidade do povo alemão? Ou será, de acordo com a narrativa, a visão do mundo segundo o olhar de um louco? Para uma melhor análise à criação do espaço arquitectónico do filme, vai-se dividir esta em três partes: Autoridade, Exteriores, e Interiores.

O tema da autoridade, como os autores do argumento o desejavam, está fortemente presente na composição do espaço ao longo de todo o filme. No quarto de Alan (figura 29), visualizam-se duas cadeiras cujos encostos são anormalmente grandes. A sua existência no espaço demonstra a presença invisível dos poderes da autoridade mesmo no ambiente privado de cada um, para que esta nunca seja esquecida.



Figura 29 - Imagem do quarto de Alan, onde prevalece o encosto da cadeira.

Também os bancos e as mesas de trabalho dos funcionários municipais e dos agentes da lei são anormalmente altas em comparação a todo o espaço e elementos que fazem igualmente parte da sua composição. Isto coloca-os em posições elevadas e de superioridade relativamente aos outros.



Figura 30 - Local de trabalho dos funcionários municipais (à esquerda). Escritório da polícia (à direita).

Este aspecto é igualmente reforçado pela existência de escadarias. Para ascender ao quartel da polícia apresentam-se numerosos degraus, quase parecendo infinitos, e o objectivo inalcançável. O mesmo acontece no hospício, no qual para aceder ao gabinete do Director é necessário subir degraus. O efeito de Luz branca pintada no chão, como setas indicativas apontando no sentido ascendente, intensifica de forma significativa o peso da autoridade, sendo esta posicionada sempre no topo.



Figura 31 - Escadaria que acede ao posto da polícia (à esquerda). Escadaria do hospício (à direita).

A pequena vila medieval de Holstenwall é-nos apresentada pela primeira vez, através de uma imagem geral sobre o espaço, funcionando como forma de localização de toda a acção ao longo do filme. Um primeiro olhar sobre a imagem da cidade remete imediatamente para o movimento e aspecto das chamas quando algo está a arder. Talvez isto constitua uma alegoria que antecede todo o horror fervente, que acompanha o desenrolar dos acontecimentos ou,

por outro lado, retrate a imagem distorcida e angustiada da realidade que o povo alemão vivia naquele período de pós-guerra bastante conturbado.



Figura 32 - Imagem geral da vila de Holstenwall.

Num olhar mais atento percebemos de facto um conjunto de casas abruptamente agrupadas, que contornam ruas tortuosas que se definem num sentido ascendente, culminando aparentemente no mesmo ponto. Na imagem da cidade, desenhada num único plano, as casas pontiagudas e distorcidas vão diminuindo de tamanho, conforme delineiam as ruas, e ao mesmo tempo perdem elementos e definição, criando assim a sensação de afastamento e profundidade. Também o negro dos telhados íngremes em contraste com o branco das fachadas das casas, através da sobreposição, confere a percepção de profundidade e volume.

As formas dentadas e agudas que abundam na imagem, reflectindo a própria configuração da cidade no seu geral, e a forma angulosa da fachada das casas apresentam fortes reflexos dos modelos góticos e expressionistas, constituindo esta tendência da arquitectura expressionista para a distorção uma reprodução sentimental da situação que a Alemanha vivenciava. As árvores apenas constituídas por ramos, negras como se apresentadas apenas pela sua silhueta, parecem invocar o terror, uma natureza morta, constituindo-se como ameaças. A imagem global da vila aparentemente isolada e deformada, devido a toda a sua composição, remete-nos rapidamente a uma atmosfera de terror e mistério.

A vila de Holstenwall, como é representada em *Caligari*, assemelha-se às visões estranhas das cidades que o pintor expressionista Lyonel Feininger recordava nas suas composições, das

quais fazem parte uma série de esboços que este efectuou em 1910, intitulados “A cidade no fim do mundo” (Die Stadt am Ende der Welt).



Figura 33 - Lyonel Feininger. “A cidade no fim do mundo”, 1910.

Numa visão mais aproximada do interior da vila, o espaço espelha o que nos é apresentado na imagem geral de Holstenwall. Formado por ruas irregulares e escuras, passagens estreitas delimitadas por casas, nas quais parece nunca penetrar a luz do dia, este reflecte na perfeição a imagem e a malha irregular segundo a qual se desenvolviam as vilas medievais. A fisionomia medieval é sem dúvida susceptível ao mistério e ao crime.

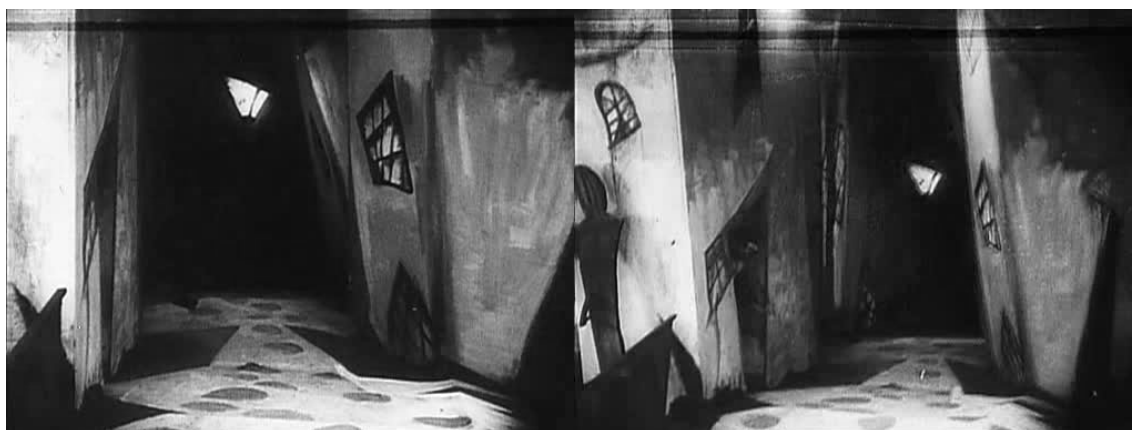


Figura 34 - Ruas da vila de Holstenwall.

Nas paredes das casas, que assumem formas irregulares, as portas cuneiformes carregam sombras pesadas e as janelas oblíquas, que se distribuem pelas fachadas sem qualquer critério de posicionamento, apresentam em alguns casos formas angulosas, como se fossem setas. As esquadrias deformadas que as delimitam parecem destruir por completo as paredes.

Grande parte das portas e das janelas que se apresentam nas fachadas são pintadas no cenário. A profundidade é-lhes conferida através do efeito luz-sombra.

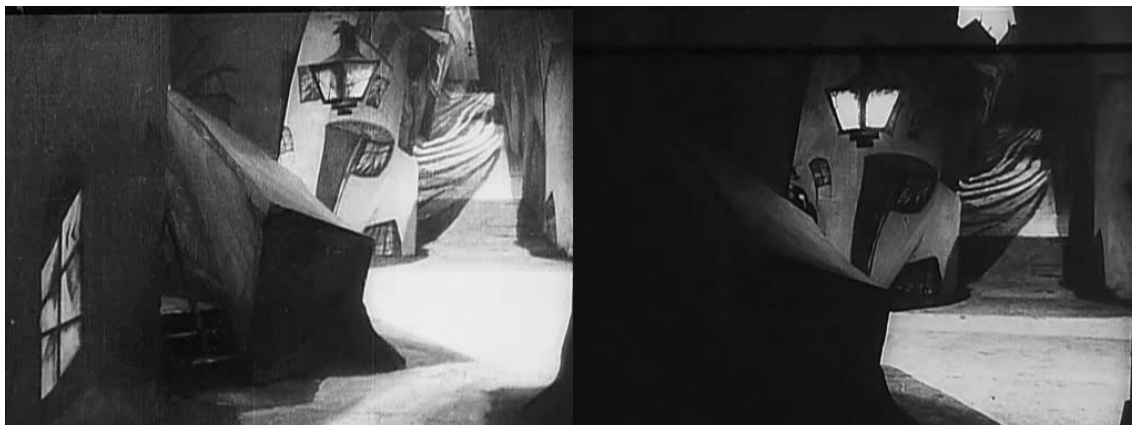


Figura 35 - Ruas da vila de Holstenwall.



Figura 36 - Ruas da vila de Holstenwall.

Candeeiros iluminam o espaço, e os efeitos de luz que se projectam no chão e nas paredes são enfatizados por rasgos de luz pintados a branco que aumentam igualmente a intensidade dramática do cenário. Este efeito que caracteriza o espaço cenográfico do filme enquadra-se nas palavras que Goethe proferiu, em 1827, por ocasião de uma discussão sobre uma paisagem de Rubens, na qual se visualizavam dois focos de luz.

A dupla iluminação é de facto uma violência, e você poderá dizer que contraria a natureza. Mas, se contraria a natureza, acrescento algo que é superior a ela; digo que se trata de um golpe ousado de mestre, que demonstra, de modo genial, que a arte não se submete inteiramente às necessidades naturais, senão que tem as suas próprias leis. (Eisner, 2002, p.37)

O espaço anula o seu aspecto convencional por meio de sombras pintadas de forma dissonante, que podemos ver, mais uma vez, nos efeitos da iluminação exagerados na sua

projectação e nos delineamentos ondulantes concebidos como forma de negar todas as regras de perspectiva convencionais. O espaço criado num plano bidimensional fazia uso de várias técnicas para criar a sensação de relevo e de profundidade. Como podemos ver na imagem 35, onde as linhas de sombra que se marcam fortemente no pavimento conferem a sensação de fuga, prolongando o espaço.

Também na figura 37, podemos ver como nas paredes obliquas delineadas por linhas acentuadas pelo efeito das sombras, são quebradas mais uma vez as regras de perspectiva a que estamos habituados.



Figura 37 - Ruas da vila de Holstenwall.



Figura 38 - Exterior da Casa de Caligari e Cesare. Pormenor da janela (à direita).

A casa móvel, hoje em dia tratar-se-ia de uma caravana, onde reside Caligari e o sonâmbulo que lhes permitia viajar de terra em terra, na figura 38, reflecte igualmente todas as características visualizadas anteriormente. Esta casa minúscula com paredes distorcidas apresenta uma porta quase do tamanho e da altura da casa. A janela é angulosa e deformada, onde o relevo da caixilharia é simulado pela sombra pintada em toda a sua volta. O mesmo acontece com a porta. O acesso ao interior é condicionado pela subida de três degraus, que vão sempre marcar a posição de Caligari no topo da hierarquia. O facto desta se encontrar

num local mais isolado e escondido, longe do centro da vila, o que se pode calcular pelas sebes de madeira que contornam um dos lados da casa remetendo para um local de campo, denuncia a existência de perigo e actividades suspeitas.

Voltamos a ter uma imagem da cidade, em que a imagem da vila apresentada antes figura agora em segundo plano, servindo como ponto de referência ao espaço onde decorre a feira anual. Neste espaço rico em elementos visualizamos uma montanha com neve que antecede a vila e percebemos já a existência de toldos que nos indicam a presença da feira, que se desenvolve desde a zona mais baixa da vila até à sua entrada. Todas estas sobreposições de elementos mais uma vez nos dão a sensação de profundidade e de volume. A forma angulosa dos corrimões, cujos apoios, não paralelos, formam igualmente entre si espaços angulosos, reflectem a imagem da vila e acompanham o movimentos das habitações e das tendas da feira. No chão pintado de negro, sobressai a branco a delimitação de vários caminhos, que parecem determinar e impor os sentidos a seguir como elementos indicadores.



Figura 39 - Espaço de entrada na feira anual de Holstenwall.

No espaço da feira, a forma dos toldos é feita à imagem das casas, apresentando formas pontiagudas. A sombra dos toldos projectada no chão é acentuada pelo negro que mais uma vez delinea o caminho. Novamente, o efeito luz-sombra que se verifica no pavimento e nas fachadas das casas acentua o sentimento de profundidade. As fachadas deformadas das casas em contraste com as barracas da feira igualmente deformadas apelam a uma feira de horrores, como uma previsão aos actos assassinos de Caligari.

A presença da feira no filme apresenta um grande simbolismo e reflecte, mais uma vez, a situação caótica da Alemanha do pós-guerra. A feira é um espaço percorrido por multidões oferecendo inúmeros entretenimentos. Pessoas de todas as idades e todas as classes perdem-

se no meio de tantas cores e ruídos, num local povoado por monstros que oferece um conjunto de sensações únicas. Para os adultos é um voltar aos tempos de infância onde o imaginário e o real se misturam e dão lugar a desejos de anarquia. A feira não se apresenta como a liberdade, mas sim como a anarquia que se move juntamente com o caos. As aspirações revolucionárias da narrativa quebram-se com a liberdade inerente à feira, que aparece em contraste com as operações de Caligari. Ou seja, a feira que aspira a um lugar de liberdade e divertimentos é poluída pelas intenções malévolas de Caligari, que faz uso dessa fachada sem maldade para encobrir os seus crimes. A liberdade era desejada mas eram incapazes de imaginar os seus motivos.

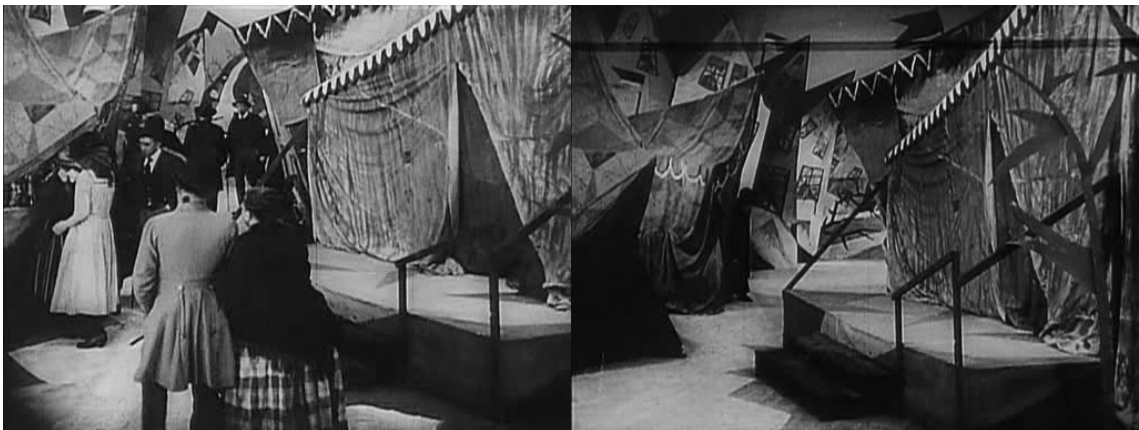


Figura 40 - Espaço onde decorre a feira anual de Holstenwall.



Figura 41 - Jardim de Holstenwall. Pormenor de Francis sentado (à direita).

Nos jardins também as sombras das árvores são pintadas no chão, nas paredes e nas próprias cadeiras realçando o espaço em que se encontram as cadeiras e a mesa. Na abertura ao fundo, a claridade sugere um segundo plano e confere profundidade ao jardim, o que também acontece com as folhas iluminadas de formas diferentes à direita do plano. As cadeiras de jardim, com formas angulosas, e a mesa, são desproporcionais à escala humana, sendo quase da altura das personagens. Estas que se encontram propositadamente posicionadas no local onde Francis se encontra com Jane para apaziguar a dor da morte de Alan, e mostrar a sua

impotência quanto à denúncia do assassino, simbolizam como o homem é pequeno e inferior perante a morte. O que reflecte o espírito da sociedade Alemã, inferiorizado perante os restantes países da Europa, depois de ter perdido a guerra. Também aqui Francis tinha perdido a batalha na denúncia de Caligari.



Figura 42 - Exterior do cemitério de Holstenwall.

O espaço correspondente ao cemitério é também ele bastante sugestivo. Os portões pontiagudos com uma cruz no topo sugerem a figura de uma igreja ou portal gótico: as grelhas de ferro inspiram igualmente a imagem da arquitectura expressionista. A natureza desenhada na parede, os ramos pretos sem folhas, indicam a presença de uma natureza sem vida, tal como os próprios personagens vestido de preto parece anunciar a morte.



Figura 43 - Imagem nocturna do jardim da vila.

O cenário do jardim volta novamente a aparecer, mas agora numa perspectiva mais sombria. A escuridão que cobre todo os elementos deixa apenas a descoberto o caminho que o criminoso deve seguir, confundindo-se a própria personagem no cenário, fazendo uso da penumbra para se camuflar. O cenário apresenta assim uma situação de medo e tensão que antecede um crime.



Figura 44 - Telhados das casas e ruas de Holstenwall.

Quando se sucede o rapto de Jane, o sonâmbulo Cesare foge pelos telhados íngremes e ziguezagueados das casas aumentando a tensão e o aspecto mirabolante do acontecimento. Como vemos na figura 44, o facto de o caminho não ser a direito e ser a subir, parece querer retardar a personagem, para que o seu objectivo seja mais difícil de alcançar. Os caminhos íngremes e tortuosos que se lhe apresentam acabam por fazer Cesare desistir do seu acto e libertar o corpo da jovem.



Figura 45 - Floresta de Holstenwall.

Na floresta onde Cesare acaba por morrer, a relva e o caminho apresentam-se semelhantes à primeira imagem da vila de Holstenwall. Tal como as casas, a relva apresenta uma forma dentada e pontiaguda, aumentando a sensação de profundidade pelo contraste dos elementos pretos e brancos. O efeito luz-sombra é muito intenso e as nervuras das árvores parecem prolongar-se para o pavimento, como um propagar de um ambiente de ameaça.

A entrada do hospício encontra-se localizada num beco escondido e sombrio, antevendo o clima de horror, onde as pessoas se encontram enclausuradas na sua própria loucura. Um local receado e que a sociedade quer acima de tudo esconder. O próprio exterior do edifício é liso, sem qualquer tipo de sentimento.



Figura 46 - Entrada do hospício.



Figura 47 - Espaço exterior.

A arquitectura do filme é aterradora, tornando-se o cenário ideal para mostrar a loucura de Caligari. O edifício de grandes janelas angulosas e deformadas, tal como a fachada, sugerem a imagem das casas assombradas. O muro enclausura o espaço, tornando esta travessia pela loucura, incontornável. A arquitectura impõe-se, e juntamente com as palavras escritas aleatoriamente no plano, cerca Caligari e torna a sua mente fraca e aberta à loucura. Os arbustos que contornam o caminho e as sombras das árvores despidas, que se projectam na fachada do edifício, são monstros que querem aterrar o personagem.

Este tipo de imagem de casa assombrada em que a natureza a rodeia e se projecta nas suas fachadas de forma maléfica e aterradora é bastante comum nos filmes do mesmo género que se desenvolveram desde a época até aos dias de hoje.

Os espaços interiores do filme seguem visualmente a mesma linha dos espaços exteriores, algo indispensável de forma a haver uma concordância espacial. O primeiro espaço interior apresentado corresponde ao quarto onde ocorre a primeira morte. Este é de facto um cenário pesado, intensificado pelas sombras fortemente delineadas que parecem querer engolir o espaço. A janela, extremamente angulosa, parece uma flecha que se posiciona em direcção à

cama onde se encontra o morto, funcionando como um indicador e ao mesmo tempo enfatiza a situação na medida em que parece dirigir-se ao corpo para nele se espetar.



Figura 48 - Imagem do espaço onde ocorre o primeiro crime na vila.

No quarto de Alan, a propósito do qual se analisou a questão da presença da autoridade, as paredes são distorcidas, acentuando-se esse aspecto com a forte sombra que se delinea nas paredes e no chão, sob formas angulosas, criando um ambiente que traduz inquietação e desconforto. A forma quase regular da janela é quebrada pela caixilharia irregular. A personagem parece encontrar-se num universo que lhe é incómodo e traiçoeiro.

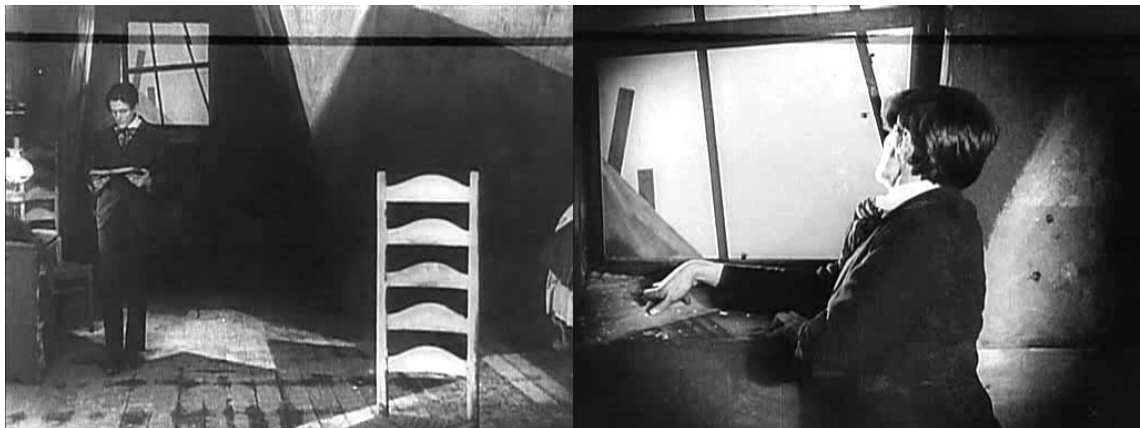


Figura 49 - Quarto de Alan. Espaço onde ocorre o segundo crime.

O quarto, como no caso da primeira morte, acaba por ser o local onde ocorre novamente o crime. Neste espaço carregado de sentimentos de insegurança, a morte do personagem é demonstrada apenas pelas sombras projectadas na parede, fazendo aqui uso da iluminação

para reforçar o terror da situação, algo que mais tarde vemos no filme de F.W. Murnau, *Nosferatu* (1922).



Figura 50 - Sombras que mostram a morte de Alan.

A sala de Francis apresenta visualmente o cenário expressionista que acompanha quase todos os espaços do filme. Novamente, a janela angulosa é demarcada pelas sombras, que se acentuam no chão e criam um círculo de luz na personagem. Aqui nota-se uma discontinuidade incómoda, que se vai verificar em mais espaços, nos contrastes existente entre o cenário expressionista e a mobília perfeitamente burguesa. Esta ruptura de estilo é desconcertante porque se esta parte da história acontece na imaginação de Francis, todos os elementos do espaço deveriam seguir a mesma linha visual. O mesmo acontece com o mobiliário da sala de Jane, embora neste não se apresente em tão grande dissonância com os elementos envolventes. Este espaço parece um palco de teatro, onde as cortinas desenhadas delimitam o local onde vai decorrer a acção.



Figura 51 - Casa de Francis (à esquerda). Figura 52 - Sala de Jane. (à direita).

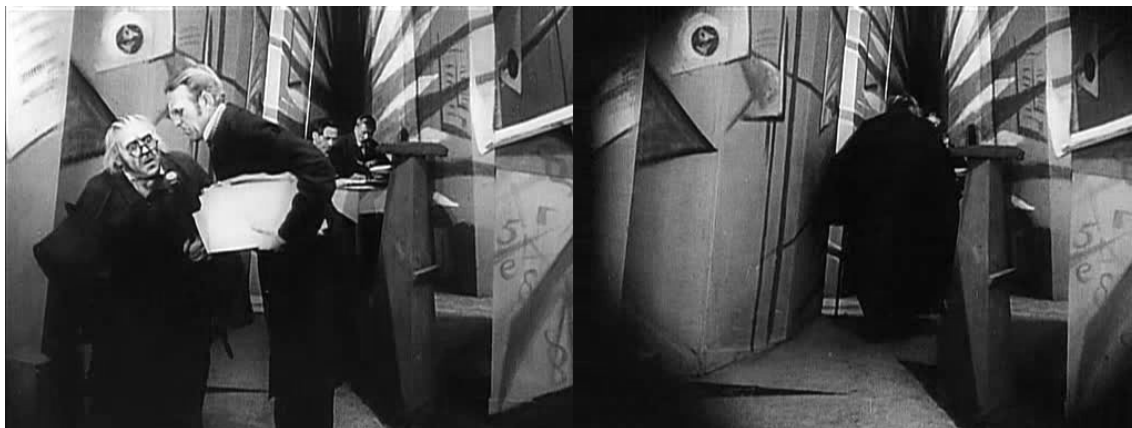


Figura 53 - Departamento público.

Nos serviços públicos da vila, o espaço apresenta uma desproporção, sendo composto por um corredor bastante estreito e fundo, com uma altura muito elevada. A profundidade do espaço é acentuada pelas linhas desenhadas nas paredes, que parecem convergir do mesmo ponto, um espaço negro que não nos deixa adivinhar o fim, um local aterrador. Este espaço claustrofóbico acentua o medo que era imposto pela própria autoridade na sociedade alemã.

Uma certa desproporção apresenta igualmente o escritório da polícia, onde o tecto baixo faz com que os polícias estejam posicionado quase junto a esse, criando a mesma sensação de claustrofobia mais uma vez inerente aos representantes da autoridade.



Figura 54 - Escritório da polícia em Holstenwall.

É no espaço, correspondente a uma cela, onde os traços negros dos ângulos e arestas se contraem para o alto, que a extrema abstracção e a total deformação do cenário de *O Gabinete do Doutor Caligari* atinge o seu auge. O efeito de opressão inerente aumenta pelo

prolongamento desses traços no chão, como setas apontando o lugar onde se encontra o prisioneiro acorrentado. Neste clima infernal, a presença de uma janela fora do alcance, parece ridicularizar a situação do preso. (Eisner, 2002, p. 30). A liberdade está presente, no entanto impossível de alcançar.



Figura 55 - Imagem do espaço relativo à cela da cadeia.

O interior da casa de Caligari é um espaço pequeno e demoníaco, que integra na perfeição as duas personagens. Aqui, mais uma vez, um clima de claustrofobia é potenciado pelas dimensões do espaço relativamente à proporção humana. As sombras pintadas em dissonância relativamente à iluminação quebram a perspectiva e aumentam a intensidade dramática da cena.

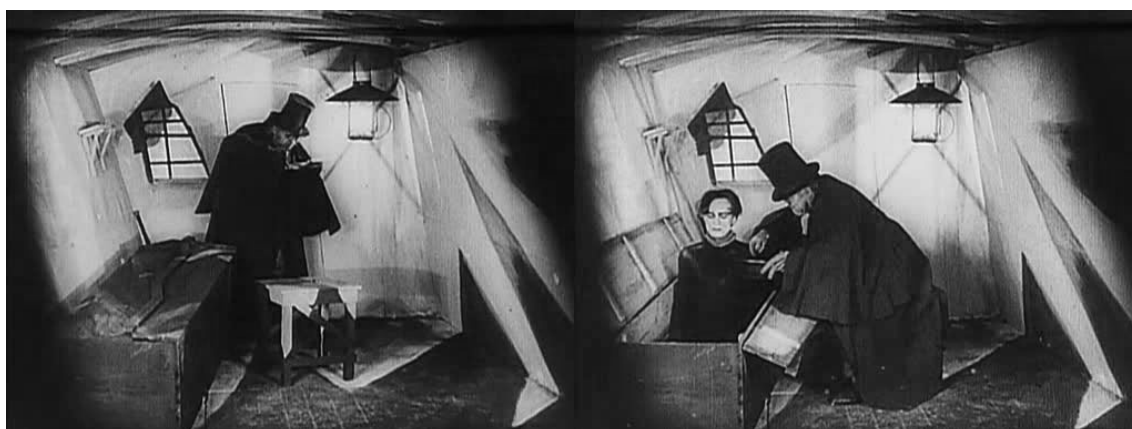


Figura 56 - Casa de Caligari e do sonâmbulo Cesare.

Pelas grandes vidraças do quarto de Jane é visível o amontoado de casas que compõem a vila, demonstrando o cenário aterrador e medonho que se encontra no exterior e os perigos

existentes na rua, estando Cesare do lado de fora da janela, apenas a grossura fina do vidro o separa do crime. Aqui está patente a fragilidade das pessoas perante o perigo. O espaço está envolto em sombras, acentuando o trajecto que vai unir as duas personagens.

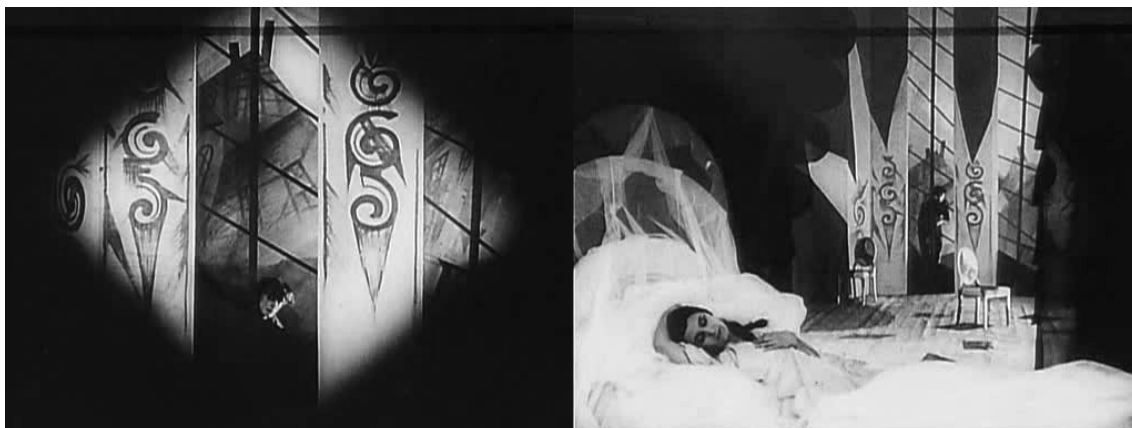


Figura 57 - Quarto de Jane. À esquerda pormenor da janela do quarto.



Figura 58 - Corredor do Hospício onde se situa a entrada do Gabinete do Director.

Dentro do hospício, os corredores são estreitos e labirínticos. Nas paredes estão desenhadas linhas que se prolongam pelo espaço e no próprio pavimento. Estas linhas, com formas ondulantes, caracterizam o estado de demência e abstracção de todos os que por ali se deslocam. Estas fazem lembrar uma floresta assombrada e culminam na entrada angulosa do gabinete do Director.

O cenário interior do gabinete é mirabolante. Fortes linhas de sombra se projectam no pavimento e nas paredes. As noções de espaço perdem-se rapidamente no meio de tamanha parafernália de linhas, tons e objectos. A desorganização e o caos reinam no interior do escritório assim como na mente de Caligari, sendo este uma exteriorização de toda a obsessão e loucura que impera na mente do personagem. Um espaço completamente desestruturado figurando uma mente igualmente sem estrutura.



Figura 59 - Interior do Gabinete do Director.



Figura 60 - Interior e Porta de um dos quartos do Hospício.

No hospício, a configuração do espaço, a nível estrutural, assemelha-se fortemente ao espaço que compunha a cela da prisão. As paredes angulosas prolongam-se para o alto, posicionando-se no seu topo duas janelas inalcançáveis, como que a figuração de uma liberdade presente, mas inacessível. A grande porta do quarto, desenhada com nervuras que crescem e enclausuram o interior, reforça o sentimento de aprisionamento.

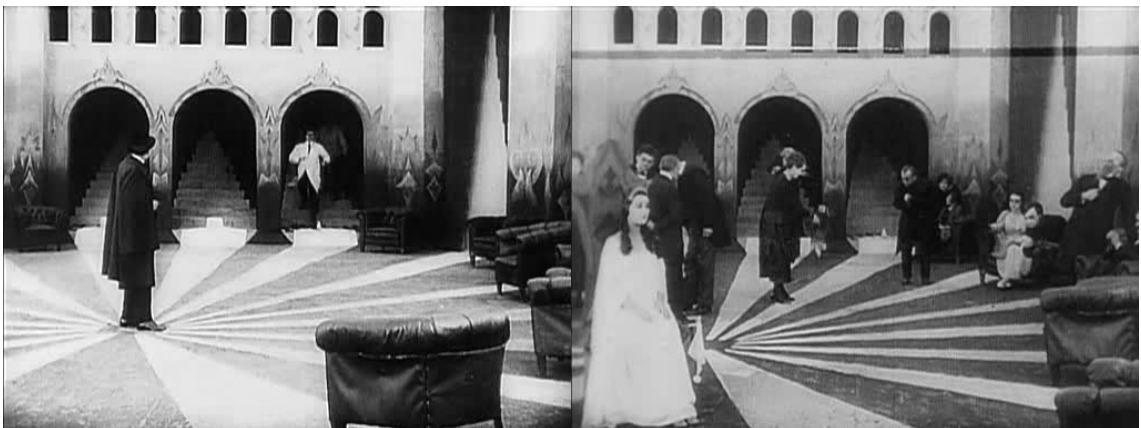


Figura 61 - Pátio interior do Hospício.

De todos os espaços arquitectónicos do filme, o hospício é o único cuja fachada não se apresenta deformada. O que segundo a narrativa faz todo o sentido, uma vez que é o único local onde a acção decorre na realidade. A fachada apresenta um equilíbrio na sua simetria. As três aberturas inferiores, desenhadas em seu redor, assemelham-se aos portais góticos ogivados e trabalhados. Do centro partem raios de luz, que se prolonga por todo o pátio, formando um elemento de ilusão óptica, figurando a ilusão dos que por lá deambulam e dos que lá vão ter, baralhando por completo as ideias concretas, transformando-as em incertezas. Três desses raios prolongam-se como setas que indicam o poder, que se encontra acima de todos.

Quando chegamos ao fim de *O Gabinete do Doutor Caligari*, percebemos que toda a história contada não passa de um delírio de Francis o protagonista e assume-se à partida que todo o espaço arquitectónico foi criado em conformidade com a visão sentimental da personagem, assim como propõem o movimento expressionista. Contudo, no final do filme é retomado o local inicial onde o personagem contava a sua história. O espaço mantém-se inalterado, apresentando as mesmas características dos cenários que acompanham todo o filme. O que levanta novamente as questões: será este um mundo imaginário criado por uma necessária fuga da realidade como propõe o expressionismo? Ou será, de acordo com a narrativa a visão do mundo, segundo o olhar de um louco?

No filme o cenário assume-se sem dúvida um elemento essencial e principal. Além de dar voz e representação física aos sentimentos das personagens, e criar todo um clima de insegurança, inquietação e desconforto no espectador, assume-se como uma poderosa metáfora que cria toda uma ambiguidade no desfecho final, não simplificada pelo sentimento de loucura. Um aspecto parece-nos claro: a criação de toda a atmosfera de pesadelo que acompanha o filme, não seria possível sem um suporte de uma concepção estética expressionista. Algo que ainda nos dias de hoje os filmes de terror procuram reproduzir.

O conjunto de todas estas imagens expressionistas, formadas por ruas tortuosas e escuras, casas deformadas, linhas e planos tortuosos e inclinados, perspectivas falseadas e imprevisíveis, contrastes claro-escuro violentos, e a própria integração dos personagens no cenário, como é o caso de Caligari e Cesare (enquanto um se move curvado em ângulo agudo o outro desliza pelas paredes), representam toda uma construção mental que nega uma realidade objectiva. Em *O Gabinete do Doutor Caligari* "os elementos decorativos alcançaram uma perfeita transformação dos objectos materiais em ornamentos emocionais" (Kracauer, 1985, p.70). *O Gabinete do Doutor Caligari* apresenta-nos ao longo da sua história, e através da criação do espaço arquitectónico do filme, um espelho da época de pós-guerra que o povo alemão vivenciava, a sua alma atormentada que prefere sonhar e transfigurar a realidade para não ter de a encarar, com a presença temida da autoridade, recorrendo na sua concepção aos princípios do expressionismo que marcavam a altura.

### 3.3 *O Gabinete do Doutor Caligari* e o Expressionismo Alemão

A situação dramática que se vivenciava na Alemanha, após a derrota do país na Primeira Guerra Mundial, levou a um crescente pessimismo que conseqüentemente se reflectiu em todos os movimentos artísticos. Os princípios do expressionismo, que acima de tudo privilegiavam os sentimentos e a uma visão subjectiva da realidade, alcançaram a sua maior manifestação no cinema. "Os expressionistas não tinham por objectivo representar a realidade concreta. Interessavam-se mais pelas emoções e reacções subjectivas que objectos e eventos suscitavam no artista e que ele tratava de 'expressar' por meio do amplo uso da distorção, da exageração e do simbolismo." (Merten, 2005).

No ano de 1920 surgiu na Alemanha o filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, marcando-se assim o início do movimento cinematográfico que ficou conhecido como Expressionismo Alemão. Esta obra do realizador Robert Wiene é a representação perfeita de todos os ideais expressionistas constituindo-se num modelo de inspiração e influência para várias obras cinematográficas desde a época até aos dias de hoje. Em *O Gabinete do Doutor Caligari* estamos perante uma atmosfera de horror e pesadelo, visualmente marcada pelos cenários distorcidos e formas angulosas que compõem todo o espaço arquitectónico do filme e criam desde as primeiras imagens uma sensação de desconforto e desconfiança. Esta imagem da cidade reflecte a obra de alguns pintores e arquitectos expressionistas. O cenário, a duas dimensões, é acompanhado por um fabuloso trabalho a nível da iluminação, onde as sombras fortemente marcadas no espaço acentuam o dramatismo inerente às situações tratadas no filme. Encontrando-se aqui presente o efeito luz-sombra que tanto marcou o cinema expressionista. Tal como grande parte dos realizadores durante os anos 20, Wiene optou pela utilização de um cenário artificial, o qual lhe permitiu um controlo artístico total do mesmo e a criação de um espaço ilusório que reflectia a visão conturbada da realidade que marcava o povo alemão num clima pós-guerra. As personagens com uma representação caricatural, exagerada e uma maquilhagem deformadora, integram-se no cenário fazendo parte de todo aquele universo fantasioso característicos do expressionismo.

No filme o cenário reflecte o sentimento das personagens e figura todo o clima de opressão e medo residente numa sociedade indefinida, o sentimento de dor e descrença do povo alemão. Na própria narrativa está patente a autoridade da época, podendo-se por exemplo relacionar os assassinatos cometidos por Cesare a mando do seu líder com os soldados alemães enviados para a guerra na Primeira Guerra Mundial por ordem das autoridades militares. A autoridade encontra-se também presente em vários elementos ao longo do filme. *O Gabinete do Doutor Caligari* apresenta-nos, através de uma visão distorcida e de uma história mirabolante, carregados de simbolismo, a realidade e os sentimentos de claustrofobia e de pânico que se abatia na sociedade alemã e uma crítica constante à autoridade que se impunha na época, ponde em prática todos os princípios que marcaram o expressionismo.

## Capítulo 4

### Anos 20 - O fenómeno de Weimar

#### 4.1 Arquitectura de Weimar: O espírito construtivo face ao monumentalismo - Arquitectura funcionalista

O fim da Primeira Guerra Mundial marcou fortemente a Alemanha. O estado de espírito encontrava-se bastante afectado, assim como a economia bastante debilitada. Neste clima de insatisfação foi instaurada a República de Weimar, tendo como base um sistema de governo parlamentarista democrático. A grande inflação que se fazia sentir acabou por afectar o mercado da construção, o que levou consequentemente a que neste período a arquitectura fosse alvo de muitas reformulações.

Defendia, em 1925, o crítico de arquitectura Adolf Behne “Mais fachada não!” (Ward, 2001, p. 45). Assistiu-se assim a um início de uma renovação das fachadas dos edifícios, com a qual todos os alemães de Weimar concordavam. Os exagerados ornamentos guilherminos eram removidos, dando origem a fachadas limpas e renovadas. Esta renovação de fachada era mais do que os olhos viam, afectando e reflectindo a identidade individual e colectiva dos habitantes. “A renovação de fachada da modernidade foi, antes de tudo, uma purificação da superfície” que “expôs precisamente essa superfície.” (Ward, 2001, p.47). As fachadas revelavam agora a sua estrutura, assim como as formas da vida moderna. Este espírito de modernidade conduziu a mudanças não apenas a nível da arquitectura, mas igualmente nos habitantes, nas suas atitudes, nos seus hábitos.

A arquitectura moderna pretendia a revelação das estruturas sem qualquer tipo de máscaras, promovendo formas suaves, linhas puras, prevalecendo a função. Assistia-se ao nascimento do espírito construtivo de Weimar que, em todos os aspectos, se opunha ao monumentalismo decorativo que caracterizou toda a época Guilhermina. Este novo estilo de Weimar, era considerado fruto de um progresso tecnológico que representava acima de tudo o espírito da sociedade da época, onde reinava agora uma maior clareza e lucidez. Esta renovação da arquitectura ganhava agora um lugar como parte integrante na vida da grande cidade da Alemanha de Weimar. (Ward, 2001, p. 48).

Esta arquitectura, que acompanhava a era dos mecanismos e da industrialização, era vista pelo povo alemão de forma bastante positiva. O novo estilo de construção funcionava como um elemento de viragem, que acabava com o império derrotado na Primeira Guerra Mundial.

Esta crescente renovação de fachadas estendeu-se igualmente à reformulação da própria organização da cidade. Como exemplo, no projecto não realizado de Martin Wagner, no ano de 1929, para Berlim Potsdamer, em nome de uma circulação de trânsito mais rápida e eficaz seria realizada uma identificação de todos os elementos desnecessários na cidade.

Esta nova visão da arquitectura apresenta-se como um oposto ao que tradicionalmente acontecia, uma decoração excessiva no interior e exterior dos edifícios, que parecia subjacente a uma necessidade de esconder os medos. Os ornamentos eram entendidos como uma fuga do mundo funcional e tecnológico. Em Weimar surgia uma nova realidade em que, “o ornamento moderno é a falta de ornamento” (Ward, 2001, p. 54). Também a arquitectura moderna, cuja superfície se pretendia tão organizada, concordava que toda a “verdade” estrutural do edifício deveria ser revelada, devendo a nova beleza basear-se na eficiência e não na decoração. O arquitecto Mendelsohn defendia o novo ritmo da modernidade e esta nova arquitectura produzida por formas “eficientes, claras e simples” (Ward, 2001, p. 54).

A clareza acerca da construção, na medida em que a estrutura dos edifícios era revelada nas fachadas e não ocultada por ornamentos, apareceu pela primeira vez na forma arquitectónica, no início dos anos 20. Segundo Janet Ward, “enquanto o estilo arquitectónico moderno, evidentemente, não poderia duplicar todas as distorções de perspectiva do cubismo, este podia e reflectiu um sentido de beleza da própria construção funcional, retratada por contornos limpos e puros.” (Ward, 2001, p. 55).

Ao longo dos anos 20, uma superfície sem ornamentos ganhou estatura e visibilidade nos desenhos e projectos dos arquitectos modernistas, especialmente em Berlim, Amesterdão e Praga. Entre estes arquitectos encontram-se Mies van der Rohe, Mendelsohn e, entre outros, Walter Gropius. Entre 1927 e 1929, em vários ensaios e artigos, os arquitectos demonstravam a sua aprovação relativamente às mudanças ocorridas na arquitectura. Bruno Taut num ensaio para “A Estética da Arquitectura” revelava o seu “amor pela suave limpeza” (Ward, 2001, p. 56). Também Le Corbusier, num artigo para “Die Form”, apelava à libertação da fachada do seu antigo peso, como um ponto de partida para uma nova arquitectura (Ward, 2001, p. 56).

O arquitecto Frank Lloyd Wright, nas construções que efectuou, no virar do século, apresentava já uma atenção especial pelo contorno e pela ideia começada por Louis Sullivan, na qual a forma deve seguir a função. Wright foi um dos primeiros que nas suas construções abriu o espaço interior e quebrou as barreiras formais do interior e do exterior, constituindo-se numa grande influência para a geração de arquitectos de Weimar.

Esta nova construção, que apostava na combinação do aço e do ferro com o vidro e betão armado, permitia acabar com todos os elementos estranhos da imagem do edifício e acabar com a sólida barreira que se erguia entre o interior e o exterior do edifício. Estas técnicas

especiais e construtivas já outrora aplicadas em edifícios públicos e industriais invadiam as habitações privadas. A habitação, inteiramente em vidro, que Mies van der Rohe construiu para a exposição de edifícios em Berlim (1931), apresentou-se como um ponto de viragem definitivo. Segundo Kracauer “se em qualquer lugar, o guilhermismo é derrotado aqui.” (Ward, 2001, p. 57).

Otto Wagner, por vezes considerado o pai da superfície rejuvenescida, defendia o lema “Luz, higiene, superfícies planas, materiais genuínos”, algo a que deveriam obedecer e seguir todas as obras de arquitectura. Na sua obra para o Edifício Caixa Económica Postal (1903-1912), onde as paredes exteriores cobertas com lajes de mármore são fixas com parafusos de alumínio, é visível uma renovação e uma quebra a nível de ornamentos, e um anúncio a uma nova era de decoração. Adolf Loos, um dos seus protegidos, entendia a importância da superfície, como uma capa que protegia o edifício dos elementos externos. Tal como o seu mestre, Loos opunha-se à decoração, considerando que “o ornamento é algo que deve ser superado”, reforçando ainda que a falta de ornamento é um sinal de poder intelectual (Ward, 2001, p. 58).

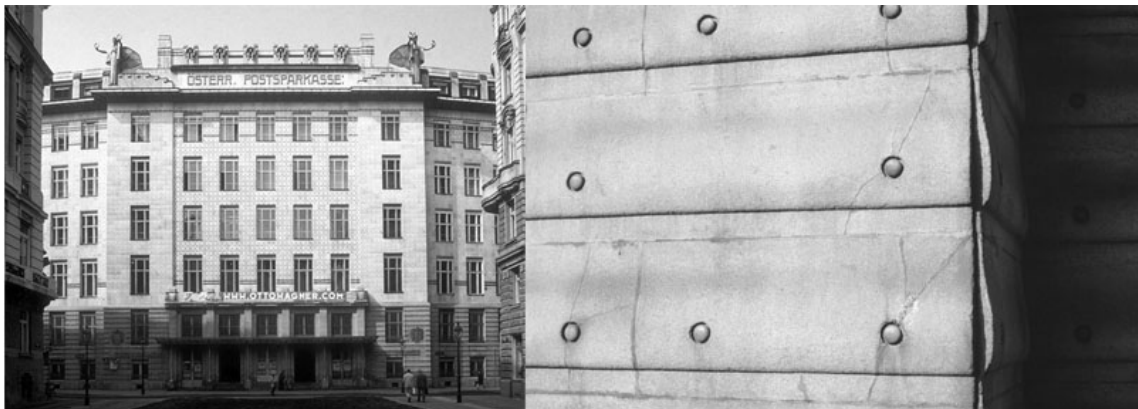


Figura 62 - Otto Wagner, Edifício Caixa Económica Postal (1903-1912). Fachada e Pormenor.

Por sua vez, também Le Corbusier partilhava da opinião de Loos relativamente à arquitectura moderna. No seu livro “Para uma Nova Arquitectura” (*Vers une architecture*, 1923) a superfície é definida como o “envelope das massas”. Para ele a decoração e a personalização deve ser eliminada, e a habitação deve basear-se numa produção em série, numa “máquina para viver” (Ward, 2001, p. 59). De acordo com o arquitecto, não só a parte exterior do edifício, mas também o interior deve reflectir toda esta revitalização (incluindo a mobília), até a cobertura dos edifícios, agora plana, é vista como uma superfície com funcionalidade e uso.

Le Corbusier encontrava-se no grupo de arquitectos funcionalistas que se juntou a Mies van der Rohe, na exposição do Werkbund Alemão em Stuttgart, no ano de 1927. As sessenta casas que compunham a exposição, ficaram conhecidas como o Projecto de Habitação Weissenhof

(Weissenhof Siedlung), e como o resumo da arquitectura a uma superfície monocromática (Ward, 2001, p. 60). Este projecto foi alvo de grandes protestos relativamente à arquitectura das habitações que apresentavam telhados planos, volumes cúbicos, mobília minimalista e paredes planas. Outras implicações existiam igualmente a nível de prevenção de incêndios, alturas de tectos e disposição das divisões, que encontraram uma validade nos custos excessivos que o projecto implicou.

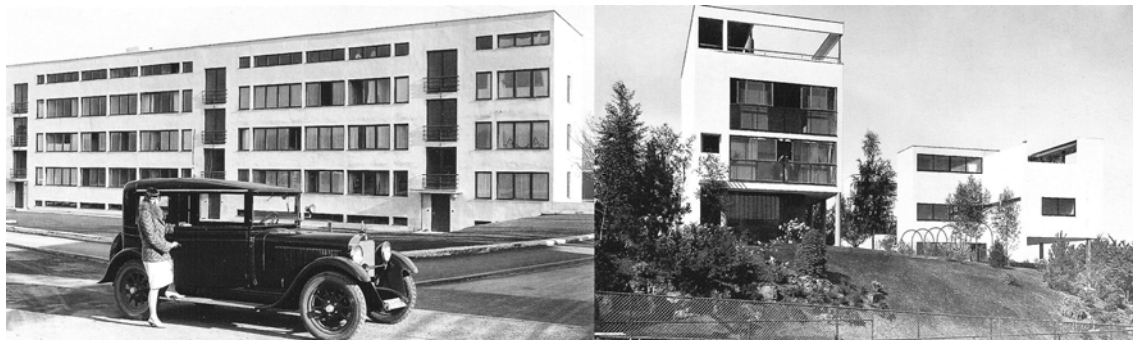


Figura 63 - Projecto de Habitação Weissenhof Siedlung. À esquerda: Mies van der Rohe. À direita: Le Corbusier.

Este ressurgimento da arquitectura nos anos 20, apresentando todo um discurso de pureza, encontrava-se intimamente ligado com o papel que o vidro desempenhava na arquitectura.

Como facilitador principal da racionalização de um novo design, como versão do homem de cristal puro, e como o meio por excelência da superfície limpa e clara, o vidro inegavelmente trouxe a transformação mais deslumbrante até à data da percepção arquitectónica. (Ward, 2001, p. 62).

O modernismo que procurava, acima de tudo, uma abertura higiénica e um comodismo espacial, encontrou a sua resposta na arquitectura da transparência. A utilização do vidro permite, através da sua leveza e transparência, à mais monumental estrutura a sensação de invisibilidade. Esta transparência, que marca novamente a arquitectura dos dias de hoje, encontra-se igualmente na arquitectura do filme *Metropolis*, que aliás segue toda uma linha de pureza e leveza que marcava a arquitectura da época em Weimar.

O arquitecto expressionista Paul Scheerbart desempenhou um papel muito relevante no pensamento da arquitectura moderna do vidro. No seu romance de ficção científica, *Lesabéndio* (1913), é apresentado um monumento de vidro que representa a concepção máxima do planeta Palas. Esta torre de luz é construída com um aço especial que permite alcançar as estrelas e brilhar durante toda a noite. Com a utilização da energia eléctrica na produção de iluminação, ele prevê que “todas as torres devem tornar-se torres iluminadas no reino da arquitectura de vidro.” (Ward, 2001, p. 64). A imagem que ilustra a torre de luz do

romance de Scheerbart, em tudo se iguala à imagem da construção vertical da cidade do filme *Metropolis* que parece igualmente alcançar o céu e iluminar toda a vida nocturna.

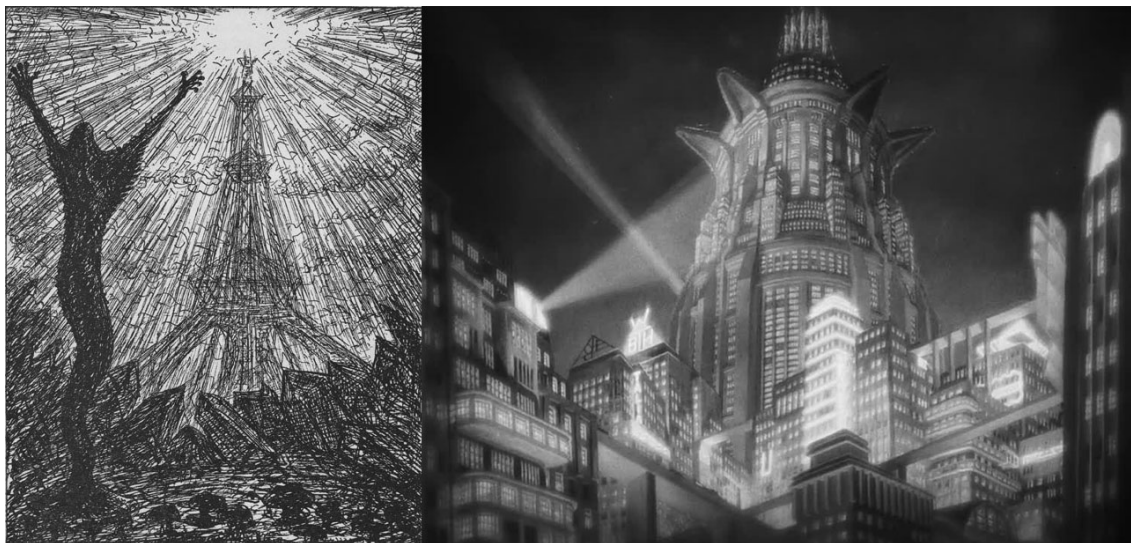


Figura 64 - Paul Scheerbart, representação da torre de luz de Lesabéndio (à esquerda).  
Figura 65 - Imagem nocturna da cidade de *Metropolis* de Fritz Lang (à direita).

A arquitectura alpina (1919) de Bruno Taut constitui uma publicação directa da construção de vidro de Scheerbart. Taut, bastante marcado pela construção ornamentada, inerente à arquitectura expressionista, deixou-se cativar pela utilização e construção com vidro, acompanhado por avançados métodos de construção.

Na visão alpina de Taut, o arranha-céus de vidro é uma força centrípeta, como uma coroa da cidade, e é injectado com uma potência transfigurativa, para elevar a humanidade acima da miséria da cidade e da agonia da derrota na Primeira Guerra Mundial. (Ward, 2001, p. 64).

A utilização do vidro como elemento principal está bem presente no projecto Pavilhão de Vidro, de Taut, desenhado para a exposição do Werkbund em 1914 em Colónia. Este projecto é composto, no seu topo, por uma cúpula formada por prisma de quarenta lados. Esta multiplicidade de painéis de vidro reflectem as cores do céu criando um efeito fabuloso, mesmo quando o sol está enevoadado. O Pavilhão de Vidro tem a capacidade de provocar ao mesmo tempo uma atitude metafísica e de reflexão própria relativamente ao material. Scheerbart, escreveu alguns versos acerca desta casa, tal como, "se não tem uma habitação de vidro, vai perceber que a vida é uma carga." ("If you have no glass abode you will find that life's a load.") (Ward, 2001, p. 65). Estes versos, que troçam do poder do vidro, apresentam-se em oposição ao exibicionismo de Weimar, à publicidade luminosa e à distracção cinematográfica.

A arquitectura de Scheerbart e Taut, no entanto, acabou por se render à aplicação funcionalista do vidro, influenciando-se no desenho moderno que apresentavam os edifícios fabris. Sendo um dos maiores exemplos a Fábrica de Turbinas (1908-1909) para a companhia eléctrica AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) de Peter Behrens, com suportes de aço, cimento, e grandes vidraças, que se prolongam a toda a altura. Durante a Nova Objectividade, Bruno Taut regulou os seus projectos segundo os princípios da arquitectura funcionalista, uma arquitectura mais económica que substitui as fachadas ornamentadas, com uma “nova honestidade tectónica da superfície.” (Ward, 2001, p. 65), ou seja, a fachada revela sem receios e com clareza a estrutura do edifício.



Figura 66 - Peter Behrens. Fábrica de Turbinas AEG.

Também a Weimar Bauhaus Dessau, em Berlim, promovia o uso incondicional de materiais puros, como o vidro, o aço, o ferro e o betão armado. O projecto de Gropius e Adolf Meyer para a fábrica de calçado Fagus, em Alfeld (1911-1914), é vista como a primeira tentativa de construção de uma fachada de vidro puro. A fábrica Fagus foi igualmente “o primeiro edifício a apresentar o efeito de suspensão nos cantos, em vidro translucido, e ainda paredes interiores de vidro.” (Ward, 2001, p. 66). Neste edifício “as paredes interiores e exteriores [...] eram apresentadas em simultâneo” (Ward, 2001, p. 66), criando uma abertura e uma total transparência, onde aproximação da arte e da tecnologia estava mais forte que nunca.

Se para alguns a arquitectura funcionalista de Weimar punha fim à importância da fachada, fazendo desaparecer o seu significado por completo, e o seu valor “como marcador de estatuto social” (Ward, 2001, p. 66), para Gropius esta nova arquitectura abria as suas paredes, como se fossem cortinas, como meio de trazer o exterior para o interior, a “plenitude do ar fresco, a luz do dia e o pôr-do-sol.” (Ward, 2001, p. 66). E em vez de fixar os edifícios de forma massiva ao terreno, ela “poisava-os levemente, ainda que firmes, sobre a face da terra” (Ward, 2001, p. 66).

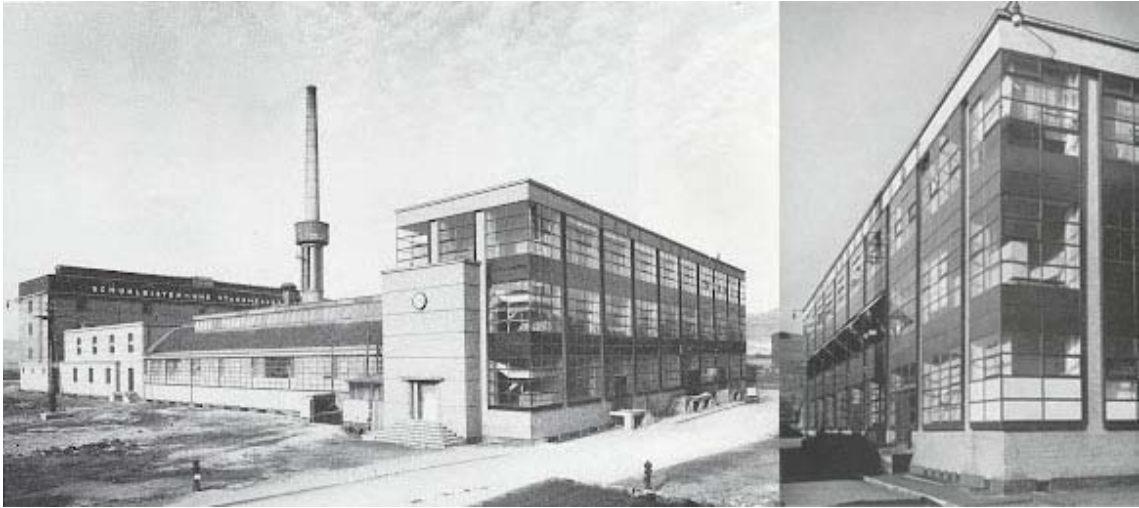


Figura 67 - Adolf Meyer. Fábrica de Calçado Fagus.

As aspirações desta cultura do vidro em Weimar encontraram a sua maior expressão no projecto não realizado de Mies van der Rohe, para a competição Friedrichstrasse em Berlim (1921-1922). Este edifício era comparado a uma colmeia devido à técnica de colagem, dos quadrados de vidro colocados numa estrutura de aço, em forma de grelha quadriculada. “Como um projecto da modernidade, a torre de vidro de Mies van der Rohe é desejada não só por reflectir com precisão a verdadeira condição urbana, mas também por enobrecer a percepção dos indivíduos.” (Ward, 2001, p. 68). Estes traços presentes no discurso de Weimar relativamente aos arranha-céus modernos, remete-nos às raízes expressionistas, independente do programa funcionalista que estes apresentassem.

A nova arquitectura teve o seu auge no meio dos anos 20. O design funcionalista provou os princípios de Adolf Loos e as decorações da superfície não passavam de vestígios de uma produção fora de moda. A falta de ornamentos não significa uma falta de charme e desencanto, mas sim uma nova forma de encantar. “Cada peça de trabalho que é simples e principalmente verdadeira consigo mesma e para com a sua função, é agora categorizada sob o bastante confuso termo de Nova Objectividade.” (Ward, 2001, p. 71).

Para Kracauer, os princípios de Weimar apresentavam uma construção hipócrita, com a renovação das fachadas, para uma fachada que não esconde nada. O próprio teme uma perda de identidade e da história da cidade. O que começou por ser uma renovação da superfície, transformou-se na renovação de todas as estruturas e do próprio território. Kracauer ansiava por uma cultura do vidro completamente funcional na sociedade, onde o ambiente de vidro se apresentasse suficientemente natural para os habitantes.

Em 1919, Behne, no ensaio “Arquitectura do Vidro”, revela que os europeus estão certos quando receiam que a arquitectura de vidro poderá tornar-se desconfortável, porque certamente será. (Ward, 2001, p. 72). Em 1931, vários teceram opiniões acerca dos efeitos da

Nova Objectividade na arquitectura: “isto é o que os novos arquitectos alcançaram com o seu vidro e o seu aço: eles criaram espaços em que não é fácil deixar para trás um traço” (Ward, 2001, p. 73), ou seja espaços sem identidade.

Contudo, o funcionalismo de Weimar foi além das possibilidades da construção em vidro, alargando-se para as necessidades de habitação da sociedade alemã dos anos 20. Os arquitectos funcionalistas foram os autores do novo planeamento espacial, nos seus projectos para construção de apartamentos em massa, com vista a realojar as classes operárias, que viviam em edifícios habitacionais completamente lotados. Este novo movimento de construção massiva que se apresentava, contribuiu de forma significativa para uma reconstrução da nação fragilizada, resultante de um período de guerra.

Estes edifícios racionalizados, com vista a alojar o maior número de pessoas possível, eram espaços funcionais, sendo desenhados com o único propósito de oferecer um espaço digno, que englobasse todas as necessidades para o dia-a-dia dos habitantes. A introdução do telhado plano permite aos habitantes um novo espaço para relaxar e uma unidade na imagem da cidade. Contudo estas renovações não foram apenas efectuadas no exterior dos edifícios. Foram criadas unidades espaciais dentro dos novos apartamentos, de forma que as mais variadas funções como comer, dormir, cozinhar, entre outras, se encontrassem separadas em divisões. Pretendia-se a criação de espaços higiénicos, com áreas reduzidas, para o que contribuía a mobília embutida e não decorativa.

A aplicação das regras da Nova Objectividade às habitações coincidia com a obsessão moderna com a higiene. Este espírito de higiene social reflecte-se numa das maiores marcas da filosofia de superfície de Le Corbusier: a insistência de pintar as paredes interiores e exteriores de branco, não como uma capa mas como uma membrana. Contudo, a arquitectura moderna de Weimar não ignorou a relação entre forma e cor, sendo a cor bastante aplicada nos edifícios da época. Paul Klee e Kandinsky pintaram as paredes e o tecto da casa que partilhavam em Dessau de cores quentes e brilhantes. Estas funcionaram como substitutas, à falta de ornamento, mostrando uma afinidade com a arte expressionista da Alemanha.

A arquitectura moderna de Weimar caracteriza-se assim pelo seu funcionalismo e pelo papel da industrialização, que converge no aspecto tecnicista dos projectos. Este funcionalismo leva a uma conseqüente racionalização da arquitectura, que engloba uma simplificação das formas e libertação face aos ornamentos, uma standardização para que seja possível a construção em série, e uma ortogonalidade nas formas e a nível de planos urbanísticos. A utilização de novos materiais (madeira, ferro, vidro, metais, entre outros), a estrutura aparente, as coberturas planas, as grandes superfícies envidraçadas e a preocupação com o espaço interno do edifício constituem outros pontos centrais da chamada arquitectura racionalista.

## 4.2 A ascensão da publicidade em Weimar: A Arquitectura da Luz - O fim da Escuridão

A grande ascensão da publicidade como meio de comunicação, que se desenvolveu na República de Weimar, apresenta-se hoje como um registo visual de todo um reencantamento da modernidade, segundo meios aparentemente racionais. A publicidade, desenvolveu-se no início do século XX, como um elemento característico da vida industrial moderna. Durante os anos de Weimar a publicidade foi considerada uma ciência, a qual era digna de uma investigação mais aprofundada, devido à consciência acerca do seu poder de entretenimento e distração. A Alemanha, que após o tratado de Versalhes procurava, para além de uma aceitação internacional, elevar igualmente o seu estatuto enquanto país, encontrou na publicidade o meio mais eficiente de auto promoção.

Com o virar do século, assistiu-se a uma crescente apropriação das artes pela publicidade, ou seja a arte começou a desempenhar um papel no campo da publicidade. Fundada em 1907, por Friedrich Naumann, o Werkbund alemão executou um papel decisivo no desenvolvimento estético da publicidade e na reaproximação da arte e da tecnologia. Esta organização cultural, formada por artistas e personalidades do meio industrial, trabalhava perante a necessidade de criação de uma nova visibilidade para os produtos industriais.

Em Weimar a publicidade herdou, da Primeira Guerra Mundial, uma identidade psicológica “que introduziu as táticas de gráficos de propaganda visual, acentuou as agonias e os êxtases da arte expressionista.” (Ward, 2001, p. 93). As primeiras aplicações deste novo meio de comunicação no domínio público foram na esfera pública da cidade, ou seja, nas ruas. A rua tornou-se o sítio mais eficaz para a introdução da publicidade, e o lugar de pretensão das novas massas modernas.

Em Weimar, os meios de comunicação de rua incluíam vitrinas (Schaufenster), caixas de publicidade autónomas (Schaukasten), cartazes publicitários em colunas iluminadas electricamente (Litfabsäulen) e torres relógio (Normaluhren) interiormente iluminadas. Havia ainda publicidades em movimento - homens que vestiam cartazes ou pacotes promocionais do produto em tamanho humano, como o desfile de fantoches gigantes da companhia Bullrich Salt por entre os eléctricos, no documentário de 1927 de Walther Ruttmann *Berlim, Sinfonia de uma Cidade*. (Ward, 2001, p. 94).

Com a aproximação ao cinema, através da projecção de cartazes nos intervalos dos filmes e o nascimento de filmes publicitários, a publicidade moderna ganhou uma nova imagem, longe dos métodos tradicionalmente utilizados, como os jornais, revistas e panfletos. O arquitecto Bruno Taut, que renunciou à sua posição enquanto expressionista e se transformou num arquitecto da Nova Objectividade em 1922, expressou a sua vontade estimulando a

participação do público na construção do futuro da publicidade urbana, pois só assim estariam dentro das possibilidades criativas da era moderna. Ele descrevia a publicidade como um colorido “som não para as orelhas” mas “para os olhos.” (Ward, 2001, p. 95).

Apesar da indústria publicitária na Alemanha não atingir valores semelhantes aos alcançados nos períodos que antecederam a Primeira Grande Guerra, esta teve um desempenho notório durante os anos centrais de Weimar. Para tal, foi dever do Ministério da Cultura estabelecer novamente o contacto com a publicidade nos anos após a guerra, pois se “a Grande Guerra não fora vencida por manobras militares, que seja novamente vencida pela força da publicidade Alemã.” (Ward, 2001, p. 96). Este forte crescimento e desenvolvimento da publicidade alemã, ao longo dos anos, culminaram num gesto de auto-referência quando em 1929, Berlim acolheu uma feira internacional dedicada à exibição de publicidade (Reklameschau) como um produto em si e por si.

Com o aumento da importância da publicidade, estudos psicológicos nasceram para perceber qual o efeito dela nas massas. Segundo Kracauer, as massas movimentam-se na procura de distrações, entretanto, antes de alcançarem o seu destino, como por exemplo ir ao cinema, a sua atenção é desviada com sucesso pelas formas publicitárias que dominam a cidade. (Ward, 2001, p. 97). A publicidade encontrava-se assim relacionada com uma imposição inconsciente do capitalismo na população, que actuava mesmo durante a realização das tarefas mais básicas.

Por outro lado, a publicidade apresentou ao mesmo tempo, “a primeira presença textual nas ruas a dar expressão ao poder da cultura de massa, para criar o que hoje entendemos como as massas, ou a habilidade de partilhar um estilo de vida individualista” (Ward, 2001, p. 98). Segundo Alfred Döblin, romancista alemão, a publicidade constituía a linguagem viva, mais autêntica, da cidade moderna. No desenrolar dos anos 20 a indústria de publicidade Alemã não era entendida com segundas intenções. Contudo, num estudo de Rudolf Seyffert, em 1929, a publicidade era vista como uma forte influência que, através da sua aplicação sistemática, ambicionava uma recepção e implementação voluntária do objectivo a que se propunha, levantando preocupações acerca do potencial da indústria para mentir, ou exercer manipulação de massas, através de uma aplicação a nível religioso ou político (Ward, 2001, p. 98).

Variados estudos psicotécnicos eram realizados, de forma a perceber quais as melhores opções para cativar o público, por exemplo, no jornal quais as páginas que mais captam a atenção do leitor, quais os locais das vitrinas que despertam mais ao olhar de quem por lá passa, entre outros, uma vez que as reacções humanas são previsíveis quando os estímulos correctos são fornecidos. Entre todos, o aspecto que mais contribuiu para o crescente poder

da publicidade, foi a utilização da electricidade, algo anteriormente banido por completo, por motivos económicos.

Antes da Primeira Guerra Mundial, a publicidade eléctrica já permitia passar vários anúncios de forma alternada. Depois de uma estabilização da economia, a Alemanha fez um uso significativo da publicidade eléctrica com vista a alcançar um prestígio industrial e económico. Como consequência dessa estabilização económica, surgiram mudanças na vida urbana de Weimar, como superfícies asfaltadas, um novo planeamento urbano para instalação de infra estruturas (gás e electricidade) e um aumento de iluminação nas ruas. “As ruas estavam limpas de novo” (Ward, 2001, p. 101). Mais do que um motivo meramente estético, a iluminação das ruas permitiu a criação de toda uma nova vida nocturna, na qual se englobava o comércio. O arquitecto expressionista Paul Scheerbart, nos seus projectos futuristas da *Arquitectura de Vidro* (1914), tinha já previsto uma *Arquitectura da Luz* (Ward, 2001, p. 102).

Ajudando ao desenvolvimento e de forma a fazer dela uma arte, em 1925, a marca Osram, desenvolveu uma tecnologia que permitia dar formas às lâmpadas, podendo estas adquirir a forma de letras e símbolos, que levou à expansão da publicidade néon. Este tipo de tecnologia facilitava a criação de formas que combinavam com as fachadas puras da arquitectura moderna. Com a incorporação da arte neste meio electrónico comercial “O médium da obra de arte mudou da pintura para o néon. As coisas tornaram-se insuportavelmente luminosas” (Ward, 2001, p. 104). No filme *Metropolis*, de Fritz Lang, podemos perceber a introdução desta inovação na iluminação: nas fachadas e topos dos edifícios da cidade encontram-se publicidades luminosas que se apresentam sobre formas variadas.



Figura 68 - “A Cidade no mar da publicidade de luzes” 1926. Figura 69 - Vista nocturna da cidade de *Metropolis*.

Quando a luz eléctrica, em meado dos anos 20, se estabeleceu como um elemento transformador do contexto urbano, a sua presença constituiu uma ironia perante as representações funcionais da Nova Objectividade. Como resultado da aplicação desse elemento, surgiram mudanças a nível da arquitectura: pela primeira vez os edifícios eram projectados de modo a que a sua monumentalidade se visualizasse durante o dia e durante a noite. As novas superfícies lisas e a horizontalidade das fachadas permitiam a adequação de elementos publicitários de forma organizada e eficiente. De acordo com Bruno Taut, as fachadas deviam ser desenhadas e alteradas com vista a receber publicidade, e não a publicidade que se deveria adequar (Ward, 2001, p. 111). O projecto de Hans Scharoun, arquitecto expressionista, para a competição de arranha-céus Friedrichstrasse em Berlim (1921-1922) foi um dos primeiros edifícios a ter em conta a presença de publicidade nas fachadas. Este edifício destacava entre quase todos os andares a existência de publicidade em texto e vitrinas proeminentes ao nível da rua (Ward, 2001, p. 111). Também na cidade de *Metropolis*, se verifica a existência de publicidade luminosa em texto aplicada nas fachadas dos edifícios, quer no sentido vertical quer no sentido horizontal.

Neste sentido, vários arquitectos desenvolveram os seus projectos tendo em vista a aplicação de publicidade nas fachadas. Igualmente o desenho de elementos urbanos, como telefones públicos, paragens de autocarros, foram redesenhados de forma a incluir iluminação. “Esta ‘arquitectura da luz’ desenvolvida como a arquitectura da fachada pura, no sentido literal e metafórico, foi construída com o único objectivo da publicidade” (Ward, 2001, p. 112). A arquitectura da luz pretendia a representação do edifício como uma fotografia e o seu negativo.

É tarefa do arquitecto aplicar, em plena consciência do poder da luz (e da sombra) para criar o espaço, os meios que lhe são oferecidos pela moderna luz artificial... Por outras palavras: através da iluminação nós também criamos formas, assim transformando a criação das formas e a utilização da luz numa unidade. (Ward, 2001, p. 112).

Com a utilização da luz, como elemento modelador de volumes e formas, podia o espaço exterior ser acentuado e estendido para a noite, com um novo aspecto. A publicidade poderia igualmente ser utilizada na transformação de formas e edifícios fora de moda, em algo moderno durante o período nocturno. Também a nível de modelação do espaço interior a iluminação começou a surgir como um método a utilizar. Graças a novos métodos de iluminação indirecta era possível realçar elementos como pilares e tectos. Esta forma de utilização da iluminação, como elemento de modelação, de criação de contrastes e profundidades nas fachadas dos edifícios, vem de encontro com uma das principais técnicas utilizadas no cinema expressionista alemão precisamente na transformação e modelação do espaço cenográfico e igualmente na criação de atmosferas.

As fachadas dos edifícios deviam também ser brilhantes e lisas, para que a sombra de qualquer saliência não fizesse interferência com a luz, e largas para que a luz se pudesse afirmar no meio de toda a agitação à sua volta. A construção acaba por perder a sua importância relativamente à iluminação. Percebe-se igualmente que as exigências de consumo fordistas trouxeram mudanças contraditórias: as decorações que foram religiosamente removidas das fachadas dos edifícios em nome de uma arquitectura funcionalista, eram agora aplicadas a favor da publicidade luminosa (Ward, 2001, p. 114). Ou seja, a aplicação de publicidade nas fachadas, consistia ela própria um ornamento, entrando aqui a arquitectura funcionalista em contradição relativamente aos seus princípios que suprimiam a aplicação de ornamentos. As fachadas limpas de Weimar eram agora desenhadas em função da publicidade, enquanto as antigas eram demasiado inapropriadas. Segundo o comentador Max Osborn,

A arquitectura costumava dormir assim que caía a noite. Desapareceu e não comunicou. Apenas as vitrinas brilharam. O edifício em si deixou de existir, os seus contornos desvaneceram no céu escuro. Hoje a arquitectura desperta à noite para uma nova, fantástica existência. (Ward, 2001, p. 114).

A cidade de *Metropolis* ganha também uma nova vida e uma nova imagem durante a noite. As fachadas dos edifícios que de dia se apresentam lisas e puras, de noite sofrem uma completa remodelação, resultante da presença das inúmeras publicidades luminosas nelas existentes. A esta juntam-se as luzes do tráfego automóvel também bastante activo de noite. Toda uma nova existência e euforia nocturna são desencadeadas pelo poder de sedução que a iluminação exerce sobre os habitantes. Esta realidade é algo que vemos também mais tarde no seu sucessor *Blade Runner* (Ridley Scott), em que a cidade apresenta uma dinâmica impressionante durante a noite, e onde nos encontramos numa esfera completamente iluminada pela luz das publicidades que formam as fachadas dos edifícios, aqui a cidade e a vida nocturna ganham uma maior importância face ao que acontece durante o dia.



Figura 70 - A cidade de *Blade Runner* de Ridley Scott.

A publicidade era agora inseparável da fachada, uma parte da arquitectura, constituindo-se no primeiro ataque considerável à harmonia e unidade da arquitectura urbana, levando a um trajecto insistente, uma vez que qualquer organismo vivo reage ao estímulo luminoso. As técnicas de publicidade luminosa tinham que se manter a par das capacidades perceptivas do público, agora familiarizado com o movimento fílmico. (Ward, 2001, p. 116).

Não há cidade no mundo tão inquieta como Berlim. Tudo se move. As luzes do trânsito mudam inquietamente do vermelho para o amarelo e depois para o verde. Os flashes da publicidade luminosa interagem dramaticamente com as luzes dos faróis costeiros. (Ward, 2001, p. 120).

O choque da modernidade entranhava-se nos habitantes da cidade, alterando as suas consciências para sempre através do desenvolvimento de um escudo de estímulos. Uma nova adaptabilidade do organismo procurava através de estímulos artificiais, como por exemplo o cinema, uma protecção para melhor lidar com os reais. Segundo Freud, o choque da guerra foi menor nos veteranos que se haviam fixado no potencial horror de uma guerra tecnológica antes de a experienciarem. (Ward, 2001, p. 123). Também, o desenvolvimento do olhar cinematográfico, no início do século 20, elevando cada vez mais as possibilidades do visualmente possível e impossível, torna possível que o que se apresenta como fisicamente perigoso pudesse ser reformulado e transformado numa sublime aventura fílmica.

As publicidades alemãs dos anos 20, aparentemente ingénuas e utilizadas como uma forma de decorar a superfície, apresentavam objectivos estratégicos, alcançados através de técnicas de montagem de estímulos e simulações de desejo, para desta forma quebrar com as protecções dos habitantes indiferentes e distraídos, com vista a modelar as massas urbanas conscientemente à sua imagem. Os que visualizavam todo o espectáculo publicitário em Weimar necessitavam de transformar as irritações visuais provocadas por este numa memória agradável experienciada pelos estímulos; de outro modo a intenção do anúncio falharia (Ward, 2001, p. 124). Esta imensidão de iluminação na cidade, tanto dos sinais de trânsito, como da publicidade, ou da própria iluminação da rua tornava-se bastante perigosa e autodestrutiva, na medida em que as coisas deixavam de ser reconhecidas e perdiam a sua forma exacta. As pessoas eram encandeadas: “um novo fogo nasceu da racionalidade moderna e Lucifer é o portador da luz” (Ward, 2001, p. 127).

Que a luz atrai as pessoas é bastante evidente em Weimar. A visão romântica da iluminação acabou por se tornar num sonho capitalista de declarar o fim da escuridão, ou seja, o fim da guerra. A luz obrigava as pessoas a ter uma aparência composta e a agir de acordo com um comportamento adequado, funcionava como uma modelação da sociedade em que todos devem apresentar a mesma postura e agir da mesma maneira. De acordo com Kracauer, a publicidade luminosa não passava de uma ditadura com vista a atrair as massas ao consumo e

à tecnologia. Na cidade “o horizonte está lotado de publicidade. O céu efectua as trocas comerciais. As verdadeiras estrelas estão longe de ser vistas. Elas voaram para o espaço interestelar, não esperando tornar-se rivais da luz artificial...” (Ward, 2001, p. 130). Neste momento, a imagem da cidade encontrava-se sobrecarregada devido a todos os focos de iluminação artificial existentes, o nevoeiro de iluminação era tão intenso que ofuscava a existência de outros elementos naturais. Como o próprio diz, a luz das estrelas ofuscava também as pessoas.

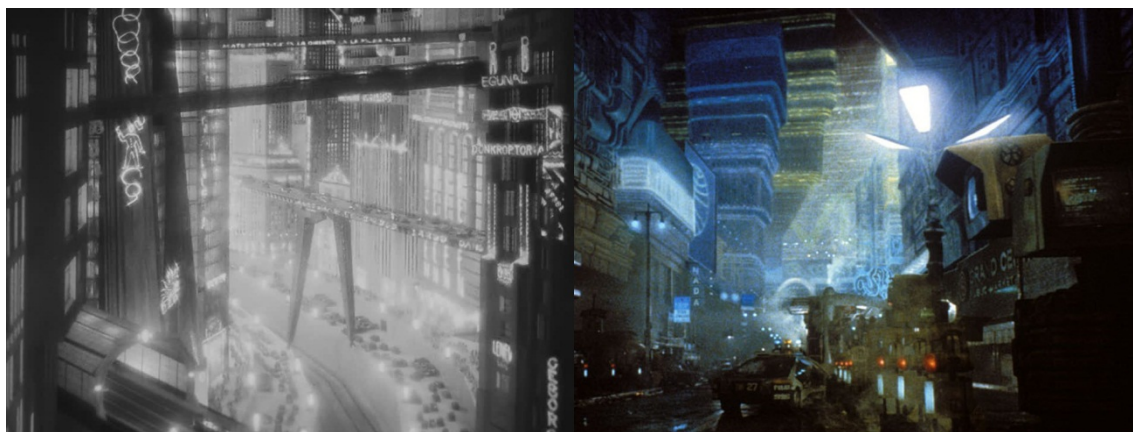


Figura 71 - O nevoeiro provocado pelo excesso de iluminação na cidade de *Metropolis*.  
Figura 72 - Efeito da iluminação na cidade de *Blade Runner*.

A defesa anteriormente criada contra o poder da publicidade, não era mais resistente, sendo tão intensos os desejos da indústria do consumo. O prazer provocado pelas imagens, o culto agora associado à beleza racionalizada, ajudou ao reencantamento da publicidade aparentemente funcionalista. As fachadas dos edifícios funcionavam agora como um íman para levar as pessoas a consumir. Esta situação foi igualmente intensificada com a nova imagem da mulher moderna, que agora não se encontrava somente dentro das lojas, mas estava igualmente nas ruas como uma consumista nas suas várias configurações, “mulher de casa tecnológica, assistente de vendas.” (Ward, 2001, p. 130).

Os produtos não eram comprados pelo seu valor funcional, mas sim pela sua aparência e pela sua estética apelativa, o interesse do comprador tinha de ser despertado pelo estímulo externo do objecto: “se uma publicidade fosse estritamente funcional, sem ornamentos, este não preenchia o propósito publicitário.” (Ward, 2001, p. 132).

Com a ascensão do Nazismo ao poder, foram impostas novas restrições na publicidade. Contudo, o uso deste meio de comunicação manteve-se inabalável até à Segunda Guerra Mundial. A luz que servia o propósito da democracia e igualmente do fascismo foi vista por Schivelbusch como um elemento neutro “como é a linguagem e a tecnologia”. (Ward, 2001, p. 133). O Nazismo acabou por deitar abaixo a fachada que o modernismo de Weimar trouxe à luz. Estes, numa atitude de rejeição do modernismo deram novamente importância à

opacidade das fachadas, depois da acção da Bauhaus, com vista á modernização translúcida das mesmas. Ou seja, o Nazismo rejeitou as fachadas transparentes do modernismo e deu uma maior relevância a fachadas menos reveladoras.

As vanguardas preferiam entender a nova arquitectura da luz e as técnicas publicitárias como um procedimento que actua de forma paralela com a arte moderna, particularmente o cinema, considerando que eles partilham os mesmos métodos, como a publicidade e as formas de arte da Bauhaus, que funcionam com contrastes radicais de cores, formas, tons, acentuadas pela montagem, organização do material e movimento. A publicidade, assim como os filmes experimentais modernistas, de Dziga Vertov e Walther Ruttmann, entre outros, surgiu segundo eventos baseados na cidade, em vez de experiências baseadas na comunidade. No filme de Vertov *O Homem da Máquina de Filmar* e no filme de Ruttmann *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* vemos, através de uma fabulosa utilização da montagem, o quotidiano da vida urbana de duas cidades, Moscovo e Berlim respectivamente.

A publicidade forçava a construção dos edifícios num sentido vertical, de forma que ela própria fosse mostrada numa posição mais imponente e majestosa. Também no expressionismo do início dos anos 20, foram criados debates entusiásticos relativamente à construção em altura na Alemanha. Por sua vez, a filosofia da Nova Arquitectura pretendia, acima de tudo, o funcionamento eficiente da cidade como um todo, em vez da criação de torres isoladas, vistas como troféus (Ward, 2001, p. 139). Exemplos disso são as cidades ideais de Le Corbusier, a Ville Radieuse e o Plan Voisin, criadas nos anos 20, segundo uma grelha cartesiana. Estes projectos representaram um sonho utópico de reunir o homem dentro de um ambiente bem-ordenado que compreendia arranha-céus de escritórios, que alternavam com edifícios de habitação colectiva, mais baixos, uma circulação livre e uma grande abundância de espaços verdes. Le Corbusier desejava a libertação dos arranha-céus, da escura armadilha vertical que era Manhattan, visão angustiante representada na cidade verticalmente estruturada do filme *Metropolis* (Fritz Lang).

### 4.3 O Cinema de Weimar: o mundo do sonho e da imaginação

A indústria cinematográfica alemã desenvolveu-se num clima de pós-guerra, durante a frágil República de Weimar, que se estabeleceu na Alemanha no ano de 1919 e teve o seu fim em 1933 com a ascensão do poder nazista e consequente implementação de um regime ditatorial. O cinema de Weimar, que tanto marcou a história do cinema alemão, pode ser separado em três fases diferentes. Numa fase inicial, entre 1919 e 1924, assistimos ao desenvolvimento do movimento expressionista no cinema que procurava a representação de realidades interiores através de realidades exteriores. De 1924 a 1929, surgem os anos da Nova Objectividade, movimento que se segue ao expressionismo e ao contrário deste pretende uma interpretação objectiva da sociedade da época, tendendo para a ordem e para o realismo. Por fim entre os anos de 1929 e 1933 é introduzido o cinema falado, uma causa, juntamente com outros aspectos, do declínio do cinema alemão.

O cinema alemão dos anos 20 marcou-se pelo uso do termo Expressionismo Alemão. É certo que o expressionismo foi sem dúvida uma influência no cinema do pós-guerra, em que "Weimar assumiu as directrizes das angústias expressionistas para um renascimento mitológico da Alemanha, na sequência da derrota na Primeira Guerra Mundial." (Ward, 2001, p. 142), levando à criação de algumas das imagens que mais perduram e identificam o cinema da altura.

Contudo, esta não foi a única influência no cinema, sendo as características expressionistas, menos perceptíveis no caso dos filmes mais tardios, como é visível em *Metropolis*, onde o espírito e o claro-escuro expressionista ainda perduram, mas o facto de ter sido realizado num período mais tardio de Weimar, a nível visual, apresenta uma composição modernista. A trabalhar segundo uma linguagem expressionista ou modernista, os realizadores de Weimar desenvolveram o seu próprio estilo e fizeram uso da mais avançada tecnologia para dar vida a histórias de horror, mistério e mundos imaginários de fantasia.

O cinema mudo alemão, apesar da sua forte ligação com o expressionismo, manteve igualmente o seu poder quando se deu o aparecimento da Nova Objectividade, movimento artístico que, como já referido, ideologicamente se opunha a esse. Nesta altura o cinema era vivido como um evento arquitectónico. A utilização da arquitectura de forma tão intensa e significativa elevou a indústria cinematográfica da Alemanha acima de qualquer produção nacional de qualquer época: "o cinema de Weimar era uma fachada tecnológica, que projectava imagens tridimensionais em movimento, acerca da modernidade, para audiências sentadas atrás de um ecrã bidimensional." (Ward, 2001, p. 142)

Esta aplicação da arquitectura no cinema, durante a era do filme mudo alemão, teve o respectivo reconhecimento e importância na altura, uma vez que a base do sucesso ou insucesso de um filme poderia ser influenciado pelo local onde se desenrolava a acção.

Segundo Hermann Warm, um dos três autores do desenho do cenário do filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, o trabalho de arquitecto no cinema iniciou-se precisamente com este filme. Apesar do cenário do filme ser efectuado em duas dimensões, a forma como este foi trabalhado, com a distorção das curvas, das linhas, dos ângulos, e um fantástico trabalho de iluminação, cria-se a ilusão de profundidade. O cenário de *O Gabinete do Doutor Caligari* apresentava ainda a grande particularidade de conseguir envolver o espectador nas psicoses que a narrativa abarcava, apresentando-se “uma arquitectura sem uma profundidade real, mas que deliberadamente jogou com as ambiguidades entre uma planura absoluta e uma profundidade absoluta.” (Ward, 2001, p. 142).

Na sequência da imagem que tanto marcou *O Gabinete do Doutor Caligari* foram criados pela UFA vários estúdios que permitiam um fabuloso tratamento do efeito luz-sombra, que definiu o cinema alemão dos anos 20. Os estúdios usualmente construídos com vidro, para que se obtivesse um aproveitamento da iluminação natural, eram progressivamente substituídos por ambientes onde a possibilidade de manipulação da iluminação artificial era integral. Constitui-se assim como um princípio da UFA a criação de cenários inteiramente em estúdio. E as cidades deveriam ser iluminadas de modo inteiramente artificial. Isto é notório, em grande parte dos filmes que sucedem *O Gabinete do Doutor Caligari*, como *O Golem*, *Fausto*, ou *Metropolis*, com excepção de *Os Nibelungos* e *Nosferatu*, cujos realizadores, Fritz Lang e F.W. Murnau, respectivamente, se recusaram a gravar em ambiente de estúdio, dando preferência a paisagens naturais.

A utilização de ambientes de estúdio apresentava desta forma um peso mais estético do que económico. Num estúdio, os realizadores possuíam controlo absoluto sobre todos os aspectos relativos ao processo de filmagem, algo que não tinham ao trabalhar em lugares específicos. Sendo os elementos visuais uma das maiores atracções dos filmes alemães da década, estes tornaram-se um produto completamente de estúdio, sendo esta a única hipótese de ter a certeza que a luz, a cenografia e a forte relação da luz e da sombra estavam perfeitos. Mesmo nas cenas exteriores, a iluminação era controlada ao máximo, com a introdução de projectores, algo que acontece em *Os Nibelungos*. Como resultado, assistimos a um controlo perfeito de estilo e igualmente a uma sensação de claustrofobia que acentua o sentimento de alguns filmes. Entre 1919 e 1927, a UFA apresentava um dos maiores e melhor equipados estúdios da Europa.

Os filmes de Weimar, como se pode entender, primaram por uma grande organização de todas as etapas de produção e realização de um filme; tudo tinha de ser controlado até ao mais ínfimo aspecto. Para tal até foi criado o termo *Stimmung*, que pretende descrever toda uma organizada equipa de técnicos competentes aliados a fantásticos movimentos de câmara: a arte do homem da câmara, iluminação, localização e a fisionomia dos actores.

Como referido anteriormente, os cenários dos filmes mudos que se desenvolveram nesta época, para além de falarem pelos actores e funcionarem como um apoio aos seus sentimentos e expressões, como, por exemplo, em *O Gabinete do Doutor Caligari*, cujo cenário reflecte a história mirabolante proveniente da mente de um louco, tinham ao mesmo tempo a capacidade de conduzir a imaginação do público. Por vezes eram utilizados artifícios ilusórios que dirigiam o olhar e a mente das pessoas a ver o que eles desejavam mostrar. É o caso de em alguns cenários apenas serem construídas as fachadas dos edifícios ou, em *Metropolis*, em que a imensa cidade que se vê através das câmaras é uma pequena cidade, criada em maquete, à escala, entre outros.

Estes mundos de sonho e imaginação, produto do expressionismo, criaram uma imagem única no cinema que possibilitou a indústria alemã desafiar o domínio ascendente de Hollywood. Os filmes alemães eram dotados de uma grande variedade visual, para a qual os realizadores procuravam influências na literatura e em outros movimentos artísticos, como a pintura. Esta abordagem visual estabelecia um pequeno limite entre a realidade e a fantasia. De acordo com Paul Wegener,

Tudo depende da imagem... Onde o fantástico mundo do passado encontra o mundo de hoje. Eu percebo que a fotografia vai determinar o destino do cinema. A luz e a sombra no cinema desempenham o mesmo papel que o ritmo e a cadência na música. (Roberts, 2008, p.5)

O Objectivo primordial do cinema de Weimar assentava na manipulação de imagens. Segundo Roberts, através da imagem o cinema pode explorar conceitos de realidade e identidade, pode reanimar o passado, mitos e lendas e até ousar mostrar algumas posições acerca do futuro (Roberts, 2008, p.5) As imagens revelam a sociedade que as produz. Segundo Erich Burger, no livro "Film Photos wie noch nie",

A imagem... (do filme) conduz todas as possibilidades. A imagem é informação. A imagem é um jogo. A imagem é o destino. A imagem é o caos. A imagem é a paz. A imagem pode ser tudo, pode dar tudo, quando ela corre pelo projector a trinta pequenas imagens por segundo. Este ritmo infernal da imagem é, no final de tudo, a razão porque nos convencemos a nós próprios que precisamos de correr a toda a hora e jamais podemos abrandar. A imagem é a culpada de tudo. Um narcótico. Uma droga. Que queremos ver. (Ward, 2001, p. 146)

O cinema é uma forma de escapar à realidade, uma ilusão da realidade. Em Weimar, e como ainda acontece nos dias de hoje, as pessoas recorrem ao cinema como um meio de escape, atraídos pela expectativa de realização do seu mundo de fantasia, do mundo dos seus sonhos. Contudo, o público dos anos 20 deparou-se com uma representação mal disfarçada da

realidade em que viviam. Thomas Elsaesser identifica uma grande contradição subjacente ao cinema de Weimar: os filmes eram um produto do modernismo e ao mesmo tempo um instrumento revolucionário. Segundo este,

O que se torna bastante claro é que o cinema permeou a sociedade de Weimar com uma força cultural contraditória, por um lado as vanguardas que se opunham ao modernismo e por outro as próprias tendências modernistas do capitalismo (como a tecnologia, indústria e moda). Desta forma, foi investido nas esperanças de mudanças revolucionárias e ao mesmo tempo susceptível de ser usado como instrumento para a sua contenção (sob a forma de uma sedução espectacular, nostalgia, propaganda. (Roberts, 2008, p. 4).

Uma vez que a imagem apresentava tanta importância no cinema de Weimar, no ano de 1926 começaram a surgir edifícios monumentais que se destinavam à estreia dos filmes, com a sua maior incidência em Berlim. Estes edifícios eram trabalhados, a nível de fachada e interiormente, de forma a atrair as massas modernas ao cinema. A fachada dos edifícios, ganhou uma importância muito acentuada no que toca à promoção do filme, sendo “a fachada do edifício que abrigava o produto fílmico promovida ao estatuto do próprio filme” (Ward, 2001, p. 164), ou seja, neste momento a fachada apresentava tanta relevância na promoção do filme, como o próprio filme.

A indústria cinematográfica de Weimar, numa tentativa de se enquadrar na vida da cidade moderna, e tendo a indústria americana como exemplo, começara a entender a publicidade como um negócio sério relativamente à promoção e venda dos filmes. As primeiras tentativas consistiram em fazer uso da fachada do edifício, onde teria lugar a exibição do filme, uma montra ou, por outro lado, abrir uma loja fora do edifício, para comercializar o filme, junto do edifício onde este iria ser exibido. O uso da electricidade permitiu a criação de publicidades luminosas, que com brilho e elegância seduziam e despertavam a atenção de quem lá passava, sendo as “fachadas luminosas o mais poderoso e imediato meio disponível, para vender o filme ao público.” (Ward, 2001, p. 166). Nas zonas mais provincianas e suburbanas, cujas fachadas dos cinemas se apresentassem lisas, bastava apenas a utilização de um painel luminoso para chamar a atenção do público.

Também na altura existiam planos para criar pequenos filmes (trailers), com imagens provenientes dos filmes a ser publicitados, que seriam exibidos nas salas de cinema (Ward, 2001, p. 166). Algo que hoje em dia é bastante comum, sendo os trailers por vezes montados e disponibilizados ao público antes dos filmes estrear, ou mesmo as filmagens estarem terminadas, constituindo-se um elemento essencial à publicitação e divulgação do filme, e em grande parte das vezes o motivo que leva à ida ao cinema.

A utilização excessiva de iluminação e publicidades nas fachadas aparece nesta fase, como uma contradição aos princípios da Nova Objectividade, que primava pela simplicidade, e que agora caía numa utilização excessiva de ornamentação. Esta arquitectura de carácter publicitário exigia um desenho bastante complexo, uma vez que deveria ser a arquitectura a adaptar-se à implementação de publicidade e não o oposto. A estreia do filme *Metropolis*, é um exemplo perfeito, segundo Janet Ward,

Para a estreia tão festejada de *Metropolis*, em Janeiro de 1927, no Pavilhão da UFA am Nollendorfplatz (o primeiro cinema alemão construído, projectado por Oskar Kaufmann em 1912), as superfícies das paredes exteriores e interiores do edifício encontravam-se pintadas a tinta prateada, brilhando intensamente durante a noite. O gongo do filme (situado na cidade subterrânea do filme *Metropolis*) foi colocado acima da entrada do teatro. Este evento celebrativo representa uma tendência constante entre os melhores desenhos de fachadas, trazendo a ilusão da tridimensionalidade da imagem projectada do filme para as ruas, no verdadeiro formato tridimensional. A sala de cinema tornou-se numa extensão do próprio filme. (Ward, 2001, p. 167).



Figura 73 - Fachada do Pavilhão da Ufa durante a estreia de *Metropolis*, 1927 (à esquerda). Figura 74 - Fachada do Teatro Rembrandt em Amsterdão durante a estreia de *Metropolis* (à direita).

Este evento foi de tal maneira pretensioso, que acabou por sobressair relativamente ao próprio filme, “*Metropolis*, o evento, claramente ofuscou *Metropolis*, o filme” (Ward, 2001, p. 167). Depois deste, novas estreias foram trabalhadas, como a estreia do filme *Mulher na Lua* de Fritz Lang, em 1929. Novamente aqui, o evento no qual se exibia a escultura de um foguete a ser lançado de uma cidade tridimensional composta por arranha-céus, que se projectava da parede do edifício, na zona inferior direita e viajava na diagonal de encontro com a lua, situada na zona mais alta à esquerda, e voltava para a cidade. O fundo era iluminado por milhares de estrelas luminosas. (Ward, 2001, p. 169) Mais uma vez, o evento sobressaiu relativamente ao filme.

Os palácios do cinema de Weimar elevaram a realização arquitectónica da Nova Objectividade. Encontrando-se implementada a indústria, e considerando a indústria cinematográfica de Weimar, o ambiente de recepção ao filme torna-se uma parte intrínseca ao sucesso ou insucesso desse mesmo, a construção e existência deste novo tipo de edifícios era inevitável. Foram assim criados novos edifícios que levavam a experiência cinematografia desde o exterior até ao interior, proporcionando condições excepcionais para a visualização do filme, sem que esse objectivo fosse por algum motivo desviado, como é o caso do Teatro Universum (1928) de Mendelsohn e o Titania-Palast (1927) projectado pelos arquitectos Carl Jacobi, Carlo Schloenbach e Ernst Schoffler.



Figura 75 - Fachada do Teatro Universum (à esquerda). Figura 76 - Teatro Universum de Mendelsohn (à direita).

No ano de 1915, Vachel Lindsay, designou os filmes como “arquitectura em movimento”. (Ward, 2001, p.174). Esta designação encaixa perfeitamente na posição que o Teatro Universum ocupava no espaço, com as suas quatro fachadas livres. A sua curvatura frontal dava a impressão de ser o que ele continha, ou seja uma imagem em movimento. O exterior do edifício, que apresenta paredes livres, perfeitas para aplicação de publicidade ao filmes e as lojas localizadas ao longo de todo o primeiro andar, parecem ser arrancadas do auditório como uma segunda pele (Ward, 2001, p.174).

Todo este encanto e sedução pela vida nocturna, a abundante utilização de publicidades luminosas como forma de atrair as pessoas aos lugares, todo este choque que acompanha a vida da cidade moderna, é bem visível no filme *Metropolis*, onde nos deparamos com uma cidade nocturna completamente iluminada, onde algumas publicidades compõem as fachadas dos edifícios por completo, e as pessoas encontram-se completamente ludibriadas e fascinadas pelos vícios da vida nocturna, algo que voltamos novamente a encontrar no filme *Blade Runner* de Ridley Scott. Quando a cultura de superfície de Weimar chegou ao cinema, foram cometidas extravagâncias a nível visual. Estes acabaram por encontrar o seu término no final dos anos 20, com a introdução do cinema sonoro, com o redireccionamento da utilização da arquitectura apenas para necessidades Nazis, e igualmente com a destruição das salas de cinema no bombardeamento ocorridos sobre as cidades alemãs durante a Segunda Guerra Mundial.

## Capítulo 5

### *Metropolis* de Fritz Lang

#### 5.1 A Distopia Futurista de Lang

*Metropolis*, o último filme do expressionismo Alemão, teve a sua estreia no ano de 1927 na Alemanha e é desde então reconhecido por apresentar uma das mais emblemáticas e significativas cidades da história do cinema. Apesar de toda a complexidade da história do filme e de todas as influências da actual situação que se desenrolava perante um período pós guerra e ascensão de Weimar, são as imagens da cidade que nos são apresentadas que mais se destacam. A cidade ganha uma nova importância e ela própria se estabelece como elemento principal da composição.

A Cidade de *Metropolis* nasceu de um momento de imensa inspiração suportado pela magnitude de sensações experimentadas por Fritz Lang quando contemplou Nova Iorque pela primeira vez, numa viagem que realizou no ano de 1924, e sendo ele formado em arquitectura. Fritz Lang descreve:

Eu vi uma rua, iluminada como se estivesse em plena luz do dia por luzes néon, superando-os a publicidade luminosa de grandes dimensões a piscar, em espiral, [...] algo que foi completamente novo e perto de um conto de fadas para um Europeu naqueles dias, e esta impressão deu-me o primeiro pensamento de uma ideia para uma cidade do futuro. (Elsaesser, 2000, p.9)

Mais tarde quando este já se encontrava em Berlim, relata toda a sua experiência a Thea Von Harbou que escreveu o argumento do filme. Aqui, ao contrário do que se passava no filme mais recente do realizador, *Die Nibelungen*, onde este lidava com a herança Alemã, em *Metropolis* Lang olhava para uma Alemanha do futuro.

Com a reputação que o realizador possuía e com as reacções positivas ao filme *Die Nibelungen*, o sucesso era garantido e a UFA estava pronta a investir grandes quantidades de dinheiro na produção do projecto esperando um retorno que lhes permitisse uma posição lucrativa no mercado americano. Tantas expectativas foram criadas em torno do sucesso filme que possivelmente levaram ao complicado desenvolvimento que sucedeu o seu lançamento (Roberts, 2008, p.63). Apesar de não ter conhecido um sucesso comercial imediato, o que levou à ruína toda a sociedade que o produziu, este filme constitui-se como uma obra-prima do cinema e uma grande referência para o género de ficção científica, apresentando a sua influência em filmes como *Star Wars* (1977), *Dark City* (1998) e acima de

todos *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, onde encontramos uma cidade tecnológica e futurista construída fielmente à imagem de *Metropolis*.



Figura 77 - A cidade de *Metropolis*, Fritz Lang (à esquerda). Figura 78 - A cidade de *Blade Runner*, Ridley Scott (à direita).

A história do filme passa-se no ano de 2026. *Metropolis* apresenta-nos desde logo um mundo de contrastes e uma sociedade e cidade dividida em duas partes distintas. À superfície encontra-se a classe dominante que disfruta dos prazeres da cidade da luz. Nas profundidades reside a classe dos trabalhadores que servem a cidade máquina que dá vida à cidade que se encontra na superfície.

Um dia, Freder, filho do líder máximo Joh Fredersen, descobre a existência de uma cidade nas profundezas e vivencia os horrores que esta comporta. Aqui vive Maria, uma jovem por quem Freder se apaixona, que nos seus constantes discursos elucida os trabalhadores quanto à posição reduzida que ocupam na sociedade. Receando e antevendo uma revolta por parte dos trabalhadores, Joh pede a Rotwang, um cientista traiçoeiro, que crie um robot à imagem de Maria, com vista a lançar a desordem e revolta dos trabalhadores, servindo de motivo para que estes fossem substituídos por máquinas. Como consequência da destruição das máquinas, o sistema hidráulico é afectado provocando a inundação da cidade dos trabalhadores, onde permanecem os seus filhos. Com a destruição do robot, e salvas as crianças por Maria e Freder, Joh Fredersen e os trabalhadores chegam a um acordo soldado com um aperto de mão, frente a uma catedral, perante a profecia: 'O mediador entre a cabeça e as mãos deve ser o coração'.

*Metropolis* demorou sensivelmente 310 dias a ser filmado e foram as cenas em que Lang idealizou a sua cidade futurista que demoraram mais tempo e causaram as maiores dificuldades. O filme requeria efeitos especiais inovadores, desde os efeitos usados na cena em que o robot se transforma em Maria, até ao Stop-motion utilizado nos grandes planos da cidade onde se visualizam carros que andam sobre pontes suspensas, aviões a planar pelo ar e mesmo o facto de a cidade ser construída em pequena escala (Roberts, 2008, p.65). É visível que Lang pretendia realçar a tecnologia e a composição da cidade, deixando um pouco de

parte o conteúdo social, mas a composição da cidade constituiu uma resposta directa à sociedade que demonstra a narrativa, dando elementos que ajudam à sua compreensão e análise.

O filme foi imediatamente acusado de apresentar um enredo demasiado extenso e complicado, e de ter ultrapassado largamente o orçamento inicialmente proposto pela UFA. Porém a imagem de *Metropolis* apelou a uma nação moldada por sucessivos anos de caos e de confusão.

*Metropolis* é um espelho do seu tempo e está longe de ser uma utopia. Se o filme for analisado sem a rotulação de género ficção científica podemos encontrar,

Uma alegoria bíblica onde a classe de trabalhadores esperam pacientemente por um messias para fazer a ponte entre eles e o ente poderoso, uma crítica ao capitalismo e à exploração que exerciam nos trabalhadores, uma chamada de atenção que a tecnologia pode ser benéfica apenas em parte, ou nada do que foi referido... (Roberts, 2008, p.67).

A cidade mecânica e fria é a representação da época vivida pelo realizador, onde reinava uma sociedade angustiada e frustrada de um país derrotado na guerra, onde se instalava uma crise económica e social e as esperanças no futuro e na tecnologia eram pessimistas. *Metropolis* é um filme intemporal e o director "Como pintor dos tempos que ele experimentou na Alemanha entre 1918 e 1931, foi certamente um dos melhores realizadores de Weimar." (Roberts, 2008, p.70).

## 5.2 As duas faces de *Metropolis*

*Metropolis* é um filme de ficção científica, realizado durante a república de Weimar, que se apoia num cenário futurista para retratar as duas faces de uma sociedade industrializada. O espaço arquitectónico do filme de Fritz Lang foi completamente elaborado em estúdio, não apenas por ser algo quase imposto pela UFA, mas como forma de dar vida à cidade futurista, que Lang enquanto arquitecto idealizou.

*Metropolis* é uma visão expressionista do futuro, cuja realização coincidiu com algumas das ideias arquitectónicas mais revolucionárias dos tempos modernos. A arquitectura atravessava a sua própria revolução com o estabelecimento do movimento moderno. De acordo com Neumann, “para alguém familiarizado com os debates arquitectónicos da Alemanha da época, *Metropolis* estava e está repleto de referências que revelam o conhecimento de Lang e da sua equipa de desenhadores” (Cairns, 2007, p.73).

O filme possui efeitos especiais e cenários peculiares, que pela sua técnica e beleza visual ainda hoje causam impacto e são alvo de reflexão. Para o êxito visual de *Metropolis*, muito contribuiu um complexo trabalho de direcção de arte e fotografia, que envolveu técnicas inovadoras para a época em questão e uma grande equipa de profissionais, entre os quais, os arquitectos Otto Hunte e Walter Ruttmann. Entre os vários artificios desenvolvidos para a criação das imagens da cidade, foram utilizadas maquetes de diferentes tamanhos desenvolvidas por Erich Kettelhut, Otto Hunte e Karl Vollbrecht, técnicas de espelhos que permitiam ampliar a escala das maquetas e a sobreposição de actores em frente dessas e a animação stop-motion.

A formação de Lang como arquitecto e o seu contacto com a arquitectura de vanguarda da República de Weimar seguramente tiveram influência na criação da sua cidade cinematográfica, na qual se identificam várias referências à arquitectura do período, nomeadamente no que toca à idealização das cidades do futuro. Contudo, ao contrário dessas cidades ideais, que assentavam na base de um futuro positivo, onde a tecnologia lidera e é solução para todo os problemas, a cidade de Fritz Lang apresenta duas posições relativamente ao desenvolvimento tecnológico, o que ao mesmo tempo possibilita a criação de arranha-céus iluminados e acentua a obscuridade das habitações distantes da luz.

Em *Metropolis* estamos perante duas faces opostas de uma mesma sociedade, onde se pode observar um contexto social construído sobre as diferenças de classes e o domínio da máquina, aspecto que se reflecte fortemente na construção espacial. Para uma melhor análise do espaço arquitectónico do filme, a análise vai ser efectuada em duas partes, a cidade da luz e a cidade da escuridão, dentro destas dando prevalência aos espaços exteriores e, depois, aos espaços interiores, em menor quantidade e menos relevantes para a análise.

### 5.2.1 Luz - Cidade - Céu

Na sua grande maioria, a arquitectura e o urbanismo que é apresentado no filme *Metropolis* revela fortes relações com a discussão arquitectónica e urbanística dos anos 20, durante a República de Weimar. A cidade de *Metropolis* não apresenta uma funcionalidade verídica, sendo o seu intuito responder às necessidades narrativas, e por isso tem na sua base uma topologia imaginária e não realista. O facto de ser uma cidade cinematográfica liberta-a de questões relativas ao âmbito arquitectónico e urbanístico. Podemos encontrar semelhanças a nível visual em algumas imagens da cidade, elaboradas por artistas onde se podem visualizar variadas faces de edifícios que se sobrepõem umas às outras, destas fazem parte a obra "Metropolis" (1923), de Paul Citroën.

A cidade de Nova Iorque é apontada como a principal influência para a composição visual do filme, sendo a sua composição urbana dotada de imensos arranha-céus, uma fabulosa iluminação nocturna e um grande desenvolvimento a nível tecnológico, algo presente nas imagens de Hugh Ferriss e nas publicações de Moses King. Certamente, Fritz Lang, durante todo o processo de criação do filme, encontrava-se familiarizado com os projectos e obras com maior destaque e divulgação da época, como é o caso das catedrais de vidro dos arquitectos expressionistas, do projecto *Città Nuova* de Antonio Sant'Elia e, entre outros, o *Plan Voisin* de Le Corbusier.

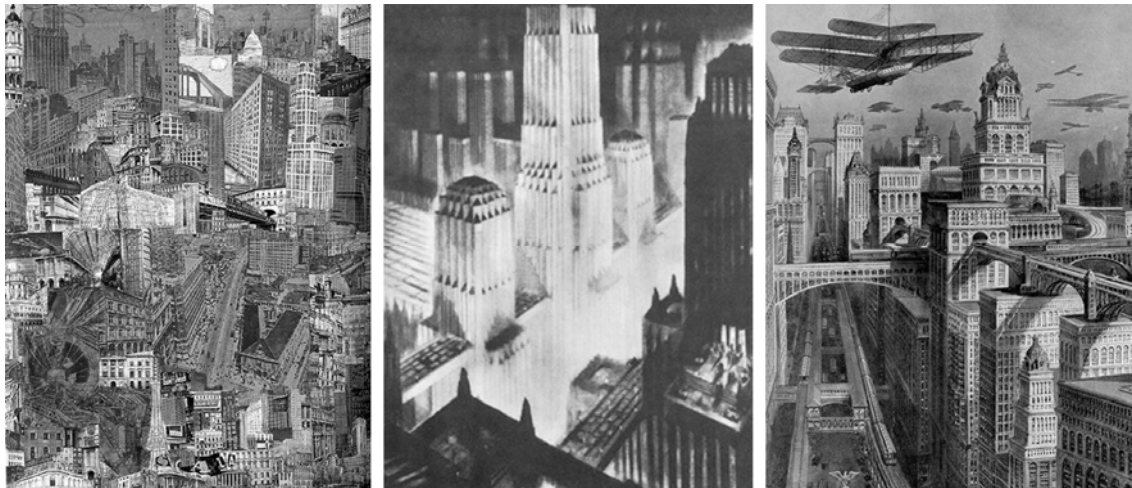


Figura 79 - Paul Citroën. "Metropolis", 1923 (à esquerda). Figura 80 - Hugh Ferriss. Aglomerado de torres, 1926 (ao centro). Figura 81 - Moses King. Capa do livro "Vista privilegiada de Nova Iorque", 1922 (à direita).

Durante a República de Weimar, vários foram os debates centrados na figura dos arranha-céus, nos quais por um lado figurava um modelo americano de verticalização, elementos de denúncia pela privação de ar e de luz, constituindo-se símbolos do capitalismo e, por outro lado, um modelo idealizado pelos alemães. O pensamento alemão apostava num tipo de construção menos ligada à história e às raízes culturais, um planeamento urbano muito atento e consciente do ponto de vista social e, no centro da cidade, deveria constar apenas um único

prédio de grandes dimensões, o equivalente segundo uma visão moderna à presença central da catedral medieval.

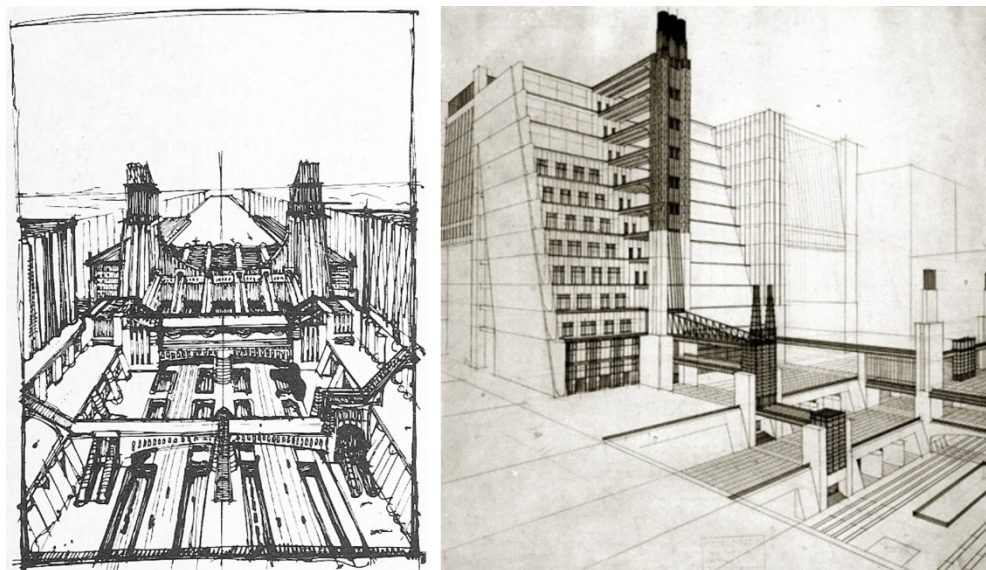


Figura 82 - Antonio Sant'Elia. Estudo para a Città Nuova, 1914.

O filme inicia-se com uma majestosa imagem da cidade de *Metropolis*. Esta cidade do futuro apresenta-se sob a forma de uma pirâmide formada por uma concentração de arranha-céus que projectam raios de luz. Nas fachadas dos edifícios os efeitos de luz desenham quadrados pretos e brancos revelando as configurações dessas mesmas fachadas. Estas formas piramidais e angulosas remetem-nos rapidamente para o expressionismo alemão e a sua tendência para o gótico; as construções em altura pretendiam neste caso alcançar a luz e os céus e toda a superioridade inerente. A fabulosa iluminação dá forma e profundidade a esta imagem da cidade. Estas imagens iniciais decompõem-se numa sequência de imagens compostas por elementos de máquinas em movimento. Aqui claramente se percebe o fascínio relativamente à modernidade e a toda a cultura adjacente à máquina.



Figura 83 - Imagem geral da cidade de *Metropolis* (à esquerda). Figura 84 - Wassili Luckhardt. Monumento religioso, 1920 (à direita).



Figura 85 - Montagem de movimentos mecânicos em *Metropolis*.



Figura 86 - Sirenes visuais em *Metropolis*.

Encontram-se igualmente semelhanças às Sinfonias Urbanas realizadas na mesma década, como é o caso de *Berlim: Sinfonia de uma Grande Cidade* (Ruttman, 1927) e *O Homem da Máquina de Filmar* (Vertov, 1929). Esta relação que se estabelece entre *Metropolis* e as Sinfonias Urbanas, não se prende apenas com o conteúdo das imagens, deve-se igualmente à forma como estas são montadas. A edição era efectuada de forma ritmada, o que grande parte das vezes acaba por conferir som às imagens mudas, algo bem presente em *Metropolis* onde,

A luz chega mesmo a dar impressão de sonoridade: o assobio da fábrica é representado por quatro faróis, cujos feixes luminosos se ejectam como gritos. [...] Percebemos que as máquinas não têm nenhuma razão de ser; contrapõem uma espécie de fundo movimentado, um acompanhamento, uma espécie de barulho de bastidores; na ruidosa orquestração visual de *Metropolis* - filme mudo - quase que escutamos essas máquinas, assim como as sirenes da fábrica. (Eisner, 2002, p.156)

Em *Metropolis* estamos perante uma complexa e monstruosa imagem de uma cidade do futuro. Uma cidade dinâmica construída em altura, onde os edifícios na sua grandiosidade parecem alcançar o céu. Este sentimento de querer chegar ao céu e alcançar a luz é enfatizado pelos feixes de luz que se projectam verticalmente pela cidade, apresentando-se a luz como um elemento muito importante no filme, e algo que Lang manipula de forma admirável. A iluminação da cidade é efectuada de forma muito precisa, realçando os elementos desejados. A luz adquire igualmente um aspecto simbólico no filme representando o poder e a liberdade, em contraste com a escuridão e submissão da cidade subterrânea.



Figura 87 - Imagem da cidade de Metropolis.



Figura 88 - Imagem da cidade de Metropolis.

Observando a configuração das fachadas dos edifícios percebemos uma forte ligação com os ideais da arquitectura expressionista, que aspirava já a uma construção modernista, no sentido de aliar inovações técnicas a nível de construção, com a utilização de materiais puros como o aço, o ferro e o vidro. Verificamos igualmente fachadas claras e puras, com um desenho simples e ortogonal onde prevalece a estrutura, libertando-se de ornamentos e desta forma apresentando um aspecto mais limpo e organizado que aliado à transparência do vidro, confere uma visão mais leve do conjunto denso. Nestas imagens da cidade, os edifícios podem ter-se inspirado na competição ocorrida entre os anos de 1921 e 1922, onde foram apresentados os projectos com design mais inovador de arranha-céus, que seriam construídos na estação Friedrichstrasse em Berlim. Neste participaram centenas de arquitectos, entre eles, Mies van der Rohe, Hans Poelzig e Hans Scharoun.

*Metropolis* apresenta-nos uma fascinante cidade onde prevalece uma visão positiva relativamente à tecnologia e um fascínio imenso pelo progresso e pela inovação. Além dos edifícios e da luz, outros elementos prevalecem nesta parte superior da cidade, como é o caso dos sistemas de transportes que se distribuem em diversos níveis da cidade. O intenso tráfego automóvel circula junto ao solo, enquanto os comboios e o metro circulam em pontes

suspensas por toda a cidade. Os aviões, por sua vez, não voam por cima dos edifícios mas sim por entre eles, sugerindo os edifícios de plataformas elevadas a existência de locais de aterragem, aspirando aos helipontos existentes nos dias de hoje. Os telhados planos dos edifícios apresentavam-se já como espaços com utilidade. Esta distribuição dos transportes reflecte a resolução dos problemas que as cidades tiveram de enfrentar com a sua rápida expansão nos finais do século XIX e inícios do século XX, uma vez que estas, na sua grande maioria, ainda apresentavam um traçado medieval, incompatível com a grande circulação de veículos. Esta distribuição vertical encontra-se presente em várias propostas urbanas que surgiram no período entre as duas Guerras Mundiais, como é o caso das propostas urbanísticas de Le Corbusier, Cidade Contemporânea (*Ville Contemporaine*, 1922) e os esboços de Antonio Sant'Elia, apresentando-se como o modelo mais eficaz de organização, uma vez que cada tipo de transporte se desloca em diferentes níveis, nunca entrando em conflito uns com os outros.

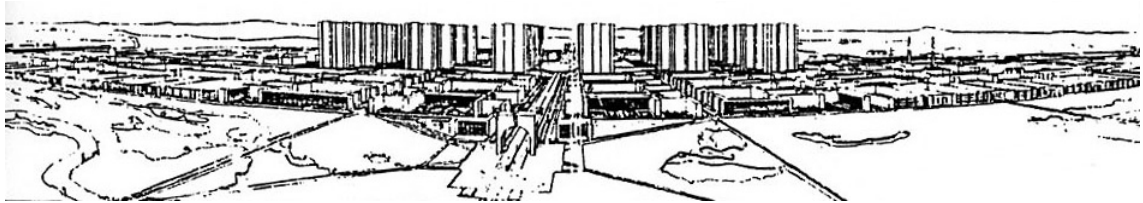


Figura 89 - Le Corbusier. Cidade Contemporânea, 1922.

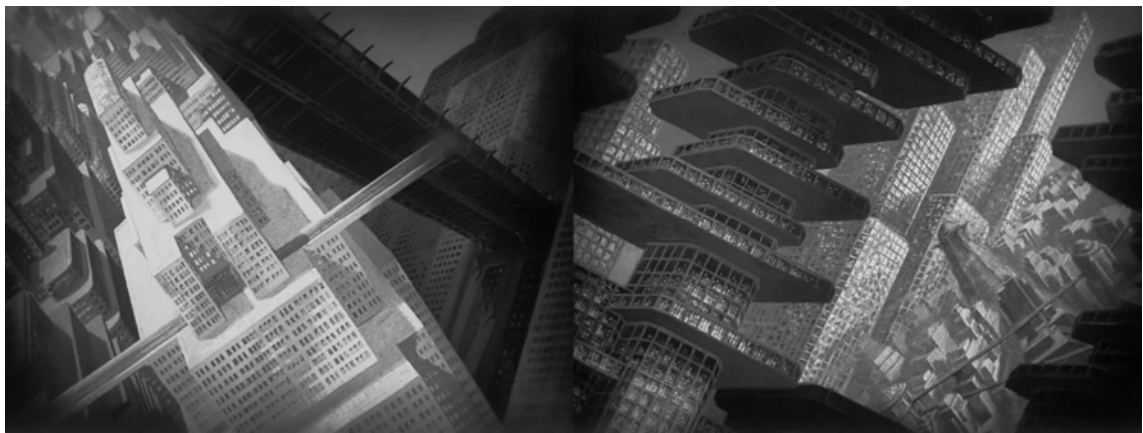


Figura 90 - Imagem da cidade de Metropolis.

Mais uma vez, olhando as imagens da cidade que se apresentam desta vez com diferentes composições e perspectivas imaginárias, percebemos a grandiosidade dos edifícios de telhados planos, por entre os quais rompem pontes suspensas que quase criam uma união entre todos eles. Podemos igualmente ver as formas futuristas que os edifícios apresentam e o domínio do vidro nas fachadas criadas segundo grelhas ortogonais. Esta representação, em planos fixos, apresenta a cidade de uma forma que apenas os artistas plásticos tinham até então audácia de ter apresentado.

Muito interessante é perceber a configuração radial da cidade, composta por um edifício central, onde se situa o poder máximo da cidade, sendo este o mais imponente do conjunto quer a nível de dimensões quer a nível visual, a partir do qual os restantes edifícios se distribuem ordenadamente segundo raios que partem do elemento central. A organização radial da cidade, de acordo com Neumann, reflecte um dos modelos da cidade moderna, que era falado entre os debates arquitectónicos e urbanísticos na Alemanha do momento, baseava-se no conceito da torre central. “Este modelo urbano consistia em construir uma torre central única que formaria um tipo de edifício eminente em torno do qual se imaginava um crescimento e um desenvolvimento controlado das novas construções urbanas.” (Cairns, 2001, p. 73).



Figura 91 - Imagem da cidade de *Metropolis*.

No filme, este edifício é denominado por Nova Torre de Babel e apresenta-se como uma referência directa à parábola da Torre de Babel. A imagem do edifício com um topo em forma de estrela apresenta bastantes semelhanças relativamente a alguns desenhos de arquitectos expressionistas, como Bruno Taut no desenho “A Casa do Paraíso” (1920).

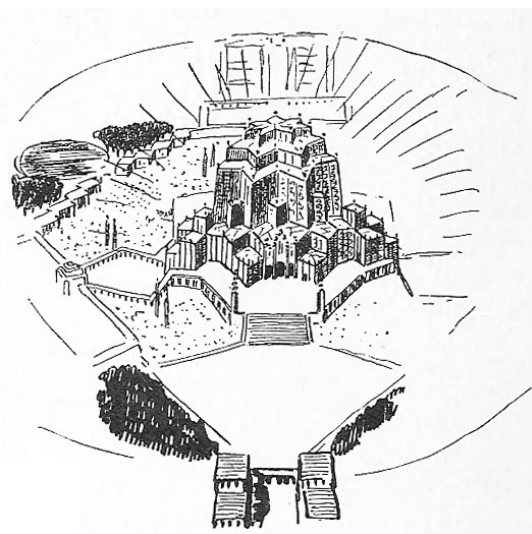


Figura 92 - Bruno Taut. “A Casa do Paraíso”, 1920.

Voltando novamente ao tema da iluminação, mas agora apresentando-se esta numa outra perspectiva, constata-se que a imagem nocturna de *Metropolis* reflecte sem dúvida a imagem das cidades alemãs à noite, durante a República de Weimar. A electricidade e a luz são elementos directamente ligados à imagem da cidade moderna. Tal como na Alemanha dos anos 20, a publicidade e a iluminação artificial constituíram-se um elemento arquitectónico, definindo a paisagem urbana nocturna das cidades. Se antes a cidade e os edifícios se desvaneciam durante a noite, com a aplicação de elementos luminosos na fachada, estes ganhavam uma nova vida e uma nova imagem à noite. O que começou como um elemento transformador da fachada acabou por se revelar um elemento integrante. As fachadas dos edifícios eram desenhadas de acordo com a publicidade que iriam apresentar e não o oposto. Como referido no capítulo anterior, a luz ganhou importância relativamente à arquitectura. As imagens do filme são bastante sugestivas no que toca a esse assunto, onde podemos ver que nas fachadas pretas apenas se realça a presença da publicidade, que se apresenta sob diferentes formatos, e a aura que cai sobre a cidade como consequência do exagero inerente à abundante iluminação.



Figura 93 - Imagem nocturna da cidade, onde se realça a presença da publicidade luminosa.



Figura 94 - A vivência nocturna e o caos causado pela falta da iluminação.

Podemos ver a vivência da vida nocturna por parte da população que frequenta clubes espalhados por toda a cidade, e a sedução da cidade quando um personagem acaba por se

esquecer da missão a que foi destinado, quando se encontra na cidade com dinheiro no bolso. A luz apresenta igualmente um papel a nível narrativo, simbolizando o funcionamento ou o caos na cidade. Quando se dá a quebra na iluminação da cidade, inicia-se o caos, os acidentes, a loucura.



Figura 95 - Fachada noturna de um edifício da cidade.

A fachada da figura 95, que exhibe bastantes elementos decorativos, relembra as fachadas dos edifícios nos quais decorriam as estreias dos filmes, durante a República de Weimar, as quais eram enfeitadas e decoradas em conformidade com o filme que seria apresentado, transportando o filme para o exterior da sala de cinema, funcionando como uma publicidade e um despertar da atenção para o próprio evento.



Figura 96 - Habitação do cientista Rotwang - O Inventor.

No meio da imensa cidade, um elemento salta à vista, a habitação onde reside o cientista Rotwang. Sem dúvida que este é um elemento dissonante de toda a paisagem urbana da

cidade. A pequena habitação, que parece ter sido modelada manualmente, apresenta um telhado bastante anguloso e uma forma distorcida. Não apresentando janelas, a fachada apresenta apenas a abertura da porta. Esta imagem remete imediatamente à arquitectura expressionista que encontramos no filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920) e *O Golem* (1920), quanto ao primeiro pela forma angulosa e distorcida, e pela simplicidade da fachada, e quanto ao segundo pelo material texturado e robusto em que é construída, lembrando os cenários do arquitecto Hans Poelzig para o filme de Wegener, aspectos ainda presentes em obras dos arquitectos Rudolf Steiner, a Casa Grosheintz (1915-1916), e Antoni Gaudí, a Casa Milá (1905-1907). Neste plano em que vemos a casa do cientista, vemos também as colunas de aço, características da revolução industrial, de forma que se perceba o enquadramento na restante cidade.

A habitação e o que se passa no interior dela é bastante suspeito e remete a sentimentos de medo e insegurança, o que acaba por se confirmar pelos actos isolados e os projectos clandestinos em que o cientista trabalha, dos quais fazem parte a criação de robots para substituir a população humana. O que de certo ponto de vista acaba por acontecer nas sociedades mecanizadas e que estava a acontecer na sociedade alemã com a industrialização, em que cada vez mais a máquina ocupava o lugar do humano.

Na cidade da luz havia também espaços de diversão durante o dia, como é o caso do estádio, onde os jovens burgueses praticavam desporto e rivalizavam uns contra os outros, e os Jardins Eternos onde estes brincavam e namoravam as jovens meninas escolhidas de propósito para o efeito. O estádio aparentemente composto pela pista de corrida e sem bancadas, apresentase na sua imponência, sem ornamentos, onde apenas as linhas verticais que cortam as paredes e se marcam fortemente pela sombra sobressaem, funcionando quase como elementos que definem etapas. No topo encontram-se estátuas de desportistas. Este edifício reflecte a grandeza da modernidade que contrasta com a diminuta figura humana.



Figura 97 - Estádio da cidade luz.

Os Jardins Eternos, tal como são designados no filme, são o único elemento do filme em que é sugerida a presença de natureza, ainda que se apresente de forma bastante artificial. Estes são compostos por pequenos lagos, relva e flores. Neste encontra-se também uma fonte de água com a estátua de uma sereia no centro; sendo a sereia um símbolo de sedução e atracção representa na perfeição o espírito do lugar. O elemento mais curioso dos jardins são as grandes colunas de formas orgânicas que se apresentavam na entrada, elementos que relembram um dos cenários em que decorre o filme *Os Nibelungos* (1924) do mesmo realizador, e uma imagem deformada dos pilares que se apresentam no foyer do Grosse Schauspielhaus (1919) de Hans Poelzig em Berlim. No jardim encontra-se ainda a importante passagem para o mundo subterrâneo, que é feita através de uma grande porta com elementos metálicos, que sugerem a forma de lâminas.

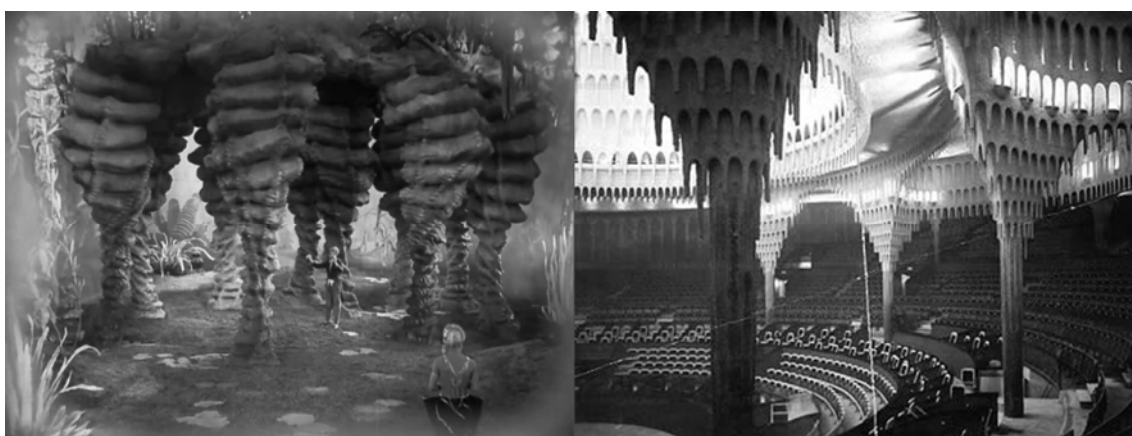


Figura 98 - Os Jardins Eternos onde os elementos da alta sociedade se divertiam (à esquerda).  
Figura 99 - Hans Poelzig. Grosse Schauspielhaus, 1919 (à direita).



Figura 100 - Portas de entrada na cidade subterrânea.

As últimas cenas do filme ocorrem na Catedral da cidade. O momento em que Rotwang leva Maria pelos telhados angulosos da catedral, remete para a cena de *O Gabinete do Doutor Caligari* em que Cesare leva Jane por entre os telhados angulosos das casas de Holstenwall. A Catedral Gótica, característica pelos seus portais ogivados, que remete para o

expressionismo, surge em oposto à Nova Torre de Babel e a toda a sociedade industrializada. A verticalidade e a vontade pura de alcançar os céus não podia constituir melhor cenário para consumir a união do mundo subterrâneo e do mundo da Luz. O grupo de trabalhadores que se deslocam, segundo uma forma triangular, de encontro com a Catedral, constituem eles próprios um elemento da arquitectura. De acordo com Rudolf Kurtz “antes de tudo é o corpo humano que confere a sua plástica à estrutura cénica.” (Eisner, 2002, p.154).



Figura 101 - A Catedral.

Alguns Cenários interiores são bastante interessantes, como é o caso do gabinete do líder máximo da cidade de *Metropolis*, Joh Fredersen. Um espaço muito amplo simbolizando a grandeza do poder do líder, com uma decoração minimalista e mobiliário futurista. Segundo Eisner, talvez esta grandeza do espaço seja exagerada na sua intenção, pois “as cenas que se passam no imenso escritório, com alguns personagens perdidos na grandeza do cenário, não têm o mesmo poder que as massa operárias.” (Eisner, 2002, p.151). No chão estão presentes linhas paralelas formadas por formas triangulares que definem caminhos rígidos. Neste espaço abre-se uma grande vidraça sobre toda a cidade, como uma espécie de ponto de controlo sobre tudo o que ocorre. Esta imagem, entre muitas outras ao longo de todo o filme, foi uma influência directa no filme *Blade Runner* de Ridley Scott (1982).



Figura 102 - Gabinete de Joh Fredersen, líder de *Metropolis*.

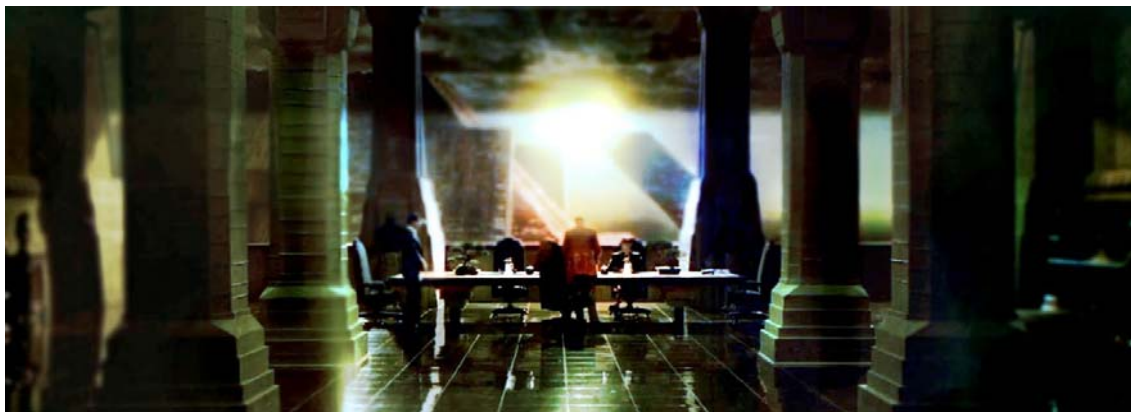


Figura 103 - Gabinete do Director em *Blade Runner*.

O quarto onde Freder está a ser tratado destaca-se pelos efeitos em tipo de concha pintados e recortados nas paredes, criando efeitos de luz interessantes no espaço. O mobiliário, falando-se da cama e do sofá que a segue, apresenta formas simples e triangulares. Os candeeiros também tendem para formas triangulares, assemelhando-se as formas das engrenagens que aparecem no início do filme, com um aspecto futurista.



Figura 104 - Quarto de Freder.



Figura 105 - Habitação do cientista Rotwang - *O Inventor*.

O interior da habitação do cientista Rotwang é tão claustrofóbico e medonho quanto o exterior sugere. Esta é composta apenas por uma janela no telhado, que possui um forte caixilho de ferro, tal como uma prisão. Os corredores da habitação são tenebrosos, onde vemos alguns elementos de luz que pela sua forma sugerem experiências alucinantes.

### 5.2.2 Escuridão - Cidade - Máquina

Se por um lado *Metropolis* apresenta uma Cidade da Luz, por outro apresenta uma Cidade Subterrânea que funciona como uma infra-estrutura necessária para que a cidade no topo se mantenha em pleno funcionamento. Se na Cidade da Luz predomina um sentimento positivo relativamente à tecnologia, esta Cidade do Submundo esconde todos os medos e conflitos existentes entre o ser humano e a máquina.



Figura 106 - Galeria onde se estabelece a troca de turnos entre trabalhadores.

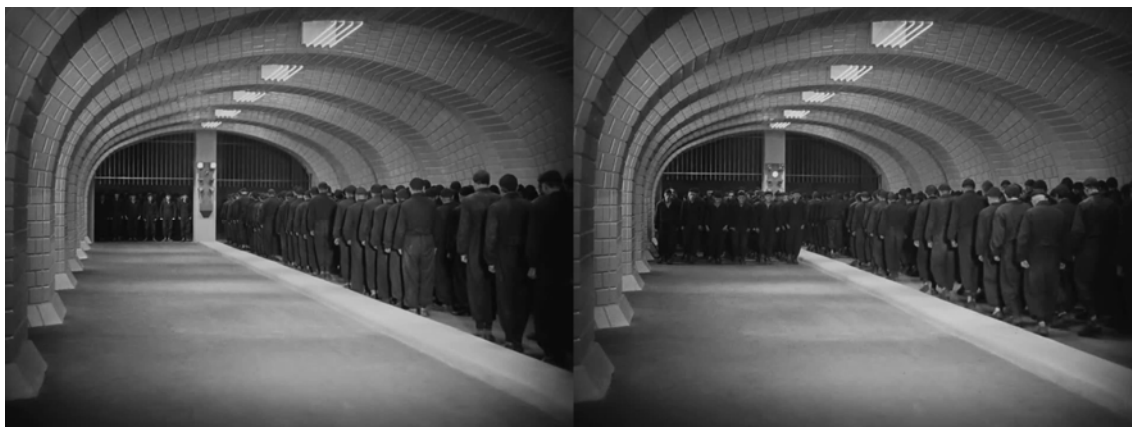


Figura 107 - Galeria onde se estabelece a troca de turnos entre trabalhadores.

As primeiras imagens da cidade subterrânea que o filme nos apresenta são os túneis que fazem a ligação entre a zona de habitação e a zona das máquinas, onde os operários exercem as suas funções laborais. Estes túneis desprovidos de vida assemelham-se aos túneis a que hoje em dias estamos habituados quando andamos de metro. O tecto e as paredes do túnel são bastante interessantes, funcionando como um elemento único. O facto de na zona dos pilares os elementos estruturais sobressaírem, cria um ritmo visual que se vai aliar ao ritmo dos próprios operários a andar. O facto das paredes e do tecto serem revestidos com azulejos brancos, fazem deste um espaço muito luminoso, que mais uma vez contrasta com o negro dos fatos dos operários, estando aqui muito presente o efeito luz-sombra do expressionismo. O expressionismo encontra-se também presente na atitude e nos sentimentos dos operários,

seres sem vida própria e sem personalidade, que demonstram na forma como se apresentam perante a vida, de cabeça baixa, e todos vestidos de igual, submetendo-se a todos os horrores da vida de trabalho que lhes foi imposta sem se revoltarem. Esta estilização expressionista atinge o seu auge, precisamente durante a troca de turno, como vemos nas figuras acima, em que as duas colunas de pessoas andam num passo ritmicamente marcado, ou ainda “o bloco de operários amontoados nos elevadores, sempre de cabeça baixa, sem existência pessoal.” (Eisner, 2002, p.153). Entenda-se que o expressionismo assenta na expressão da visão interior do artista sobre as coisas, os operários expressam na sua imagem e na forma de agir a sua visão interior sobre o mundo que os rodeia, um mundo em que eles funcionam apenas como máquinas.

O espaço onde se estabelece a troca de turnos entre operários funciona como uma prisão devido à presença das grades, em que os operários só podem dar entrada nas habitações depois de acabar o turno e só podem sair da cidade para cumprir as horas de trabalho. Este trajecto é efectuado sem terem de aceder à rua.



Figura 108 - Elevadores de transporte dos operários.



Figura 109 - Elevadores de transporte dos operários.

Quando os elevadores descem para a cidade subterrânea começamos a ter as primeiras visões sobre este espaço no submundo onde se encontra a outra face da população. A imagem da cidade subterrânea submete aos princípios da Nova Objectividade, que assentavam numa construção rápida, eficiente e funcional de modo a dar resposta às massas.

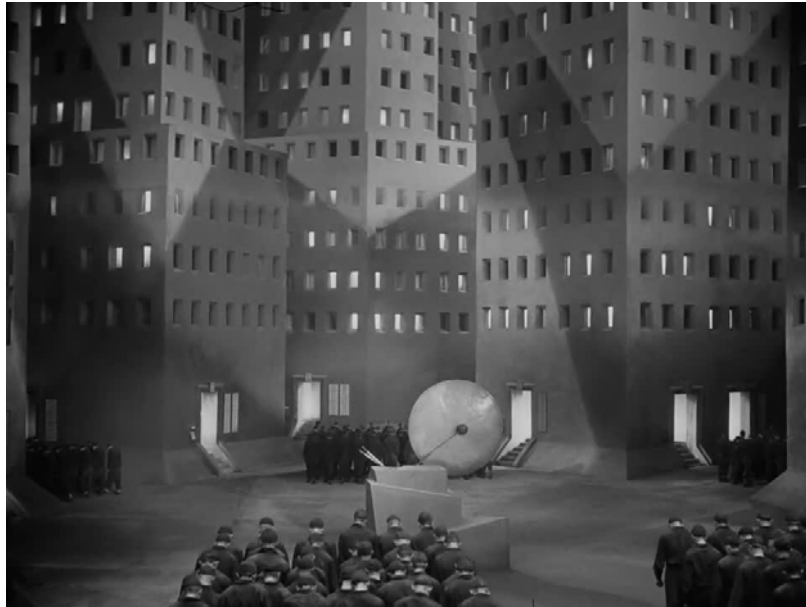


Figura 110 - Imagem da Cidade Subterrânea dos operários de Metropolis.

Na cidade subterrânea encontramos uma cidade iluminada de forma completamente artificial e sem ar próprio. Nesta cidade os edifícios baseiam-se na repetição, com fachadas desenhadas segundo uma geometria simples e sem qualquer tipo de ornamentação presente. Estes edifícios todos com a mesma forma cúbica apresentam-se dispostos em ângulos. As fachadas são todas iguais e em frente às portas existe sempre o mesmo número de degraus. Aqui tudo é repetitivo e monótono, sendo reforçada a monotonia pelo movimento das massas que “se desdobram num escalonamento e evoluem em várias divisões, rectangulares ou romboidais, cuja absoluta nitidez de contorno nunca será perturbada por um movimento individual.” (Eisner, 2002, p.153). A luz que se projecta na fachada dos edifícios cria forma angulosas idênticas às presentes na primeira imagem da cidade superior.

Os edifícios da cidade subterrânea reflectem os princípios funcionalistas do arquitecto alemão Ludwig Hilberseimer, que se prendiam com a inexistência de detalhes nas fachadas e na construção em série. Podemos ver no projecto Cidade vertical (*Une ville verticale*, 1924), como as fachadas dos edifícios de *Metropolis* se assemelham às fachadas dos edifícios do projecto de Hilberseimer (Figura 111).

Nesta parte da cidade não há circulação de transportes, e não há qualquer tipo de divertimento. Na praça central existe um gongo que lembra um sino, funcionando como um relógio que funciona nas horas de necessidade, reforçando a inexistência de noção temporal da cidade subterrânea, abolida do sol e do passar do tempo de forma natural. Os indivíduos apresentam-se cada vez menos humanos e mais como máquinas sem espírito.



Figura 111 - Ludwig Hilberseimer. Cidade vertical, 1924.

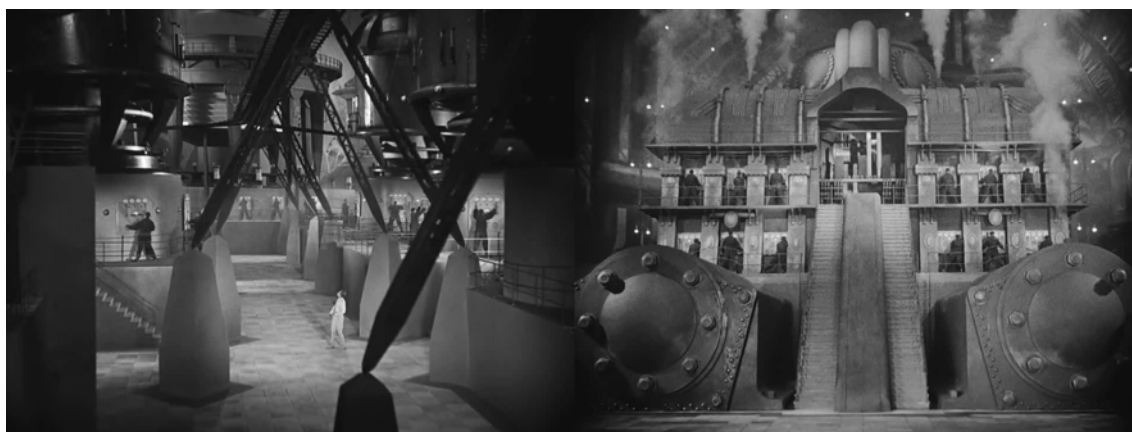


Figura 112 - hall das máquinas.

O hall das máquinas é o espaço em que toda a energia é produzida para manter a cidade superior iluminada. Neste espaço o processo de mecanização actua na própria configuração espacial da cidade. Devido às suas monstruosas dimensões, os elementos mecânicos sobrepõem-se aos elementos construtivos constituindo-se eles próprios elementos de arquitectura. O homem acaba também por se transformar numa peça mecânica em todo o conjunto, uma vez que as máquinas não são auto suficientes, necessitando de intervenção humana para o seu funcionamento.

Os habitantes da cidade subterrânea são autómatos. Muito mais que o robot criado pelo inventor Rotwang, as pessoas coadunam-se inteiramente com o ritmo das máquinas complicadas: os braços se tornam raios de uma roda imensa, os corpos, aninhados nos

buracos na superfície da fachada central, representam a agulha animada por um movimento de relógio. A estilização transforma o humano em elemento mecânico. (Eisner, 2002, p.154).

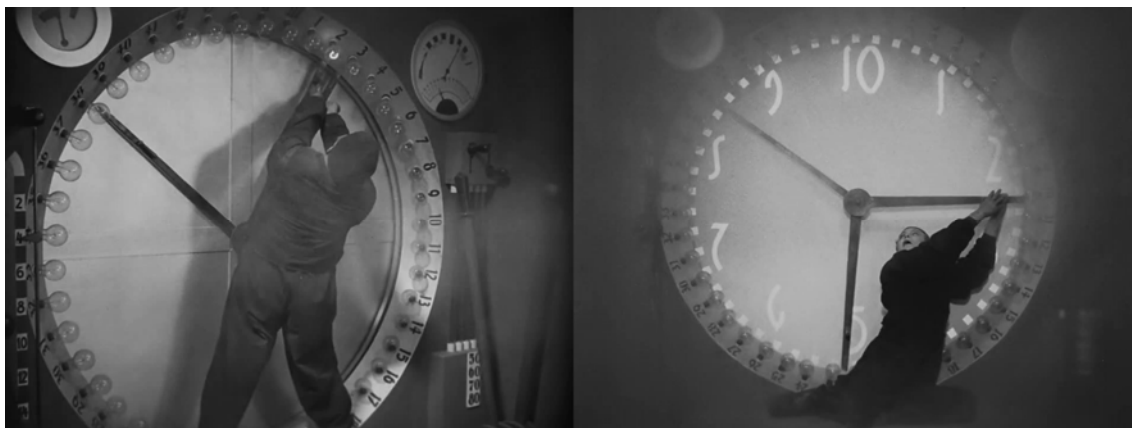


Figura 113 - O homem - máquina.



Figura 114 - O homem - máquina (à esquerda). Figura 115 - A figura de Moloch sobrepõe-se à máquina que alimenta energeticamente a cidade (à direita).

Contudo, se o homem se transforma em máquina também a máquina de certa forma ganha vida. Durante um delírio de um dos personagens, um acidente ocorrido nas máquinas leva-as à transformação em Moloch, um deus mitológico que devorava vidas humanas que lhe eram oferecidas como sinal de sacrifício. Este acontecimento é uma simbologia para realçar o domínio que as máquinas exercem sobre a vida humana; contudo, estas precisam dos humanos para continuarem a trabalhar, realçando a importância dos operários para a manutenção da cidade.

O robot apresenta-se como um elemento muito importante na história. Este criado à imagem humana, consegue ser mais humano que os próprios habitantes do subsolo. O robot, pela primeira vez, leva os homens a responder instintivamente, libertos da sua usual submissão. Contudo, toda esta revolta acaba por levar os operários à ruína demonstrando a total perda

de controlo inerente ao desenvolvimento tecnológico e à ignorância relativa ao sistema de produção onde estes trabalhavam já de forma mecanizada.

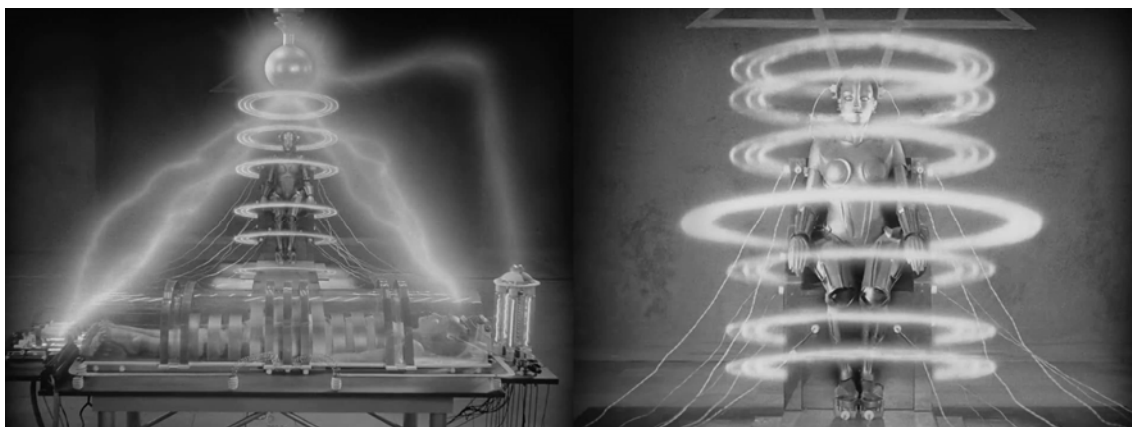


Figura 116 - Criação do robot face à imagem de Maria.

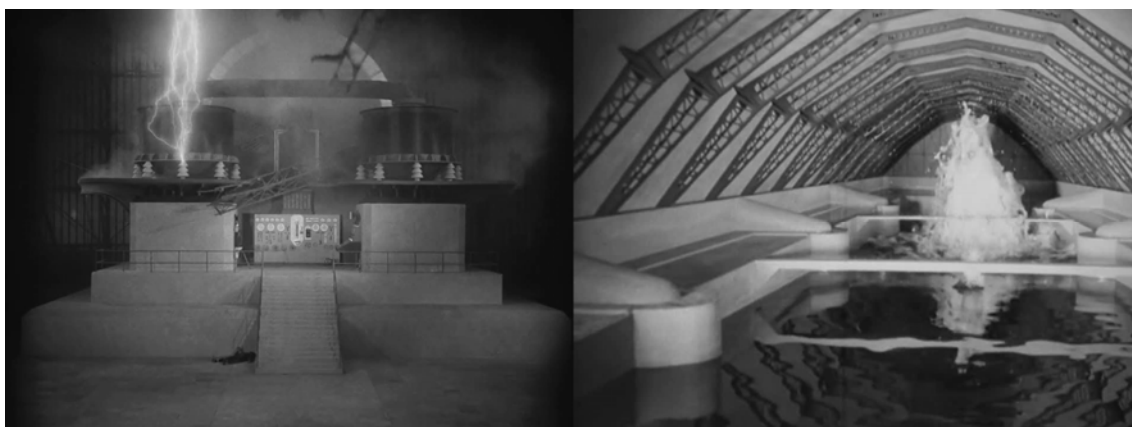


Figura 117 - Destruição da máquina geradora de energia e consequente inundação da cidade subterrânea.

Quando a máquina principal, que fornece energia para a cidade superior, entra em ruptura, rapidamente o submundo começa a inundar-se. Aqui a electricidade e a luz aparecem como um elemento de destruição. Podemos ver nas imagens como os raios de electricidade que atingem a máquina, são simbolicamente apresentados pela ruptura das canalizações que produzem fortes repuxos de água. Fazendo lembrar o efeito de trovoada e a erupção de um vulcão. Aqui entendemos que não só a cidade da luz estava condicionada à produção de electricidade, como também assim o estava a cidade subterrânea; a falta desta causaria igualmente a sua destruição. De certa forma todos estavam dependentes da tecnologia.

Um aspecto muito interessante reside no facto de ao longo do filme se apresentar uma estilização geométrica decorrente do expressionismo, resultante dos grupos de pessoas que se deslocam segundo formas geométricas, aparentemente sem reacção nem vida, constituindo-se eles próprios elementos de arquitectura. Algo que encontramos na cidade subterrânea,

quando o corpo do grupo de crianças substitui o elemento construído no centro da cidade. Contudo, aqui é-nos apresentada uma nova perspectiva. A obra de Lang não é rotineira e por vezes as “multidões mesmo “arquitecturadas” permanecem vivas, como a pirâmide de braços que se elevam em súplica durante a inundação, ou o grupo de crianças agarradas ao corpo de Maria, na última ilhota de betão ainda não submersa pela inundação.” (Eisner, 2002, p.154). Algo já demonstrado anteriormente, quando o grupo de operários marcha para o portal da Catedral em forma de triângulo.



Figura 118 - Pirâmide de pessoas.

Por baixo da cidade dos operários existem ainda umas catacumbas, que se apresentam como uma espécie de limbo, um lugar incerto, onde Maria e a sua réplica robot fazem os seus discursos de revolta e de consciencialização dos operários face à posição que tomam na sociedade e todas as consequências inerentes ao excesso de poder, fazendo alusões à Torre de Babel e a sua consequente destruição como modelo comparativo.



Figura 119 - Catacumbas onde Maria prega aos operários.

Este espaço é composto por uma espécie de altar, que eleva Maria numa posição superior aos outros. Atrás do orador estão um conjunto de velas e várias cruzes de diferentes tamanhos. A luz das velas ilumina Maria, fazendo dela um ser iluminado e puro, que faz os outros ter

confiança nas suas palavras, elevando-a à posição de santa. Atrás, as paredes elevam-se em diferentes patamares de formas irregulares, como se de uma plateia se tratasse, que apresentam aberturas igualmente irregulares, remetendo-nos rapidamente a um cenário expressionista. Mais tarde vamos encontrar semelhanças no filme *Dark City* (1998) de Alex Proyas, local onde os elementos do submundo organizam precisamente os seus encontros. Este é um espaço misterioso arcaico e ao mesmo tempo suspeito: o facto de nas paredes existirem tantas aberturas deveria causar insegurança relativamente à espionagem, o que acaba por acontecer.

Aqui, pela primeira vez podemos observar traços de humanidade e individualidade nos habitantes da cidade subterrânea. É aqui que se inicia a revolta dos operários e estes se deslocam caoticamente (em oposição às massas agrupadas e uniformes), algo que não se mantém, uma vez que na cena final do filme o grupo de operários se move novamente sob uma forma rígida, reflectindo a dificuldade, apesar de tudo, de criar um padrão diferente e uma certa resignação da sociedade aos padrões impostos pela modernização e pelo desenvolvimento tecnológico.

### 5.3 *Metropolis* e a República de Weimar

A cidade futurista idealizada por Fritz Lang para o filme *Metropolis* presenteia-nos com uma grande diversidade de referências formais e conceptuais relativamente às propostas de arquitectura e urbanismo dos anos 20. Durante a República de Weimar ocorreram bastantes reformulações a nível da arquitectura. Inicialmente, devido à crise económica instalada na Alemanha como consequência da guerra, regularam os princípios e os idealismos da arquitectura e do pensamento expressionista. Em meados da década de 20, com a estabilização da economia implementou-se a Nova Objectividade, que aspirava a uma arquitectura moderna e funcional. Com o desenvolvimento industrial e tecnológico surgiu igualmente uma mudança social e a nível de vivência da própria cidade.

No filme, os edifícios da cidade de luz reflectem os traços e os ideais da arquitectura expressionista, grandiosa, ilusória e sonhadora. Na cidade subterrânea, dos operários, é-nos apresentada uma realidade completamente diferente, uma arquitectura de massas, estandardizada, sem ornamentos, representativa dos modelos de arquitectura funcional. A temática expressionista é muito forte no filme, sempre presente nos fortes contrastes do preto e branco, nas massas que se deslocam sem personalidade, as visões acerca da morte de uns dos personagens e ainda nas expressões dos rostos fortemente maquilhados, os olhares e os gestos são como palavras. Também em *Metropolis* se encontram representadas as massas modernas da República de Weimar e todo o impacto que as publicidades luminosas tiveram na vida nocturna das cidades, nas pessoas e na própria arquitectura. A cidade de noite ganha uma nova vida, as fachadas dos edifícios são autênticos placards publicitários que iluminam as ruas e convidam as pessoas ao consumismo.

A cidade cinematográfica que nos é apresentada por vezes de modo convencional e outras vezes mediante a utilização de efeitos especiais é a imagem de uma cidade perfeita. Nesta os monumentais edifícios alcançam os céus, o tráfego é organizado num sistema vertical e os aviões circulam entre os edifícios. *Metropolis* "é a representação de uma cidade que assumiu vida própria e se tornou num organismo inteligente, que domina microorganismos que vivem na mesma: os seres humanos" (Cairns, 2007, p. 78). Contudo, esta imagem de cidade perfeita e luminosa é sustentada por uma cidade máquina, industrial, completamente monótona e sem vida, assim como os habitantes que lá residem, imagem do sistema económico que se vivia na época.

Além da riqueza visual composta por uma fabulosa imagem arquitectónica e urbanística, o filme em termos narrativos apresenta um forte conteúdo político, que vai de encontro com a catastrófica situação sociopolítica que se abatia sobre a Alemanha na época, e uma representação da vida laboral contemporânea. *Metropolis* é uma distopia modernista, que revela os dois lados da sociedade industrializada e a crise social entre os operários e os capitalistas no auge da revolução industrial, daí a visão pessimista inerente ao futuro.

## Capítulo 6

### Conclusão

O espaço arquitectónico foi um dos elementos que mais caracterizou e ainda hoje caracteriza o cinema alemão dos anos 20. Desta época marcada pelo fim da Primeira Guerra Mundial, na qual a Alemanha saiu derrotada, resultou um grande clima de instabilidade económica e social, que redefiniu a posição e a visão dos artistas perante a realidade. Todos estes acontecimentos estiveram na origem de um imaginário muito abrangente a nível da arquitectura, da qual resultaram projectos utópicos, do cinema, onde foram criadas atmosferas e mundos de pesadelo e de sonho, e da própria publicidade, que a certa altura invadiu as ruas criando todo um clima de ilusão.

Este período durante a República de Weimar, que se marcava por várias experimentações inerentes aos processos de modernização, resultou numa grande proximidade entre a arquitectura e o cinema. O arquitecto, numa fase inicial e perante um ambiente sem futuro na construção, acabou mesmo por encontrar no cinema um meio para a realização dos seus projectos, através da elaboração de cenários. Desta forte relação estabelecida entre a arquitectura e o cinema expressionista alemão, designação pela qual ficou conhecido o cinema da época, nasceram algumas das cidades cinematográficas que mais marcaram a história do cinema, entre as quais, se destacam a vila de Holstenwall do filme *O Gabinete do Doutor Caligari* e a imensa cidade futurista do filme *Metropolis*.

Os anos 20 foram uma década assinalada pela crescente industrialização e desenvolvimento urbanístico e por isso a cidade e a arquitectura se constituíram uma questão tão importante nos círculos intelectuais e se estabeleceram objecto em variadas obras artísticas da altura.

*O Gabinete do Doutor Caligari* de Robert Wiene (1920) apresenta claramente um ambiente expressionista. Os cenários distorcidos de uma vila medieval constituem-se elemento principal de toda a composição. No cenário a duas dimensões, o espaço é trabalhado pelo efeito luz-sombra, que tanto marcou a ambiência expressionista, criando sensações de profundidades. No espaço arquitectónico do filme, são quebradas todas as regras de perspectiva convencionais, contribuindo isso para a criação de toda aquela atmosfera desconcertante. Também as sombras pintadas em dissonância relativamente ao efeito de luz contribuem para aumentar o dramatismo das situações. Em *O Gabinete do Doutor Caligari* toda a construção espacial detém um propósito e foi elaborado de acordo com esse. Além de expressar figurativamente os sentimentos e pensamentos das personagens, todos os elementos do

espaço têm um simbolismo inerente, reflectindo igualmente na sua composição a situação debilitante e de horror que se instaurava na Alemanha no período pós-guerra, e o espaço distorcido uma representação da visão ilusória da realidade. Também vários elementos se apresentam como uma denúncia à autoridade claustrofóbica que prevalecia.

Em *Metropolis* de Fritz Lang (1927) estamos perante uma composição visualmente diferente e mais complexa, embora o espaço arquitectónico, da mesma forma que no filme anterior, se estabeleça como elemento principal do filme. Neste estamos perante as duas faces de uma cidade futurista e industrializada. No topo e a céu aberto, encontramos admiráveis imagens de uma cidade, onde os edifícios alcançam os céus, reflectindo os ideais expressionistas. Na cidade subterrânea, por outro lado, os edifícios reflectem os princípios funcionais e racionais da Nova Objectividade, criando-se um ambiente bastante repetitivo e monótono. O Hall das máquinas é monstruoso, os elementos mecânicos atingem proporções tais, que se transformam eles próprios em elementos arquitectónicos. Assim como os homens se transformam em elementos de maquinaria. Além dos dois espaços que formam a cidade, existem ainda umas catacumbas nas profundezas, com uma ambiência completamente expressionista.

*Metropolis* é sem dúvida um filme com um espaço arquitectónico bastante interessante, onde as próprias pessoas chegam a estabelecer-se como elementos de arquitectura. Toda a concepção espacial do filme se apresenta como uma visão e uma crítica ao capitalismo e à tecnologia, e de certa forma a todas as forças, que de algum modo arrebatam a humanidade e personalidade das pessoas. A cidade mecânica é o reflexo da economia da época, em que se vivenciava o auge da revolução industrial e uma ruptura iminente no capitalismo. Tal como em *O Gabinete de Doutor Caligari*, o filme apresenta bastantes elementos simbólicos que se apresentam como uma denúncia à sociedade da época.

Os dois filmes analisados, *O Gabinete do Doutor Caligari* e *Metropolis* marcam o início e o fim, respectivamente, do cinema expressionista alemão. Apesar de visualmente opostos, estes fazem uso dos princípios da arquitectura da época para criar o espaço arquitectónico do filme, encontrando-se as alterações e reformulações a que a arquitectura foi submetida, durante esse período, reflectidas no próprio espaço. *O Gabinete do Doutor Caligari* reflecte no seu todo o movimento expressionista. No espaço arquitectónico de *Metropolis*, um filme mais tardio, vemos reflexos do expressionismo e da arquitectura moderna e funcionalista que marcaram os anos 20.

Em suma, o espaço arquitectónico do cinema alemão dos anos 20 é criado com base nos ideais da arquitectura da época, utilizados de forma a servir a narrativa e as intenções do filme como meio de comunicação. A arquitectura assume-se, sem dúvida, como elemento dominante e essencial de toda a composição funcionando, como a voz e a expressão do estado de espírito dos personagens, e como expressão da própria sociedade daquele período.

## Bibliografia

### Livros

Elger, Dietmar. *Expressionismo - Uma revolução alemã na arte*. Trad. de Ruth Correia, Taschen, Coreia do Sul, 2007.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: História Psicológica Del Cine Alemán*. Trad. de Héctor Grossi, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985.

Eisner, Lotte. *A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Trad. de Lúcia Nagib, Paz e Terra, Instituto Goethe, Rio de Janeiro, 2002.

Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World Of Light And Shadow*. Wallflower Press, London, 2008.

Robinson, David. *Das Cabinet Des Dr. Caligari*. British Film Institute - Film Classics pela Palgrave Macmillan, Londres, 1997.

Elsaesser, Thomas. *Metropolis*. British Film Institute - Film Classics pela Palgrave Macmillan, Londres, 2000.

Pehnt, Wolfgang. *Expressionist Architecture*. Trad. de J. A. Underwood e Edith Küstner, Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979.

Ward, Janet. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture In 1920's Germany*. University of California Press, Londres, 2001.

Isenberg, Noah. *Weimar cinema - An essential guide to classic films of the era*. Columbia University Press, Nova Iorque, 2009.

Cairns, Graham. *El Arquitecto detrás de la Cámara - La visión espacial del Cine*. ABADA Aditores, Madrid, 2007.

Penz, Francois e Thomas, Maureen. *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. British Film Institute, Londres, 1997.

Silvano, Filomena. *Antropologia do Espaço*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.

Droste, Magdalena. *A Bauhaus 1919 - 1933: Reforma e Vanguarda*. Taschen, Alemanha, 2007.

Zimmerman, Claire. *MIES VAN DER ROHE 1886 - 1969*. Taschen, Alemanha, 2007.

Cohen, Jean-Louis. *LE CORBUSIER 1887 - 1965*. Taschen, Alemanha, 2007.

Colombo, Monica. *Maestros de la Arquitectura - Ludwig Mies van der Rohe*. Salvat, 2011.

Elsaesser, Thomas. *Weimar cinema and after - Germany's historical imaginary*. 2000.

([http://books.google.pt/books?id=phb9IunMIVcC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pt/books?id=phb9IunMIVcC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false))

## Artigos

Lezo, Denise. *Arquitectura, Cidade e Cinema: Vanguardas e Imaginário*. Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitectura e Urbanismo, São Carlos, 2010.

Lezo, Denise. *O Lugar das Ideias no Cinema: Arquitecturas e Cidades nos Filmes Expressionistas Alemães*. 2010.

Rutsky, R. L. "The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism". *New German Critique*, No. 60, Special Issue on German Film History, 1993

Lemos, Márcia. *A Cidade, Espaço de Heterotopias: Metropolis, de Fritz Lang, um estudo de caso*. Universidade do Porto, Porto, 2008. Disponível em:  
(<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5776.pdf>). Visitado em: Julho 2012

Benfatti, D. Munia e Santos, W. Ribeiro. *Expressionismo Cinematográfico, Arquitectura e Cidade*. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:  
(<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp44art05.pdf>). Visitado em: Julho 2012

Cursino, Adriana. *As Vanguardas Cinematográficas*. Escola de Cinema Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: (<http://www.escoladarcyribeiro.org.br/media/vanguardas.pdf>). Visitado em: Julho 2012

East, A. Roxanne. *Waking Dreams: F.W. Murnau's Nosferatu and Weimar Era Cinema*. Hayes Graduate Research Forum. 22nd, London, 2008. Disponível em:  
(<https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/32037/East.pdf>). Visitado em: Agosto 2012

Silva, Michel. *O Cinema Expressionista Alemão*. Disponível em:

(<http://www.urutagua.uem.br/010/10silva.pdf>). Visitado em: Agosto 2012

Peneda, João. *O Gabinete do Dr. Caligari, uma leitura psicanalítica*. Disponível em:

(<http://areas.fba.ul.pt/jpeneda/Dr.%20Caligari.pdf>). Visitado em: Agosto 2012

Lima, Daniella Cristina Salles. *Expressionismo Alemão: Metropolis - Fritz Lang*. Disponível em:

(<http://imagemovimento.files.wordpress.com/2009/05/expressionismo-alemao-metropolis.pdf>). Visitado em: Agosto 2012

*METROPOLIS: Uma antevisão da Europa actual?*. Ciclo integrado de cinema, debates e colóquios na FEUC, 2008. ([http://www4.fe.uc.pt/ciclo\\_int/doc\\_07\\_08/14\\_metropolis.pdf](http://www4.fe.uc.pt/ciclo_int/doc_07_08/14_metropolis.pdf)).

Visitado em: Setembro 2012

Deren, Seçil. *Cinema and Film Industry in Weimar Republic, 1918-1933*. Disponível em:

(<http://peopleonsunday2010.com/wp-content/uploads/2010/05/Cinema-and-Film-Industry-in-Weimar-Republic1.pdf>). Visitado em: Setembro 2012

Moreira, Carlos. Fritz Lang - Metropolis: O Realizador e a Cidade. Disponível em:

(<http://trickster.no.sapo.pt/html/metropolis.pdf>). Visitado em: Setembro 2012

Arquitectura depois da Primeira Guerra. Disponível em:

([http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/6486/6486\\_5.PDF](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/6486/6486_5.PDF)). Visitado em: Setembro 2012

Velazquez, Marisol e Barajas, Diego. Ludwig Hilberseimer - Radical Urbanism. Disponível em:

([http://138.232.99.40/ATV006s\\_BL\\_pdfs/Hilberseimer%20Research%20072dpi.pdf](http://138.232.99.40/ATV006s_BL_pdfs/Hilberseimer%20Research%20072dpi.pdf)). Visitado em: Setembro 2012

### Referências Online

[www.imdb.com](http://www.imdb.com) - Internet Movie Data Base, Visitado em: Setembro 2012

[books.google.pt](http://books.google.pt), Visitado em: Setembro 2012

[www.kinolorber.com/metropolis/](http://www.kinolorber.com/metropolis/), Visitado em: Setembro 2012

[www.amazon.co.uk](http://www.amazon.co.uk), Visitado em: Setembro 2012

<http://www.moma.org/collection/>, Visitado em: Setembro 2012

<http://www.priberam.pt>, Visitado em: Setembro 2012

<http://www.infopedia.pt/>, Visitado em: Setembro 2012

## Filmografia

*Cidade Misteriosa (Dark City)* de Alex Proyas, 1998.

*Blade Runner - Perigo Iminente (Blade Runner)* de Ridley Scott, 1982.

*O Homem da Máquina de Filmar (Cheloveks kino-apparatom)* de Dziga Vertov, 1929.

*Berlim: Sinfonia de uma Grande Cidade (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt)* de Walter Ruttmann, 1927.

*Metropolis* de Fritz Lang, 1927.

*Fausto - Um conto popular Alemão (Faust - Eine deutsche Volkssage)* de F. W. Murnau, 1926.

*Os Nibelungos (Die Nibelungen: Siegfried)* de Fritz Lang, 1924.

*Nosferatu, uma Sinfonia de Horror (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)* de F. W. Murnau, 1922.

*O Golem, como ele veio ao mundo (Der Golem, wie er in die Welt kam)* de Paul Wegener, 1920.

*O Gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)* de Robert Wiene, 1920.